

第九交響曲解説

石倉小三郎

一、概 説

詩人芸術家の巨匠の作品に於て、その作品の大部分が彼等の伝記のための解釈を与えているということ、云い換えれば、彼等の伝記を考えないではその作品の解説はなしたいということ、それはゲーテについて強く主張されることであるが、音楽に於てその対比を求めるならば、ベートーヴェンこそ最も完全にこれに該当するものであろう。彼の作品は殆んど全部が彼の魂の反映であり、彼の喜びと希望の、そしてまた彼の悲痛と苦悩との映像である。そしてその第九交響曲こそ彼の万有を凌駕する精神の記念碑であり、彼の伴りなき自己告白であり、彼が吾等のために遺してくれたところの大なる精神的遺産である。ここに彼は莊嚴ミサ曲と同じ様に、最も貴き問題の解決を求めて、その魂の全き力をもつて戦い抜いたのであつた。世界を震盪させ、不協和音を通じて永遠な恵み深き調和の予感にまで到達した。星の影すら見えぬ烏羽玉の夜を通じて、喜びによつて明るく照らされた旭の光りにまで到達し得た。コントラストの根本原則、それは純器樂の本質をなすものであろうが、それが第九に於て最高度に顕揚されている。そしてそれは単に形式的な方面に於てのみではなく。理想と現実との間の大きな苦闘、精神の自由な妨げなき飛躍とこれに附随するこの世の重き存在との間の格闘、人生の凡ての苦悩と心

の幻滅の悲しみ、そして最後に人の魂の全き喜びが来て、それがやがて宇宙を包括する勝利の響となり、世をもゆり動かさんばかりの偉大な妙音となつて喜びの讃歌を唱え始める——この凡てがこの作品の中に粹然と蒐められ力強い表現を得ている。イタリアの美術研究者はルーベンスは絵具の中に血をまぜていると云つてゐるが、ペートーヴェンについて吾等は、彼は凡てを血をもつて書いてゐると云つても失当ではないであらう。

音響ドラマともいふべき第五の完成からこの第九の完成に至るまでには十数年の日子を閲している。第五につづく三つの交響曲は、彼のいやましに痛み行く身体の苦惱、それによつて引き起される精神的痛苦、種々な絶望からいよいよ強くまき上らされる悲愁の中に於て、ある光明をなげかけてゐる。そしてしかも実に、この芸苑の寵児の上に襲いかかつて来たところの不幸の増大するにつれて、喜び悩みに対する彼の感受性の繊細化、音楽的表現力の向上と芸術材料を自由に使いこなして行く力の上進とは、程よい歩調を保つて都合よく進み行きつつあつたのであつた。それでもなおこの交響曲の構想が始められてから——それは一八一七年のことであるが——その完成を見るに至るまでには七年にわたる時の経過を必要としたのであつた。この巨匠は彼の全き創作活動のために終止符をうち、彼の個人的運命を全人類のそれにまで拡張高めるためには、まずその前に宗教によつての淨化と高揚とを必要とした。そして莊嚴ミサの完成によつてこの任務を完全に果し得たと思つた後始めて、一八二二年の秋に於て彼はこの大作、それは、純音楽の今日に至るまでの凡ての他の作品を凌駕するところのこの作品に着手し得るとの自信を獲得したのであつた。同胞愛によつて人生の苦惱解決の福音を宣伝するといふ、思い切つた大きな仕事に敢てとつくもうとの決意にまで到達したのであつた。大家の晩年作に於ては、少壮期に於て見

られるような迸り出るところの創作力の豊かさが消えて、その代りに洗練された形式完成が現れるのを常とするが、ベートーヴェンの第九に於ては形式取扱の分野における成熟と並んで、旺盛な創造力の強さがその天才性の絶頂の確立を証明するかの様に、はつきりと現れていることを吾等は見ると。この偉大なる救済讃歌に向つて進み行く創作力の流れを暫く退いて見つめていた事、快活な生活の喜びの中に浸つたあとで再び人生憂苦の根底を探求したいとの熱望が、却つて新しく迸り出る創作意欲の源泉となつたのもあろうが、それがまた同時に外的性質の種々な事について熟慮し、歌を巧みにとり入れる事について永く考え、多くの無益な試みの後に漸く始めて正しい方法を発見する途にまで到らしめたのもあつた。彼がこの曲の第四楽章をば彼自身がチェルニーに対して失策であると云つたとかの事が伝えられているし、また第四楽章に於て純器楽の最深最微の啓示の後に言葉を煌き出させる事を多くの人が余りにけばけばし過ぎると感じたとかの事が伝えられてもいるが、歌詞を作つた事、シラーの歎喜の讃歌に於てその喜びを立派に活躍させた事は、この音響ドームの最後の仕上げ、その際に考えられ得る唯一の円天井として認められねばなるまい。この九天井が遠く空中に消え失せて、それを仰ぎ見る人がその評価の標準を見失うに至つたとしても、なおこの交響曲は今日までに音楽家が完成した最も天才的な仕事であり、それに対してのあれやこれやの批評は、信仰的な驚畏の前に沈黙せざるを得ないであろう。（このあたりの事は第九に対する批評の確定した今日として、もはや必要な事であるかとも思われるが、ナイツェルの言つている言葉が、少しもつて廻つた様な言い方ではあるが、私には面白く思われたのでここにかりて来た次第である。）以下説くところも、ナイツェル、クレツチュマール、エルンストその他の諸説を適當につき合わせたも

のである。

要するにこの第九に於て一つの敬神的崇拜が行われているのであるが、その理由は単にこの作品のもつすぐれたる芸術価値に於てのみ、存するのみではなく、それがその大部分をば、今日に到るまでに行われたる議論、この曲の異常なる性質に結びつけられているところの種々の批評の中に求めらるべきであるところを云えるであろう。この作品が始めて発表されたとき全く理解されなかつたという事が、今日までに度々繰り返され述べられて来てもいるが、そしてそれは大体シュポール（その自伝一の二〇二頁）の説に基くものであるが、その中で、この曲の始めの三つの楽章はベートーヴェンの作品中での最もよくないものであり、第四楽章は怪奇で無趣味で平凡陳腐の極であると云っているそれは、今日に於てはもはや一つの物語にすぎない。ロンドンからは全く無理解な下劣な批判も来ているし、その他の諸都市からも、ライプツィツヒからさえ、部分的には否定的な説が流れて来たのでもあつたが、ヴィーンに於ての初演（一八二四年五月七日）それはかなり粗野なものであり荒削りでもあつたが、衆庶の感激の拍手は雷鳴の様に鳴り響いたと伝えられている。ことに第四楽章の始めこそは感激の極頂であり、芸術の真理とのその最も光り輝くモメントであり、この作品の最絶頂であると当時の音楽新報は述べている。尤もこのフィナーレにもつと集約的な形を与えて貰いたかつたとの意見もあつたし、またメンデルスゾーンは一八三七年に自ら言っている。「純器楽の楽章は、音楽に於て私が知る限りの最大なるものであるが、人声が入り込む処に到つて私はそれを理解し得なかつた。つまり部分的にだけしか解らなかつた。しかしこれ程の大家の作であるのだから、その罪は聴く方の側にあるか、又は演奏者の側にあるのであろう。声楽の部分に於て諸声

部のおき方について、私はこうしたらよかるうにとも云えないのである。一般に解らないとの批難もこれからするのである。「メンデルスゾーンさえもこう云っている位であるから、一般衆庶がそれをうけつけ得なかつたとしても、それは敢て驚くには足らないかも知れない。これ等の事実から見ると前に述べたチェルニーの言葉、ベートーヴェン自身がこの章の改作を考えていたとの事も全くうそも思えない。

第九が形式の点に於て他の諸作と大にちがつている点は、ベートーヴェンが最終楽章に人声を用いた事にあることは云うまでもないが、然らば何故に彼が純器楽曲をば人声を以て終結させようと考えたのであろうか？彼が純器楽の力の弱さを認めたがために敢てこの挙に出たのだというヴァーグナーの説は、彼がこの曲の後に弦楽四重奏やピアノソナタを数多く書いている事から見るとすぐには首肯し難いが、また他の説、ベートーヴェンが第九を作るに当つてシラーの喜びに寄すの讃歌を用いることを始めから考えていたとの説も確かではない。しかしフイツェニヒにがシャロツテ・フォン・シラーにあてた手紙によれば、ベートーヴェンが一七九三年にこの詩の作曲を考えていたという事が云われているし、またナーメンスファイエルのオヴァーチュアーにこれを用いることを度々考えていたとの事があるから、ベートーヴェンが早くからこの詩に対して大なる興味を抱いていた事は確かな事実である。因に述べておくがこの詩はシラーの青年期の作で一七八五年シラー廿六才の時の作に係る。それ故一七九三年と云えばその後八年の事であり、ベートーヴェンは二十三才であつたわけ。そしてその後ナーメンスファイエルをば一八一六年ヴィンナ会議に際して、全欧諸国の皇帝たちがヴィーンに参集した機会に奥国皇帝の生誕記念のために作曲したのである。とにかく第九の解説とは直接の関係はないが、この事が私には格別

面白く思われたのでここに特に挙げ述べた次第である。

しかし一八二三年に彼が始めの三楽章を大体完成した時に於てもなお、その終楽章を声楽にするか器楽にとどめておくかに就ては迷つていたのであつた。ベートーヴェンが結局思い切つて声楽をとり入れるべく決心したのである。ハイドンがシンフォニーの中にレツィタティーフを用いて原則的にこの事を承認し許容している事に基づくものである。尤もベートーヴェンも既に第五に於てその範に倣つてゐるし、コールファンタジーに於て人声を用い完成せる声楽曲を利用するまでに来てゐる事によつてゐるものもあるが。その他ベートーヴェンの時代に於て小曲に於てではあるが、交響曲の終りを合唱で結ぶということは幾つか試みられてもゐる。勿論ベートーヴェンのそれとこれ等小作家のそれ等の間には大なるちがひがあるのであつて、ベートーヴェンはこの讃歌の基盤として及びその準備として前置きとして、交響曲の大きな定型を守つてゐるのみならず、いやさらにそれを高めていつてゐるのであるから、このシラーの喜びの殿堂は一つの巨大なる基礎と独立性と独特な美しさの豊かさをもつてゐるので、そのために却つてこれ等がもつて奉仕すべき主なる仕事の方が忘れられるまでになつてゐるのである。しかしそれ等形式の議論はともかくとして、この讃歌と始めの三楽章との間に完全な精神的關係が存在しなかつたならば、ベートーヴェンは決して讃歌をフィナーレにもつて来ることを敢てしなかつたであらう。

一体何がベートーヴェンをして人の声を使うという挙に進ましめたのであろうか。ともかくこの事は純器楽曲に於ては未だ見られなかつた仕事である。上に述べたウィンターの戦争交響曲（一八一四年）などの小曲は、元

来が標題樂的の小曲であるからこれを結ぶに合唱を以てしたとしてもその動機の原因や説明も容易につけられるのであるが、この器樂作家として偉大なるベートーヴェンが自分の生涯の白鶴の歌となり、交響樂の歴史の上に於ても特別の位置を占めているところのこの大曲に於てその要石として合唱をかりて来たことは、結局は樂音だけを以てしては到底表現しきれないものにおつかつたためであろうか？樂器を手段とし材料として、人間の心の奥底までを見透し繊細なひだをも皺を描写し得るかれベートーヴェン。喜びと惱みのあらゆるニュアンス、小供らしい無邪氣な微笑から思ひきつた狂喜亂舞のはてまで、また軽いかすかな悲しみから身をやき滅ぼすほどの絶望に至るまでを、樂音を用いて表わすことを一生の仕事として来たこの樂界の巨匠が、このフィナーレ製作の最後の刹那に於て、説明する言葉の助けなしにはこれを表現し得ないとの決断にまで到達したのだろうか？そのために充分なる樂音を彼は発見し得なかつたのであろうか？彼のこの喜びのメロディーは真に現実に言葉。を必要としたのだろうか？否、理由は他に求められねばならないであろうか！管絃樂の材料の使用に於ては極度に謙遜であつたかれベートーヴェン。出来るだけ少ない材料をもつて出来るだけ大きな効果を挙げることを原則としてよくそれを守つて来たかれ。英雄交響曲に於ては三つのホルンと二つのラッパ、第七第八に於てはただ二つのホルンと二つのラッパを以て満足して来たかれベートーヴェンが、この第九のためには既に第一樂章のために、以上の樂器の外に四つのホルンと二つのラッパを用い第二樂章のためには、その上に三つのトロンボーンを用いている。そして最終樂章に来て——それまでに彼の技術はその仕事任務の達成のために充分熟していた——彼は更に言葉を加えているのである。チェロとバスとでレツィタティーフの入り込んで来るところ、それに対する全管絃

樂の応答、そこで全樂器からベートーヴェンが未だ嘗て夢想だもしなかつた程な表現力が汲み出されている。そしてそのあと讃歌が始まつてそれが益々豊かな和声で開展して行くところ、そこでわれ等はこの音響言語のこの偉大なる跳躍に捉えられ引きずられて行く。しかしベートーヴェンの心の中には更に快く朗らかに響き歌うものがある。今や疑いの夜は去り行つた。今や彼の心の中には人間存在の最後の目的は悩みではなく喜びであること、の確信が明かな光りに於て燃え出たのであつた。今や彼はこの幸福の使命の声を音に響き出させたいと願つた、全人類が彼の歌に声を合せてくれることを思つた。ベートーヴェンの樂器の表現力に比べては言葉はあわれなものであろう。しかしそれ等の樂器も人声の情熱と切実性に比べてはまたあわれなものである。彼がここに出来る限りの美しさに於て告白したい新しいものを表現するべく新しい樂器を求めた。そしてそれを彼は人間の声に於て発見したのであつた。つまり彼は言葉が必要としたるがために人声を用いたのではなく人声が必要としたるがために、そして人声を用いるためには自然言葉を要するのであつて、要は人声にあるのであつた。全樂章の存在し得るのは感情のエクスタシスにあるのであるが、このエクスタシスが迸り出てそのはげ口を求めるとき、それは主として声によつてである。従つて声はそれの与え得る力の最高の限界まで常に進められていなければならぬ事は自然の数である。前に述べた様に永い間この終樂章が一般人の間に理解されないうで、第三樂章まででやめておいて貰いたいと云つていた人があつた事實は、声がその当時はこの様な任務を尽すべく準備が足りなかつたという事に帰せらるべき部分が少からずあるのである。前に挙げた「メンデルスゾーンの言葉、一八三七年に彼がその友ドロイゼンに宛てての手紙に於て「責任は聴者の側にか或は演奏者の側にあるのであろう」と云つてい

るのは正にこの事実を指摘したものである。今日に於てもなおこの合唱と独唱の部とが聴者に於てある幻滅感を残さずには措かないという事を認めざるを得ない事が間々あるのである。要するにわれ等の理想に於てはこの音楽は凡ての現世的なものを超越したものにまでわれ等を引き上げてくれると思つてゐるのであるが、現実には於てはいつも「この浮世のものゝ残滓」(ファウスト中の言葉)がいたましくわれ等をおさえつけてゐるのである。

しかし歴史的に見れば第九の特別な意義は人声を引き入れた事にあるのではない。それは前にも後にもそれをやつてゐる人があるのだから。要はむしろその点にあるのではなくして、楽器と人声との組み合わせの方法にあるのである。それについては一八〇八年コールファンタジーに於て、合唱が管絃樂に対して如何なる位置にあるかを考えれば足りると思う。この曲は外的に、ことに主題そのものに於ても第九とはかなり多くの相似点をもつてゐるが、この幻想曲に於ては合唱は管絃樂に対して独立のはたらしをもつてゐる。管絃樂とピアノとは合唱を伴奏しこれを取りまいてゐるだけであつて、合唱に対して何等かの独立的な意義を得てはいない。第九に於ては声と楽器とが一つの全体をなしてゐて、お互にひき離すことは出来ない程にとけ合つており、従つてそのどちらがどれだけ全部に寄与貢獻してゐるかを説く事はむづかしい。(この事に始めて氣着いたのはリッヒャルト・ヴァーグネルであるが)同様な事は莊嚴ミサについても云える。それについて云える事はそれは結局無自覚な行動であり、己れの意識なしに行われたる一つの進みである。ベートーヴェンは合唱を書こうと欲した。しかしその際管絃樂をすて、これなしにすませることは出来なかつた。しかし彼はいままでの交響曲に於てその表現能力の極度の高さにまでこれを高めて来た今に於ては、それを今までミサに於てとつて来た程度にまで引き下げるこ

は出来なかつた。かくしてここには合唱と管絃樂とが一つの分かつべからざるものとして働くようになったのである。交響曲に於て彼は管絃樂から出発した。合唱の協力ということを始めに於ては考へてはいなかつた。彼はながくこの挙に出ることを敢てし得なかつた。それは彼には全くちがつた条件から出発した二つの芸術種類の結合であると思へたから。實際彼はこの最終章をば純器樂的にやつて行こうとの構想を練つていたのであつた。しかし理性的意欲と自然的感情との間の戦に於てその理性的意欲の方はまけなければならなかつた。そこには二つの芸術種類の混合ということが問題ではなく、一つの新しいものを作り出すことが問題であつたから。その方法に於てのみ、極度の表現能力にまで高められたる樂器と、人声という最も自然的な、そしてそれ故に最も印象深い表現材料との結合によつて人間感情の全範圍をば以前に見られなかつた程の方法に於て音の中に離れ難い程度にまでそれを注ぎこむ事が最重要な問題であつたから。たしかにベートーヴェンはこの交響曲のために合唱によらずしても適切な印象深い終章を与へ得たであらう。しかしそうしたら、今われ等がそれをきく度に新らしい驚きを感じるところのあの燃える様な直接性がない事を感じるであらう。何となれば直接に音となつて心から迸り出るところの感情は、樂器によつての廻り途を経てわれ等に話しかけるものよりもより強い反響をわれ等の心の中によびさますであらうが故に。要するに第九の終樂章こそは常にそこにわれ等が悦ばしい確信をもつて、そのひきむしられる様な顫え慄きを感じるものであるが、それはまた彼の生涯の作品の最後の冠りづけとしての意味をばわれ等に感ぜしめるものでもある。そしてそれは純音樂的立場からでなしに、むしろ彼を強く刺戟した多くの問題に対する答としてそうなつて來るのであるということをおきたいのである。(これはエ

ルンストの説くところをそのまま解説したのである。勿論凡てなる程と首肯され得ることではあるが、或は別に異説もあるかも知れない。更に研究をつゞけて行きたいと思つてゐる問題でもある。)

彼の九つの交響曲のうちで最も強く人の心をうち共鳴を感じさせ、また広い意味に於て最もポピュラーになつてゐるものは何かと問われれば、誰しもが英雄第五、第六、第九であると答えるではあろうが、実に彼がこれ等の曲に於て彼がわれ等に向つて語りかけるところのものは単に音楽家としての彼だけではない。彼が深い省察と苦しい戦に於て、それを得んとして闘いぬいて来たところの最後の認識の帰結がここに表現されているのである。彼以前の誰もが、また彼以後の誰もが人の心の最後の秘密を語り告げるべく、使い語りかける事も出来なかつたところのその言葉に於て。これについてエルンストは次の様に言つてゐる。

これ等の四つの交響曲、それに於て彼が個人的体験の音を他の何れにも勝つて強くうつつてゐるところのこれ等の四つのそのつづきの有様、そのつづき方に於て一つの面白いそして驚くべき論理を陰在するのを私は認めるのである。第三英雄は英雄的な力の神格化であり、それによつて導かれて人間は成功の極頂まで登り行つた。しかしそれは同時に、彼がかくして世界にもたらしたところの幸福の量が彼の偉大さを決定するところの最後のそして唯一の度量計であるということ、換言すれば、人間は自我的な欲望から解放されて、世界の幸福の中に自己の幸福を求めるに至つて始めて真に存在の高さを登り始めたのであるということとをわれ等に教える。それには人間は予め彼が努力して戦いとつたところの勝利の最も困難なもの、いわばあらゆるそして各人の胸の中に置かれたる神々しい火花をば彼の全本性を浄化的に赤熱させるところの炎にまでかき立てた時に至つて始めて、換言すれ

ば、自分の道徳的な力が彼のために、それによつて運命の力が砕破されねばならぬところの楯にまでなつたとき、始めて人間は自己否定的な犠牲を厭わないところの存在の把握にまで到達し得るのである。第五交響曲はかくの如きものであり、道徳的に浄化せられたる力の神格化である。

しかし人間がかくの如き内省を果し得るためには、即ちその様に自己を省察し得るためには、彼が誤れる道義性から解放され、そして自然の中に思惟と感情の眞実性と單純さにまでの道しるべを求めることが必要である。結局のところ大革命というものは、凡ての人間關係をゆがめて何かまつすぐな正しい自然的なものであるかを知り得なくなつたまでにゆがめて来たところの不自然さに対する反抗に外ならない。かくてベートーヴェンは社会に於ける偽りの歪められた生活からその純粹な誠実さに還るべく常に烈しく押し迫られていた。自然との交わりが彼にとつて必要欠くべからざるものとなつた。それによつて彼は自然が彼にとつて如何なるものであり、それが自分にとつて何を意味するものかを知らんと欲した。田園交響曲に於て彼は、自然が吾々に与え得るところのもの、即ち、吾々の存在の中のものつまらぬ邪ま物からの解放、云わば、自然に向つて好んで身を捧げている人に対して、自然の中から流れ込んで来るところの平和な快活さについて、その貴とさを予め味わせてくれるのである。

かくの如くベートーヴェンはこの三つの大作に於て幸福への途を指示しているのである。そしてそれは彼自らがふんで来た途でもあつた。そして彼——運命のために幸福の凡ての源泉があらぬ方に注ぎ出されてしまつていゝる彼——が現実になんを見出しただらうか？彼がまた人類一般がいつかはそれを見出し得ると期待してもよかる

うか。この世は苦悩の学園として、その試煉の場として定められているのではあるまいか？ますます鋭くこの考
えが彼の心の中を貫いた。凡ての疑いが現われ出で彼のかたい信念も消え失せるかに見えた。しかし彼の心の中
には一つの炎が燃えていた。それは一時的には光り弱くなるかも知れないが、世界の何物もこれを消しつくすこ
とは出来ない。それは壯嚴ミサに於て強い力をもつて宣示された神の愛に向つての信仰の炎であり、人間世界に
於ては運命を屈服し制御するところの人の力への信頼の炎である。かくて突然とそれ等の濃霧は晴れた、限りな
き程な恵みの感情が彼の心をとらえた。今まではただおぼろな夢想として浮んでいた希望が明かに光り輝くとこ
ろの確信となつた。人間は歓喜のために、万有を包括するところの愛の表現としての喜びへのために生れている
のだとの確信が。現実生活に於てはこの愛を享受することの少かつた彼が、彼の知識の最後の帰結として（ゲー
テのファウストにある言葉）愛の福音を彼は宣示したのであつた。かくて彼は喜びに捧ぐるあの讃歌を歌つたの
であつた。そしてそれをもつて彼の交響曲の最後の作の崇高なる構築に、そして彼の心の告白の莊嚴なる構築に
冠りづけの要めの石をうちこんだのである。（この項もエルンストの所論をその儘に訳出して紹介したまでであ
る。面白い所見と思つたのではあるが、説くところが少し抽象的に過ぎるとの嫌いなしとしない。しかし私とし
てもこれ以上の補説を施すだけの力もないから、余は読者諸君の広い考察にお任せしたいと願うばかりである）

その二 構 成

第一 楽 章

喜びが欠けていること、荒いそして不屈不撓に迫り来る運命に対する望みなき戦の状態を描くことが、第一章の本質的な観念であつた。テーマを出すことなしに始まつているのはベートーヴェン末期の作に於て屢々見る所である。平和と喜びとを得んとしてもがき苦しむところの心をば、荒くはあるが無力な抵抗力もない絶望がつかむとでも云おうか。互に反抗し戦い合う諸要素の戦がいよいよ烈しくなり管絃楽に於ける諸声はどうかきき入られて下さい、この不幸を解消して下さいとうめく様にひびく。これに対する暗いしかし屈服には屈することは出来ないという様な反抗がこの楽章に一つの明らかな特性を与えている。吾々はA—Eの空虚な五度をきくだけで（それはこの名に於て有名になつている）それは不定に混乱的に波だち騒ぎ、濃霧の如く低迷する。（これは下の方でチェロと第二ヴァイオリンでppでつぶやく様に唸り囁いている）その上へ上の方から第一主題への準備の音が閃めく様に落ちかかつて来る。それは反抗的な、大胆な、そして悪魔的でもあるがまた英雄的な特性をもつている。それが相迫り相よつて進んで、第十六小節に至つて始めて第一主題が全管絃楽のffで出る。それは英雄の様相とでも云おうか、力と反抗とにみちた暗くしかも威厳を備えている。（これを吾々は意志のモチーフと呼んでおこう）始めの五小節はなげきを示しているが、これに対して運命の決定の硬い命令で対立する。（二十八小節）それが人をたぎち落ちる様な音階下降で全くくづおれさせる。かくて人は始めの不気味に黙考する様な悦びなき気分になり落ちこむがそこへ第一主題の始めがB長調で出る。それは「なぜ汝の破問状は私を勝利へでなしに屈従へと導いたのか」と訴える様にひびく。これに対しては、ただ堪え忍べ、鋭い反抗を鈍らせ、さす様な痛みにかき乱されて居れというばかり。しかしまた小さいモチーフが出て第二主題への進みの用意をする。そ

れ烈しい迫るような性質をもっているがB長調の五七の和絃 *faces* の上に落着きを得る（六四小節）そしてそれの上に新しい想が浮んでそれが第二主題への移行の途を開く。

移行の途を開くそれは、先ず慰めを与えておくという心が、やさしい痛みを癒す様な音を以てフリユート、クラリネット、ファゴットで出てそれがやがてオボエとホルンにまでひろがる。（七四―七九小節）そしていよいよ本当の第二主題が出る。苦しめられた心が希望の親しげなウイंकによつて元気づけられ、それが傷創の上への治療剤としての香油の様に注ぎかかる。それは木管で出て来るが、絃楽器が無気味な怨む様なフィギュアを副えて人を誦らぬにまで導く。それが遠くひろがって行つて第一楽章の形式本質を性格づける。強いて云えばつまり悪魔的不安とでも云おうが、ベートーヴェンが己れを支配するところの感情を表わすための創作力の無限性を示しているのだとされている。それが響き終るとそこに一つの新しい挑発的なモティーフが出る。（一〇二小節）それはffで出てやさしい悲愁と親しげな憧憬と慰め深き追憶の領域から戦の激烈さえ追いつむ。それに対立する様に、幸福と平和の姿とも云うべき美しい旋律的なフレーズがヴァイオリンのPで出るが、その間にヴィオラとチェロが絶望な怨みを表わすかの様に、さきの挑発的モティーフをたたく。しかし悲しげな感情の方が優勢である。（二〇八―一一三小節）そのおだやかに揺り動かす様な夢の姿の中から絃と木管がppで新しいふしを歌い出す。（二二〇―一二三小節）それは明かに対立をなしているが、そこへ突然と新しい勃発が湧き出る。（一三〇小節）それでバスがsfzで烈しい狂暴性に於て立ち上る。木管がそれをなだめる様に歌い出て親しげな音を願ひ求める。それがきき入れられて悦ばしい勝利の確信の歓呼の声を引き出され、ある程度の力強い悦びを以て第一楽

章の提示部は終る。(一五九小節)

これから展開部へ入る。この楽章の開示の時と同じ様な心持の序奏に移り、主として第一主題が取扱われる。(主としてその三、四小節)云わばファウストの姿を展開する。即ち、求むれど達せられいという、未来と過去の美しいバラ色なせる如き想像、そして現実は一つの悲しみにみたされていて、それが突然とその権利を主張する。(クレッチュマールの言葉)特に目立つことは、土台が記念碑的に大きいその上に小さい仕事の非常なこまかさを加えている事にある。(エルンストの説)人が解決を得た様に思つて悦びが大きければ大きい程、いよいよ多く運命のかけが人を覆いくるめる。始めに氣分的に始まつて、それからすつかり疲れて地上に倒れる。(意志のモチーフの激越な重い力が木管楽器に於てかすかに歎く様に現われる)そして押し出されたる勝利の叫びが絶望の叫びにまでゆがめられ(C—Es—Fis—Aの和絃)希望に充ちて悦び輝いていた眼が涙を以てみたされ、なげきか、かすかなうめきとなる。(このエピソードは第一主題の第三小節と密接に関係している)。(九二—一九四小節)新たに彼の唇の上に於て断念の不安な切ない響きが次第に死絶える。新たに絶望の叫びが破れ出る。彼の呻めきがだんだん弱くなる。そこで彼は自分の血管が不屈な生活力の残りによつて膨らされたことを感ずる。反抗的に暗い決心が戦の用意もすんだ彼を運命に對して対立させる。(バスに於ての第一主題によつて具体化された敵との戦を具現化するという任務が十六分音符に於てのコントラバункトに課せられているのであろう。そしてこれに對してまし行く興奮をもつてティムパニと小太鼓に於ての  のリズムにまで活気づけられて来るところの切分音的アクセントは戦斗的な戦の信号と比較されてもよいであろう。(二一六—七小節)希望の幸福

の微風のように暫くの間やさしいおきが彼の額の上に吹きかかる。(十六分音符の木管楽器の和絃)この希望なきその人に対して、曾ては彼に恵みをたれてくれたところのこの幸福のウインクから今はただなげきの声がひびき出る。(A短調で出る第二主題)そしてそれが、短い太陽光線の様に暫くの間親しげな顔ばせを示す様に見える。でも、すぐに困難苦勞が彼に向つて前よりも烈しくその爪をひろげる。それは凡ての望みをすてよ、(ダンテ神曲地獄篇入口の言葉)と教えるかの様である。(バスの巨人的に烈しい運動とそれにつづくところの長いひつぱりに注意すること)曾ては彼を喜ばせたところの今は彼には速かに過ぎ去り行く幻像の様に見える。香油をふりかけてくれた愛撫は暗い歎きのうめきとなり、彼の男らしさは絶望の反抗となる。(ナイツェルの解説による)

再現部で、この楽章の開示部へかえるところで(三〇一小節)ティンパニーが三十八小節に亘つてdの音をどろどろさせ、管絃楽の全部が烈しくffで響き出るところは大いに注意を要する重要点であり、この楽章の頂点をなす。音響技術のあらゆる方策材料もベートーヴェンの悪魔的な意図を満足させる事が出来ない事を示している。とクレッチェマールは云つている。

第四二七小節で結尾部に入るが、どこへ目を向けても一つのかすかな希望の光さえも彼を慰めまたは暗い心を追い散らしてはくれないその処へ、遠方より慰めのための話しかけの様にホルンの独奏がd長調のドルチェで第一主題の三、四小節をかなでる。その間絃楽器はa音に集まる。そこで彼は戦のための最後の戦のスタートをきるが遂に地上にうちくずおれる。(四六八小節以下)彼の抵抗は力つきる。彼の周りには断念の幕場との息が、かすかないおきから突風にまでふくれあがりつつ彼をとりまく。バスが十六小節だけ固執低音的に上り下りする

ところに、われ等はホルンとオーボエのメロディーの中に葬送行進曲をきく様に思う。他の楽器の音が益々強くなつて、今一度短くしかし碑文的に簡潔に苦悩と反抗とが相並んで立つ様になる。最後の雄たけびの様に今一度全楽器のユニゾンで第一主題が響き出る。そして屈伏されざる反抗に於て第一楽章は終る。このところをメンデルスゾーンが「振いあがる力に於ては誰のどの作品をもこの場所は圧倒している」と云つている。

第二 楽章

第二楽章は悦びに一步近づいている。D短調でモルト・ヴィヴァーチェ、四分三拍子。ベートーヴェンが一八一五年にフーガをその上に書こうとして考えていた主題が根底に立つていてとノッテポームは云つているが、いわば音楽の上でのモットーとしてこの主題の始めのモチーフが根底に横わつている。烈しい奔放不羈がこの楽章の全体に亘る特徴であつて、ヴァーグネルがファウストの中の「歓楽が問題ではないのだ。あの苦痛に充ちた享樂のよろめきに、恋しき憎悪と爽かな憤懣に身を捧げたい」という言葉をひいてるのはよく當つている。リート形式をもつてのスケルツォであるが、それはこの場合ソナタ形式にまでひろげられる。これにトリオの部分が続き、更にまたソナタ形式の部分を再現するという大がかりなスケルツォである。愕然たらしめ啞然たらしめるところの獨創性をもつている。強い敵に対する戦に於て全くうち負かされた人をば、ちくちくとさす様な生の悦びがその烈しい麻酔的なあみの中へつり込もうとする。八小節から成る短い序奏、絃楽器全体のffでDの上に小さいモチーフが出る。それから一小節だけ休んでまた全絃楽器がAで出る。また一小節休み、珍らしく

オクターブに調律されたティムパニーでFの上に同じモティーフが出る。そのティムパニー響きは歓楽の国への門を開くところの魔法の杖を思わしめる。そして今度は休止なしに全管絃奏がDで出て二小節休んでいよいよソナタ形式をとるところのスケルツォ主要部なる提示部に入る。

バックスのな奔放不羈という言葉、それが第二楽章の根本基調をなす。それを表わすためにヴァーグネルがファウスト中の言葉「歓楽が問題ではないのだ。あの苦痛に充ちたよろめきに、悲しき憎悪と爽やかな憤懣に身を捧げたいと云っている」を引用しているのは正に大いによく当っている。提示部は九—一五〇小節に涉っているが、始めはかすかに忍びよる様に第二ヴァイオリンのppで出で、それがファゴットで引きのばされる。それは一八—一五年にフーガのテーマとして考えられたものである。ついでヴァイオラ、チェロ、第一ヴァイオリン、バスが出て順次にそれをうけとり、更に他の楽器も加わつて全管絃奏合奏となり、大きなクレシェンドーを経てffでその繰返しに入つて行く。そのffになる前に第一ヴァイオリンと木管楽器が一小節だけ、自分の出る時を待ち切れないかの様に主題の始めをさきにとつて出るところに一つの天才の輝きが見られる。そしてそれが實際演奏に於ては充分に留意されていないのは遺憾であるとエルンストは云つている。この狂醉的に渦巻く舞踏がフリーユト・オボエ・ファゴットの美しい挿句によつて断ち切られる。それは憧憬と希求とに疲れたかの様な響きをもっているが、それが九三—一〇〇小節に至る第二主題への導きをなす。

第二主題は粗野な熱狂的な踊りを思わしめるものであるが、それは木管楽器で出る。そしてそれに対して絃奏器が力強い線をもつて前の主題



の始めの句をば悦びをよびかける様に奏しつづけるので、この物悲しいエピソード

ソードはそれに押されて黙つてしまう。この第二主題が再び第一主題にすべり戻り行くところ、そして我儘な放恣気分が新しい悲しげなエピソードによつて断ち切られるところ、そしてそれが再び破れ出るところの悦びの気分の前に負けて黙つてしまふところ、これはこの楽章に多く見られるところの天才的気分の閃きであるという、これもエルンストの所説である。それが小結尾コイグに入つて pp で結んで、そこに三小節の休止がある。そして展開部になる。

展開部は次の如き心の動揺を示す。かく速かに得られたるもの、外的な華美をもつて人を眩惑したものは、彼が霧や霞の中を真剣に眺めるに及んで、空しく解けて消えてしまう。彼はもろもろの現象の急ぎ過ぎ行く中を突進する。彼をひきつけるものは新しきもの、永久に変化するものである。が、彼はその変化にあきて、充たされざる憧れの荊を胸に蔵して黙想に沈んで立留る。(Hの上の延声記号フエルトツグ) 歓びを求めめる気分がかすかに彼の心の中に打ちつつける。しかしこれに並んで不満足、物足りぬ気分が心の中に並び立つている。それ三小節部分に於て、ファゴットの暗い音色に於て表わされている様に見える。(一七七小節)そこへティムパニーが新たにその胡麻よ開けをなり響かせる。(門を開かせる咒文)。それは人を悲しい思い煩いから解放して荒い歓びの狂乱にまでひきもどす、そしてそれがバックス的な狂暴狂乱にまで悪化変成するや否や、光景は急に變つて美しい花が笑みかけているテムペの谷(ギリシャの有名な美しい野辺)のいとも美しい野辺が、彼のまぶしくも明るくされた目の前に開ける。(トリオの始めプレスト)。以上はナイツェルの解釈によつた)。エルンストはこの部について次の様に云つている。展開部に於ては四小節から成るところの第一主題が三小節的に変化するところが注意

を要する。(総譜では *Ritmo di tre battute*) ここにオーケストラの滑稽役者ファゴットに課せられたる主要な役割がこの場所に特にグロテスクな色づけを与える。それがティムパニーが入り込むことによつてなお一段と強められる。即ち三小節のモチーフを六回繰り返したあとでティムパニーが独りでその第一小節を四度うつ、そして木管楽器が次の二つの小節を引き受ける。暫くしてから四小節リズムが再び入つて来る。(*Ritmo di quattro battute*) 反復部は第一主題を再びとり上げるが今度は *pp* フガートではなく全管絃楽の *ff* で出る。もの悲しいエピソードは大いに拡大されてそれが第二主題(三一二)にまで導く(D長調)。それは前と同じに終りまでつづけられて、あとに小結尾がつづいて(四一五—五三〇小節)この部(スケルツォ主要部)は終る。そして第二部トリオに入る。

この中間章トリオ(この場合三重音という意味ではない。古いスキートの第二部をかく呼んでいた事による)はベートーヴェンのロシア音楽の研究から出たものであらうとされているが音列に於ては第二交響曲のトリオの始めと全く同じであつて、リズムがそれとはちがつている。普通の三部リート形式をもつ。それは田園的な歌調をもつていて、簡単な牧人のふしに於て田舎の愉悅を忍ばしめるものがあるが、第二部チェロにつづいてヴァイオリンが出るころには、その神秘的な響きに於て昇り行く旭陽と美しい自然の莊嚴な喜びを思わしめる。構成は簡単ではあるが効果に於ては非常に刺戟の多い曲部とされている。殊に四四七小節でホルンのソロで美しいメロディーを奏するところが特出さるべきであらう。四八二小節の小結尾に於て、ホルンとヴァイオリンがDをながくひつばつている間に於てこの部の主題が奏せられるところは特に美しくもあり強い音響刺戟をもつている。

この部はプレストーではあるがあまり速く演奏されると効果を失う。そこにあるメトロノーム指示116は全音符が一分間に百十六というのは誤記で、実は二分音符が百十六であるべきだということになっている。それは既にスタンフォードが一九〇六年四月の音楽新報に述べていることであるが、ベートーヴェンのメトロノーム指示は一般に再訂を要することとは、十八世紀に於て既にロホリッツが云つていふことでもある。

それからスケルツォ反覆部に入つて、それは文字通り繰り返され、以前の如くトリオに入る。しかしそれは今度は全く更衣させられ、楽器構成に於て前とは全くちがつている。テーマは木管楽器で出で、絃楽器は凡て四オクターヴを通じてDをひつぱつていふ。しかし七小節目で驚かされたかのように突然休止する。そしてトリオに入る前のあの反抗的な二小節を以てこの楽部は終る。

このトリオの美しい部についてナイツェルは云つていふ。「その人の着物の鈍い黒の色は軽い羊毛の着物に一時その場を譲つた。そして彼に並んで輝かしく装うた一人の少女が立つていて、親しげな笑いかけをもつて彼を挨拶する。彼等はやさしげな言葉をかわす。彼が今まで感じなかつた様な愉悅の情が彼の眼ざしから流れ出で、また愛嬌に充ちた少女のやさしい子供らしい会話からも迸り出る（オーボエのソロとラッパのアクセント）。しかしこの美しさもすぐ消える。瞬間の変わり行く快樂を求むる烈しい心がまた新たに首をもたげて出で、そしてまたかの可憐な少女の姿が短く一寸出て来たあとで、快樂を求むるあの烈しい心の動きも突然なりやむ。」

ベートーヴェンの後期の作がその前期の作と異なる点を最も端的に表わしているのは、この第九の第二楽章に於てであるとエルンストは云つていふ。特にスケルツォとは題されていないが、スケルツォの役割をつとめてい

る。しかも彼のその他の交響曲や室内楽曲に於ては、多くの場合第二楽章としては緩やかな楽章が置かれているのを常とするが、この曲に於ては第三楽章のアダジオの前にこの迅速なスケルツォが置かれているという大きなちがいが著しく目につく。しかもこのスケルツォは未曾有の大規模なものである。彼は第二交響曲に於て古いメヌエットをスケルツォでおきかえる事を敢てしたとき、誰がこの第九のその様な大きなものに、後日に於て彼がそれをなすであろうことを予測したであろうか？通常のスケルツォはメヌエットと同様の三部リート形式であるが、この第九のそれは完全なソナタ形式をなしている。その主要部分がフーガに始まるソナタ形式をなし、これにトリオの部分が続き、更にまたソナタ形式の部分を再現するという大がかりなスケルツォであり、最も天才的なものと云つてよからう。その全楽章が第一主題によつて支配されていてそれが全楽章を通じて黙らされることとがないという事実こそは、正に大いに驚くべきことである。モテーフ構成に於てこの様な平凡な平等性を維持しながら、その変化と驚異に於てはかほどまでに豊富なものを作り上げるといふ事は、正に大天才の絶倫なる妙手にこそ残される仕事であつたのであらう。

(未完)

(本学教授 音楽史)