

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

《第九》の現在地：
「芸術作品」と「文化」との交点で

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2022-01-20 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 渡辺, 裕, Watanabe, Hiroshi メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1422

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



《基調報告》

《第九》の現在地

－「芸術作品」と「文化」との交点で－

渡辺 裕

「言語論的転回」以後の「音楽作品」

ベートーヴェンの《交響曲第9番ニ短調 作品125》(以下《第九》と記す)をテーマに行った共同研究報告書の「基調報告」であるからには、《第九》をめぐるこれまでの研究史や研究状況を俯瞰、総括し、ここに収録されている研究がその問題圏の中でどのような位置付けや意味をもちうるかということを見極めるための見取り図を提供することが本来の役割であるのかもしれない。

西洋の「クラシック音楽」の象徴とも言うべきベートーヴェンという作曲家の、その中でも最も人口に膾炙した作品のひとつである《交響曲第9番ニ短調 作品125》という曲であるから、われわれの前にはこれまでに蓄積されたさまざまな観点からの研究が山のように残されており、この作品の研究や解釈の歴史を整理して跡付けるだけでもわれわれの手に余る大仕事となってしまうだろう。

その一方で、音楽や音楽研究の状況は、ここ数十年の間に、地滑りの的と言っても過言でないような転換を遂げた。ベートーヴェンや《第九》をめぐる状況もこの間に大きく変化し、これまでに積み重ねられてきた研究の相当部分が、今となってはそのままでは通用しないものになってしまった一方で、新たな視界がひらけはじめてきていることもたしかである。《第九》の専門家どころか、ベートーヴェンの専門家ですらない私としては、ここは《第九》研究の全体像を描くなどという無謀な試みはすっぱり諦め、今まさにひらかれはじめている音楽研究の新たな景色を視野に入れ、その一端をなす《第九》の最近の研究状況についてのごく大雑把なスケッチを提示することをもって、その責めを果たしたことにさせていただきたいと思う。

近年の研究状況の変化にはもちろんさまざまな要因がある。これまで知られていなかった新資料が発見されたとか、これまで典拠とされていた資料の信用性に疑問符がついたといったことによる、歴史的事実認識自体の変化もあるだろうし、作曲家の残した自筆譜の

筆跡や紙質の鑑定にまで及ぶ音楽学の研究方法の精緻化によって、作品の成立過程自体が描きなおされたといった要因もあるだろう。

しかしながら、この間における変化には、単なる研究の個別的な進展に還元できない、ものの見方自体の根本的な変化が背景にある。その状況を端的に示しているのは、1993年にイギリスで出版された、音楽学者ニコラス・クックによる《第九》の解説書である（Cook 1993）。この本は、"Cambridge Music Handbooks" という、ケンブリッジ大学出版局が出している西洋音楽の名曲解説のモノグラフィ・シリーズの一冊だが、かつてであればこのタイプの本の中心に置かれていたはずの楽章ごとの楽曲分析の部分は影も形もなく、その代わりに、演奏史や解釈史、さらには中国の文化大革命時の《第九》をめぐる論争や日本での「《第九》ブーム」といった内容が幅広く取り上げられているのである。

クックの例はいささか極端なものだが、このような傾向は、音楽学だけでなく、人々の西洋音楽にいだく関心のありかが全体的に変化している状況をよく示していると言って良い。以前には「作品」にとっては、いわば付け足しといってもよいようなものと思われていた「受容史」の部分に関心が集まるようになり、それらについて語ることに決して付け足しなどではなく、そのようなことこそがまさに「作品」を語るということの実体であると考えられるようになってきたのである。別の言い方をすれば、このような「付け足し」部分を丁寧に排除してゆく先に想定されていた純粋な「作品そのもの」という概念が、それ自体としては実体を欠いた空虚な中心にすぎないものであり、その実体はむしろ歴史的・社会的に形作られ、無限に変容し続けてゆくところにある、と考えられるようになってきたのである。

これは音楽だけの話というわけではない。ものの見方のこれと同種の変化は、1970年前後から人文学の多くの分野に急速に広がった動きであり、そういう中、多くの領域で、これまで、誰が見ても寸分違わない姿で、あたかもモノのように「客観的」に実在しているかに思われていたような事象の多くが、さまざまな時代や文化との関わりの中で歴史的・社会的に構築されたものであることが明らかにされてきた。後にも少し触れるが、歴史学などでも、「歴史的事実」などというものは決してそれ自体として実在しているわけではなく、むしろそれをみる側の価値観との関わりの中で形作られたり姿を変えたりしてゆくことを通して存立しているものであるという考え方がとられるようになり、そのような認識をふまえた見直しが行われている。そして、ジェンダー論やオリエンタリズム論の最近の成果が明らかにしているように、従来客観的な「事実」であるかのように描かれてきた歴

史の姿の多くが、男性中心の目線や西洋中心の価値観と相関的に「構築(construct)」されてきたものであったことが明らかにされてきたのである（このあたりの全体的な状況については、上野 2001 を参照されたい）。

このような考え方の根底にある原理は、しばしば「言語論的転回 (linguistic turn)」という語で言い表される。「言語論的転回」とは、かつて言語学者のソシュールが、言語は言語の外部に客観的に実在する世界を指示したり描いたりするツールであるという通念を覆し、逆に言語こそが差異によって意味を産出し、世界をあたかも「客観的」に実在するかのよう構成してゆく当の実践にほかならないことを明らかにした、その「逆転の発想」の謂にほかならない。1970 年前後から人文学に起こった変化は、言ってみれば、このソシュール的なものの見方がさまざまな領域で大規模に適用されるようになったという変化であり、それとともに研究の関心も、客観的に存在している（かのように思っていた）事象の「本質」をきわめることではなく、そこで共有されている理解や表象が歴史の中で、また諸文化の交流や衝突の中で「構築」され、さまざまな温度差を伴いつつ不断の変容を蒙ってきたプロセスやメカニズムを解明することに向けられるようになったのである。音楽研究の場合にも、不動の中心としてあたかも客観的実在物であるかのような形で「作品そのもの」を措定し、それを出発点にものを考えてきたことに対して、その前提が同様の形で問い直されることになったのは、当然の流れであったというべきかもしれない。

「作品そのもの」という呪縛から離れ、さまざまな時代、さまざまな人々との多様な関わりの中で形作られるものとしての「作品像」の方に焦点を合わせることで、作品が単なるモノであることをこえてもっている奥行き、広がりや存在感といったものについて新たな光を当てようとする、音楽研究のこの方向性にとって、さまざまな文化的・社会的な広がりをもつ形で受容されてきた《第九》という作品は、まさにうってつけの対象なのである。

コミュニティ・ソングとしての《第九》

《第九》という曲は、なかなか問題含みの曲である。もっぱら純粋な「芸術作品」として見るような見方ばかりに囚われてしまうと、見えなくなってしまうような問題が多々含まれている。そういう中で、特に大きなポイントになると思われるのは、その「コミュニティ・ソング」的な性格である。特に《第九》の合唱に参加する人々は、単に「芸術作品」

としてのこの曲の演奏者になったということ以上に、ある種の連帯感をもってひとつのコミュニティに参加したというような感覚をもつのではないだろうか。そしてそのような共同体感覚こそが、《第九》という作品の特異なあり方や、その独特の受容のされ方をもたらす源になっているのである。

18世紀後半から19世紀にかけての西洋の近代社会が形を整えてゆく過程において、音楽が政治や宗教から切り離され、純粋な「芸術作品」としての地位を確立したという自律美学的なまとめ方は、実は多分に一面的である。その一方でこの時代は、さまざまな政治的・社会的機能を孕んだ音楽が隆盛をきわめた時代でもあり、極言すれば、政治にとって音楽が不可欠の存在になった時代でもあった。「コミュニティ・ソング」はその最も典型的なあらわれである。

「コミュニティ・ソング」とは、とりわけ政治的な運動やデモンストレーションなどに際して、声を揃えて皆で歌うことによって結束を確認する、そのような用途に供される歌である。そのような行動様式の最初の現れはフランス革命の折のことであった。フランス革命は「歌いながらの革命(Révolution en chantant)」などと呼ばれることもあるように、歌が大きな役割を果たした。革命祭典と呼ばれる催し物の中でスペクタクルとして鑑賞されるようなものが作られる一方で、「革命シャンソン」と呼ばれる歌が大量に作られ、皆で歌われた。それらの中には今なお歌い継がれているものも数多くあり、現場に直接関わった人々の間での連帯意識の醸成のみならず、そこに歌い込まれている革命の理念を後世にいたるまで国民の間で共有し、受け継いでゆく大きな力となったのである。

この「フランス革命モデル」は、その後も世界各地で受け継がれ、民族自立運動などの局面で音楽はしばしば大きな力を発揮した。他方、このような形で近代国家としてスタートした諸国が国のシンボルとして次々と国歌を制定したのもこの時期である。フランス革命時のシャンソンであった《ラ・マルセイエーズ》が国歌に転用されたことが端的に示すように、反体制運動の歌は容易に反転して国家イデオロギーを刷り込むための装置に転換する。明治期に日本で設置された音楽取調掛の大きな仕事に国歌の制定があり、そのために西洋諸国の国歌の成り立ちを「取り調べ」たという事実は、この種の歌が近代国家における統治手段として生命線ともいえる役割を果たしていたことを示しているともいえるだろう。19世紀は、少し視点を変えれば、音楽がこの上なく「政治化」した時代であったともいえ、音楽が自律性を獲得した時代という見方がいかに一面的なものであるかを示しているのもいるのである。

ベートーヴェンがフランス革命の音楽に多大な関心をいただいていたことはよく知られている。《同志の歌(Bundeslied)》(作品 122)などの合唱曲はそれを彷彿とさせるが、《エロイカ》や《運命》などの交響曲に革命シャンソンの影響を指摘する研究もある。《エロイカ》には、ベートーヴェンがこの曲をナポレオンに献呈しようとしていたが、ナポレオンが皇帝になったことをきいて怒ってやめたというよく知られたエピソードがあり(事実、《エロイカ》の自筆稿には、ナポレオンへの献辞を紙が破れるほどに激しい勢いで消そうとした跡が残っている)、これは単なる逸話である以上にこの曲のもっていた政治的な側面をよく示しているとみた方がよいのかもしれない。

《第九》のあの「歓喜の歌」の旋律にもまた、革命シャンソンとの連関が指摘されている。たとえばロマン・ロランは、この曲は代表的な革命シャンソンのひとつであるエチエンヌ・メユールの《出発の歌(Chant du départ)》と双生児であると書いている(Rolland 1943, 邦訳 78)。われわれから見ると、「双生児」と形容できるほどにそっくりであるとはとても思えないのだが、ロランが両者に共通する四分音符の等拍リズムで全音階的に進行する単純で力強い旋律を、皆で歌う「共同体歌(Gesellschaftslied)」の典型と書いていることからわかるように、革命シャンソンのような歌を聴き慣れた耳には、この旋律が「コミュニティ・ソング」の典型とも言うべきスタイルのものであることが明証的にわかるのだろう。クックも、先述のモノグラフィの中で、19世紀半ばにエドガール・キネが《第九》を「人類のラ・マルセイエーズ」と呼んで以来、フランスではこの曲をそのように表象する伝統が形作られてきたことを指摘している(Cook 1993, 95)。

もちろん、ベートーヴェン自身が革命シャンソンを直接のソースにしたという証拠があるわけではない。「歓喜の歌」の旋律の原型はベートーヴェンの初期の歌曲《愛されぬ者の嘆息と愛の答え》(WoO118, 1795年作曲)にみることができ、さらにオーケストラ伴奏を伴った《合唱幻想曲》(1808年作曲)での使用を経て、最後にそれが《第九》という作品に結晶するにいたった。その過程を明らかにし、ベートーヴェンがこの革命由来のモチーフをいかに大切に育んできたかを明らかにしようとした小松雄一郎の研究などもあるが(小松 1979)、《第九》自体は革命歌として書かれたわけではなく、れっきとした交響曲であることを考えれば、ただちに、ベートーヴェンがこの曲でフランス革命由来の自由の理念を表現しようとしたなどと主張するのは拙速にすぎるであろう。しかし少なくとも、《第九》を「コミュニティ・ソング」の派生形態として受け取る文化的コンテクストが、この曲のまわりで一定の形で出来上がっていたことは間違いない。

現在、われわれの身の回りで《第九》がどのような機会に演奏されるかを考えてみただけでも、人々がこの曲に対して、ベートーヴェンの他の交響曲とは相当に違った位置付けで接しているということはわかるだろう。今なお、《第九》が醸し出している独特の空気を思い起こしてみれば、それがこれまでに述べてきたような「コミュニティ・ソング」の系譜との関わりに由来しているということには得心がいくのではないだろうか。

《Following the Ninth》(アメリカ、2013年、ケリー・カンダーレ監督)と題されたドキュメンタリー映画は、この《第九》が世界のさまざまな国のさまざまな政治的・社会的局面で使われた事例を追いかけているが、ここで取り上げられているのは、ベルリンの「壁」崩壊、中国の天安門事件、チリのピノチェト軍事独裁政権への抵抗運動など、自由を求める政治的活動の事例が大半であり、この曲が今なお、「コミュニティ・ソング」的な系譜の中で生きた形で歌い継がれている状況を感じ取ることができるだろう。コンサートホールで「純粹」に演奏される「音楽作品」の枠におさめ、そこに還元してしまおうとするならば、この曲の魅力や音楽的な力の相当部分が失われてしまうことは間違いない。少なくとも、クラシック音楽の楽曲で、このようなドキュメンタリーが作れるような作品は、他にはなかなか見当たらないであろう。なお、《第九》が成立から今日にいたるまで、とりわけ政治との関わりの中で描いてきたこのような軌跡について包括的に論じた研究としてはエステバン・ブッフのものがあるので、ここに挙げておく (Buch 1999)。

「記憶の場」としての《第九》

《第九》を文化的コンテクストの中において考えようとするとき、はずすことのできないのが「記憶」という切り口である。人文系諸学では近年、「記憶」ということが盛んに語られる。震源地となったのは1980年代から90年代にかけてフランスにおいて歴史学界総出で刊行された『記憶の場』というシリーズである (Nora 1984-1992)。日本でも翻訳されたが、抄訳にもかかわらず全3巻に及んでいる大規模シリーズであり、歴史というものに対するわれわれの認識の仕方を根本から変えてしまう画期的な仕事となった。

文書資料による実証史学を中心としたこれまでの歴史学研究に対置されるかたちでそこで主張されているのは、われわれにとって歴史というものが生きたものとして機能しているという限りにおいて、それは決して「客観的」事実のつらなりなどではなく、われわれの中に記憶として刻み込まれているものであるという認識である。フランス革命の歴史

を成り立たせているのは決して、公文書館に保管されている無機質な記録文書などではない。歴史物語（ときには歴史小説や歴史映画なども）の記述や博物館の展示、国旗や国歌、街角に立つ偉人たちの記念像、さらには通りの名前に至るまで、われわれの周囲にあるさまざまな媒体を通して、歴史は記憶としてわれわれの内に刻み込まれる。そういう生きた歴史を成り立たせているメカニズムやその生成プロセスに目を向けることで自分たちにとっての歴史を描き直すことこそが歴史学の仕事なのではないか、という問題提起の書となったのである。

ここにみられる歴史に対する見方の転換は、本論の最初に論じた「言語論的転回」の延長線上にあるということができる。このような見方をするので、歴史は、自らの外部に客観的に存在するものではなく、われわれが博物館の展示や記念像や、さまざまな媒体と触れ合う過程を通じて、われわれの記憶のうちに「構築」されるものとなった。それに伴い、「歴史的事実」そのものではなく、歴史の「記憶」や「表象」、「歴史観」、「歴史認識」といったものに焦点があたるようになった、というより、「歴史的事実」自体が、こうした記憶や表象との不可分な関わりの中で立ち現れるものであると考えられるようになったと言った方がよい。

重要なことは、ここでいう記憶が、個人の記憶ではなく、一定の集団に属する人々が共有する「集合的記憶」であり、その意味で「歴史的事実」は決して万人にとって共通の客観的事実などではなく、たとえば男性という集団の中で、あるいはヨーロッパ人という集団の中で構築された「事実」にすぎない、ということである。そして、《記憶の場》がフランスにかかわる事例を通して明らかにしたように、さまざまな装置を介して構築された自国の歴史についての国民の記憶はしばしばナショナリズム的な意識を形作る源泉となったのである。

《第九》の話に戻ろう。このような話を長々としたのは、《第九》がしばしばドイツのナショナリズムと結びついた形で機能してきた歴史があるからである。『記憶の場』に関連して言うと、本家本元のフランスに触発されて、いろいろなところで類似の企画が作られたのだが、ドイツでも 2001 年にその名も『ドイツの記憶の場 (Deutsche Erinnerungsorte)』（François and Schulze 2001）という本が作られ、ドイツ人のもっている自国の歴史像の生成を支えるさまざまな装置が論じられた。そこには音楽に関わる項目が数多く挙がっており、近代国家としてのドイツのアイデンティティが形作られてゆく際に「音楽の国」という表象が大きな役割を果たしたことが窺われて興味深い、「バッハ」、「国歌」、「ローレラ

イ]、「家庭音楽」、「合唱協会」といった項目と並んで「ベートーヴェンの《第九》」（前章で触れたエステバン・ブッフが執筆している）という項目が立てられており、ドイツ人が自国の文化や歴史を身をもって感じるためのよすがとして、この曲が大きな役割を果たしてきたことが窺えるのである。

《第九》とドイツ人のアイデンティティ意識との関わりという点では、「壁」の崩壊による東西ドイツ統一を受けて行われた東西合同の《第九》演奏のことがよく引き合いに出される。東西の主要オーケストラのメンバーを集め、ベルリンのシャウシュピール・ハウスで1989年12月25日にレナード・バーンスタイン指揮のもとに行われたものである。この時、バーンスタインは歌詞にある「歓喜 (Freude)」という語を「自由 (Freiheit)」という語に変えて歌わせており、まさに「人類のラ・マルセイエーズ」を絵に描いたような態のものだが、ドイツではこの種の国家的な記念行事の際に《第九》を用いること自体は、それ以前から常套的に行われていた。

オリンピックでは、東西合同以前の1960年のローマ五輪、1964年の東京五輪の両大会にはドイツは東西合同チームを編成して参加したが、その際にも「喜びの歌」の旋律が国歌の代わりとして使われている。ローマ大会では陸上の男子100メートルでドイツのアルミン・ハリーが金メダルをとったため、記録映画《La Grande Olimpiade》(イタリア、1961、ロメロ・マルチェリーニ監督)ではそのシーンでの演奏をきくことができる。

変わったところでは、ドイツの東西統合にともなって再開発されたポツダム広場で、「クレーンのバレエ (Kranballett)」なるパフォーマンスが行われ、《第九》が用いられている (Muhs and Wefing 1998)。統合後のベルリンは再開発の嵐で、いたるところが工事現場と化しており、その象徴とも言うべきポツダム広場には、この未曾有の大工事のさまを見物しようとする観光客が殺到し、「工事場観光 (Baustelle Tourismus)」などという呼び名すらあった。そのような中、「クレーンのバレエ」は1996年10月28日に行われたものだが、この巨大な工事現場に立ち並ぶ19台の大型クレーンがダニエル・バレンボイムの「指揮 (?)」のもと、《第九》の第四楽章に合わせて「バレエ」を披露したのであった。このようなことの積み重ねを通じて、《第九》の音楽の周囲には、ドイツの歴史に関わる記憶が蓄積されてきたのである。

他方でそのような記憶には負の側面もある。とりわけナチの時代には、その壮大なプロパガンダの中で音楽が多用された。ヒトラーがワーグナーを敬愛し、この時代のバイロイト音楽祭がナチの「聖地」と化したことはよく知られているが、《第九》もさまざまな形で

利用された。ナチの肝煎りで行われ、世界にその威光を誇示したことで知られている 1936 年のベルリン五輪では、開会式の夜に《オリンピック・ユージェント (Olympische Jugend)》なる聖化劇 (Weihespiel) のパフォーマンスが行われ、その最後の場面では、若い体操選手たちが「喜びの歌」に合わせて踊り、ゲルマン民族の文化の力を世界に見せつける機会となった (Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin 1937, pp.577-587)。

バイロイト音楽祭自体も、中心になるワーグナーの上演に力を入れる一方で、「ナチ化」の節目となった 1933 年には、リヒャルト・シュトラウス指揮による《第九》が幕開けを飾っている。また、1942 年 4 月 19 日には、ヒトラーの誕生日を祝ってベルリン・フィルがウィルヘルム・フルトヴェングラーの指揮で《第九》を演奏し、その様子が華々しく報道されたりもしている。

もっとも、当のバイロイトは、ナチ色を払拭した戦後の「新バイロイト」のスタートの年となった 1951 年にもまた、幕開けに《第九》を演奏しており、これまたフルトヴェングラーが指揮をとっている (この時の演奏が今なお名演として伝説化されている、あの「バイロイトの《第九》」である)。親ナチ陣営にとっても反ナチ陣営にとっても、国家的な枠組みで行われる行事で使う音楽といったら《第九》を措いて他になかったということであろう。こうして、良くも悪くも、《第九》はドイツの文化を象徴する「記憶の場」として人々の中に深く刻みこまれていったのである。

その一方で、《第九》が「記憶の場」になったというとき、その記憶はつねにドイツだけの記憶であったというわけではない。第二次大戦後、世界秩序の再編成の過程でヨーロッパの連合構想が進んでゆくなか、1972 年に欧州評議会によって「欧州賛歌 (The European Anthem)」なる楽曲が国歌に代わるものとして制定されたが、これまた《第九》の「喜びの歌」の転用であった。その後の欧州連合 (EU) にも継承され、加盟各国の統合の象徴として機能している。指揮者ヘルベルト・フォン・カラヤンが編曲、録音等を一手に引き受け、オーケストラ版 (Schott: ED6488, 1972) のほかに、ピアノ独奏版、吹奏楽版が刊行されている。

ドイツ統合の象徴として機能したかと思えば、別の時にはヨーロッパ統合の象徴として機能する、融通無碍といえれば融通無碍だが、言語や図像と違って具体的な指示性が弱く、曖昧な音響メディアに特有のあり方であることはたしかである。だからこそ、その曖昧性を存分に活かす形で、《第九》においては、ドイツの記憶とヨーロッパの記憶、それに人類の記憶がいささか曖昧に重ね合わされ、「人類愛」や人間の究極的な自由への賛歌として絶

大な効果を発揮してきたと言うこともできる。

しかし物事には裏の面がある。そのことを示しているのが、《第九》がローデシアというアフリカの国の国歌として使われていたという歴史である。ローデシアは、1980年にジンバブエ共和国としてようやく独立を果たすまでの間、かつての南アフリカ共和国同様、白人政権が一方的に独立を宣言することで成り立った、まぎれもないアパルトヘイト体制の国であった。《第九》の旋律はこのローデシアで、1974年から80年まで国歌として歌われていたのであるが、言うまでもなく、その記憶を共有し、連帯の輪に加わることができたのは白人たちだけであり、多くの人々が排除された。楽曲にまわりついてくる記憶は、つねに誰かにとっての記憶なのであって、その「誰か」のうちにはいることのできない、排除される人々がその背後には存在しているということが、ここには端的に示されている。時として排除や差別を孕みながら、その隙間を縫うような形で、あたかも普遍的な「人類愛」ですべてが包み込まれるかのような幻想を提供してきたのが《第九》の歴史だったとみることもできよう。

《第九》と「日本文化」

《第九》という作品は、まずはドイツやヨーロッパの「文化」として、その文化的コンテクストとの関わりで位置づけられてきたのであり、前節でみたようにこの曲にまつわる「記憶」もまた、(ポジティブであれネガティブであれ) もっぱらドイツという国や西洋社会の表象として機能してきたことは当然である。

しかしながらその一方で、中国の天安門事件やチリの反体制運動で、そしてまた日本でも全国各地で広く歌われてきた歴史が示しているのは、この曲がドイツやヨーロッパという「本来」の文化的コンテクストとはかけ離れた「異文化」と出会ってさまざまな関係を取り結ぶ中で、「本来」のコンテクストにはなかった新たな可能性をさまざまな形で開拓し、その記憶に付け加えてきたという事実である。

そして、文化の多元性や多様性に関わる「複数形の音楽」についての論議が行われ、もともと複数形の存在しなかった英語の "music" という語に、あえてなされた複数形の "musics" という言い方が、今や一般常識のレベルで定着しつつある状況を考えるならば、われわれはそれに倣って「複数形の《第九》」を語ることもできるのではないだろうか。少なくとも、「言語論的転回」を経たわれわれの文化への眼差しは、ある対象の本来の出自

というよりは、それがさまざまな「異文化」と触れ合ってたどってきた遍歴によって形作られてきたものとして当の対象を理解するようなものになってきている。

ジェームズ・クリフォードは、この変化を "roots" から "routes" へ、という絶妙な駄洒落で言い表したが (Clifford 1997)、その伝で言うなら、たとえば日本人たるわれわれが今いただいている《第九》についての表象や記憶の実体は、ドイツやヨーロッパで形作られたものに加え、この曲がさまざまなルートを通して日本に紹介され、日本でのさまざまな出会いの中で不断の変容を繰り返しつつ定着してきた、そのような過程の中で付着したさまざまな要素が溶かし込まれたアマルガムのようなものであるとみることもできるだろう。もっとも、それを言い出せば、「日本人たるわれわれ」という言い方がすでに不正確きわまりないのであり、当の「日本文化」自体からして、文化触変のさまざまな遍歴の中で構築され、変容されてきた結果にほかならず、それ自体すでに「複数形」で語らなければならないようなものになってくるのだが……。

ともあれ、クックが件のモノグラフィでこの曲を描き出す際に、中国や日本における受容の話までも取り込んだ「グローバル・ヒストリー」をひとつの軸に据えようとしたことも、このような状況をふまえてのことであったことは間違いない。「年末の《第九》」をはじめとする、日本における《第九》の受容にかかわる現象も、このようなグローバル・ヒストリーの中に置いてみることで、決して日本だけの特殊現象であったわけではなく、諸外国でのさまざまな実践に呼応していたり、逆にそれが他国でのこの曲の表象に影響を与えていたりというような面がみえてくることだろう。

《第九》の「日本初演」が、第一次世界大戦時、中国・青島におけるドイツ人捕虜を収容すべく徳島県に開設された板東俘虜収容所（現鳴門市大麻町板東）の捕虜たちによって1918年に行われたという話は、映画《バルトの楽園》（東映、2006年、出目昌伸監督）で広く知られるようになった。映画では当時の収容所長・松江豊寿の「人道的」な姿勢の部分を強調するあまり、特殊な事例のように描かれすぎたきらいがあるが、この種の異文化接触が、文化の伝播や変容を促進する大きな要因になることは、文化交流史の中ではしばしばあることだ。この第一次大戦時のドイツ人捕虜の場合にも、パンやハム・ソーセージの製造技術など、多くのレガシーを日本に残し、それらが日本に広がり「日本化」されて定着してゆく大きな原動力となった。音楽に関しても、各地の収容所での音楽活動やその影響についての研究が近年進みつつある。板東の収容所でのドイツ人俘虜たちの活動については、彼らが所内で作っていた《Die Baracke》という新聞が復刻されるなどして、かな

り前から研究が進んでいたが、板東以外の収容所での音楽活動についての研究も少しずつ進みはじめ、必ずしも板東だけが特殊であったわけではないことが明らかになりつつある。

たとえば久留米の俘虜収容所についても、1996年にドイツで新資料が発見されたのを機に調査がはじまり、板東以上に大規模な音楽活動が行われていた状況や、市民たちとの交流の実態などが明らかになってきた（久留米市教育委員会 1999）。そういう中、《第九》に関しても、1919（大正8）年12月3日に久留米高等女学校で行われた俘虜たちの演奏会のプログラムに《第九》の第2、3楽章が含まれていたことが明らかになった。

さらに、ここで彼らが使っていたティンパニ（といっても、身辺にあった水甕をつかって即成で作ったものらしいが）は、俘虜たちがドイツに帰還する際に、その話をききつけた九州帝国大学のオーケストラ（九大フィル）に買い取られ、しばらく使われていたようである（佐野伴治「ティンパニーの思い出」、九大フィルハーモニー会 1963、175-176）。その九大フィルは1924（大正13）年1月26日に行われた「摂政宮殿下御成婚奉祝音楽会」で「皇太子殿下御成婚奉祝歌」なる曲を演奏している。「摂政宮殿下」はのちの昭和天皇であるが、これがまた、《第九》の最終楽章を流用し、そこに奉祝のために作られた歌詞をのせたものであった（「ベートーヴェン作曲第九交響曲最終楽章中の快速調および荘厳なる緩徐調に文部省撰奉祝歌詞を榊保三郎が適応せるものなり」、九大フィルハーモニー会 1963、18）。

1924（大正13）年11月29日には、上野の東京音楽学校奏楽堂で、ドイツ人教授グスタフ・クロン指揮のもと、同校の学生、教員総出で《第九》の全曲上演が行われ、これが日本人による初演とされるが、それが一気に成ったわけではなく、そこにいたる独自の足跡が刻み込まれてきた過程があったことをこれらの事実は物語っている（このあたりの状況に着目した先駆的な著作として、横田庄一郎の著作〔横田 2002〕をあげておきたい）。

これらの演奏が、「日本初演」「日本人初演」「部分初演」等々、どのように位置付けられるかということについてはいろいろ議論のあるところかとは思ふ。いわば楽界をあげた鳴り物入りの行事として行われた1924年の東京音楽学校による上演が、日本における《第九》の最初の「本格的」な上演であるということにはとりあえず異論はないであろうが、「本格的」とは何をもって言えるのかというような議論になってくると、話はそれほど簡単ではない。

典型的なのは、九大フィルの演奏した「皇太子殿下御成婚奉祝歌」である。これは単に《第九》の旋律を流用しているだけの別の曲であり、《第九》の上演史の一端をなすような

ものではないとするのは、たしかにひとつの立場ではあろうが、そのような形で「本格的」ならざるものと思われるものをどんどん切り捨ててゆくことは、場合によっては「産湯と一緒に赤ん坊を流す」ようなことにもなりかねないのではないだろうか。

東京音楽学校での演奏の3年後、ベートーヴェン没後100年の年となった1927（昭和2）年に合唱部分だけのヴォーカル・スコアが出版されたのを皮切りに、この合唱部分の楽譜は主に旧制中学校や女学校の教材などの形で、何度も形を変えて登場する。2003年に国立音楽大学の音楽研究所ベートーヴェン研究部門の企画・構成によって同大学図書館で行われた「お友よこの調べではなく：《第九交響曲》の歴史と現在」と題された展示企画には、その多くが展示されたが、それに合わせて作られた冊子には、この合唱部分につけられた歌詞を集めたものが掲載されている（国立音楽大学図書館附属図書館 2003、20-23）。

《皇太子殿下御成婚奉祝歌》（文部省撰）からはじまり、後に触れる、1987年刊行のなかにし礼のものにいたるまで、全部で15種の日本語歌詞が紹介されているが、その多様さには驚かされる。《皇太子殿下御成婚奉祝歌》やほとんど軍歌と見紛うほどに戦時期まるだしの堀内敬三訳（1944）のように時局的な色彩が濃厚なものから、可能な限り元の詩に忠実な言葉を探し求めようとしている矢田部勁吉訳（1937）、尾崎喜八訳（1943）までいろいろだが、それぞれに原曲とは一味違った奥行きを付け加えるようなものになっており、原詞に忠実なもの以外は《第九》とは別の曲であるとか《第九》の本格的な上演とはいえないなどといって切り捨てるのが、そもそも適切なのだろうかということが疑問に思われてくるのである。

西洋曲をそのまま取り入れ、さまざまな日本語歌詞をつけて歌う慣習は明治期の唱歌集以来の日本の「お家芸」とも言うべきもので、純粋な「西洋文化」でも「日本文化」でもない独特のテイストの文化を作り出してきた。ジルヒャーの《ローレライ》に近藤朔風がつけた「なじかは知らねど心わびて 昔の伝話はそぞろ身にしむ」という意識でもあり創作でもあるような歌詞のもたらす、ライン川の風景でありながら日本的な、あるいは漢文的な雰囲気漂わせるようなその独特の心象風景は、間違いなく原作にはない奥行きを付け加える形で人々の集合的記憶として定着していったはずである。愛知県犬山市周辺を流れる木曾川の中流域がライン川に見立てられて、志賀重昂によって「日本ライン」と命名され、親しまれたが、《ローレライ》という歌によって形作られたライン川の記憶は、猿啄城から見下ろした「日本ライン」の風景に「ローレライの岩」からのそれを重ね合わせるような形で、ドイツという外国の風景でありながら、自らの原風景として共有されていっ

た。

他にも、犬童球溪、堀内敬三など、外国曲に日本語歌詞をつけるエキスパートとも言えるような人々がさまざまな作品を紹介し、やがて「愛唱歌」などの名で呼ばれる独特のレパートリーとして、女学生などを中心に広がってゆき、その種の曲を集めた歌集も多数出版された。このようなあり方は、西洋音楽や西洋文化が日本に根付いてゆき、新たな時代の「日本文化」として自らの文化的アイデンティティの一角を構成してゆく際にきわめて大きな役割を果たしたのである。

戦前期に《第九》につけられた数々の歌詞もまた、まさにそのような「日本文化」の一環をなすものにほかならない。もちろん、これらは《第九》という曲とは別物であり、《第九》の受容史や演奏史で語るようなことではない、そもそも日本語ではなく原語で歌ってこそ「本格的」な演奏と言えるのだ、というのはひとつの理屈だが、そのあたりの線引きは考えれば考えるほど難しくなってくる。もちろん「喜びの歌」の合唱部分にしかつけられていないような歌詞は全曲演奏には使えない。しかし、日本における《第九》の演奏歴を調べてみれば、矢田部勁吉の訳詞は1937年12月1日に新交響楽団（現在のNHK交響楽団）が山田耕筰の指揮のもとで行った「ベートーヴェンの夕」と題されたコンサートをはじめ、何度も使われているし、レコードでも、日本における《第九》の最初の録音である橋本国彦指揮東京交響楽団の演奏（第4楽章のみ）は尾崎喜八の訳詞による演奏であった。今われわれはしばしば、原語による上演こそ「本格的」であり、日本語上演は、原語のドイツ語で歌うのが難しいなどの理由でやむをえず行われた「代替品」のように思いがちだが、そのような考え方自体、実は特定の価値観を反映したものにすぎない。日本語上演も十分に「本格的」である、否日本語上演こそが「本格的」であるという考え方すらあったのである。

考えてみれば、西洋音楽を自らの国民的な文化にしてゆくというような場合に、よほど骨の髄まで西洋人かぶれしているような特殊なインテリ（？）が相手でない限り、原語の歌詞そのまま根付かせるなどということは至難の業である。新時代の国民が共有できる「国民音楽」の樹立を目指していた山田耕筰のような人物が日本語での《第九》上演に取り組んだのは、その意味ではごく自然なことであった。

近代国家になった日本という国の国民が共有できる文化として新たな時代の音楽文化を醸成してゆかなければならないという考え方は、明治以来さまざまな領域で展開されてきたが、そのような考え方のもとに西洋音楽を導入する場合には、歌詞は日本語にするこ

とが前提であり、ゆくゆくはそのような活動の延長線上に、それに倣った日本人による新作が整備されてゆくことを想定し、そのための準備段階と考えられているのが常であった。

1911（明治44）年に開場された帝国劇場は、西洋諸国に倣って日本にも国民文化としての「日本歌劇」を確立してゆくための拠点としてはやくから「歌劇部」が設けられたのだが、興味深いのは、そこでは原語で上演することが「本格的」なものだと考えられていなかったということである。開場の翌年、1912（明治45）年に柴田（＝三浦）環らよって行われた《カヴァレリア・ルスティカーナ》の上演（部分上演）は原語によるものであったが、これは本来、日本語にして歌うべきであるにもかかわらず、時間的にも能力的にも「日本語化」ができなかったためにとった、やむをえぬ次善策だった。『帝劇十年史』には次のように書かれている。

「斯くの如くにして漸く歌劇の体を備へたりと雖も、其内容たるや外国の歌劇を直訳的に演ぜしものにして、未だ以て真の日本歌劇とは謂ふべからず。」（杉浦善三 1920、144-145）

ついでながら、この帝劇の歌劇部はたちまち頓挫し、スタッフとして招かれていたイタリア人ローシーが、その受け皿として私財を投げ打って開設した赤坂ローヤル座もまもなく立ち行かなくなって、最後の落ち着き先となった大衆芸能の地・浅草で、「浅草オペラ」として大人気を獲得する。小林愛雄の翻案によって「日本語化」されたスッペの《ボッカチオ》のARIAは「ベアトリ姐ちゃん、まだねんねかい、鼻からちょうちん出して」などという歌詞の歌に変貌し、それが歓楽街浅草の民衆の共感を呼んだわけだが、いささか極端であるとはいえ、このケースは、国民の間に広く浸透し、文化として根付くためには、「日本語化」がいかに不可欠なことであったのかということをも物語っている。

日本に限った話ではない。各国が近代国家として形を整えてゆくなかで、19世紀には各都市でその「顔」としての歌劇場が整備され、自国の自前スタッフによるオペラの上演が盛んに行われるようになるが、そのほとんどは現地語での上演だった。1888年にブダペスト王立歌劇場の指揮者として招かれた若き日のマーラーが最初に託された仕事が、ワーグナーの《ニーベルクの指輪》のハンガリー語での上演だったという話はよく知られているが、少し古い録音を探せば、英語で歌われているモーツァルトのオペラなどは山ほど出てくる。原語で歌うのが普通になったのは、グローバル化状況の中で国境線がだんだん意味をなさなくなり、自国スタッフのみで自国の「文化」として上演するという性格が稀薄になった、かなり最近の話なのである。

このようなことはもちろん、異文化が触れ合う事態に際してはどこでもどのような分野でも不可避免的に起こる話であり、どちらが正しいなどと原理主義的に主張するような問題ではない。オペラは原語上演すべきだと主張している人には、洋室と和室が混在している家に住んでいるような人はいないなどということは、もちろんなく、それらはある意味では矛盾なく共存している。それどころか、同じ音楽の中ですら、いろいろな「温度差」がある。

日本の場合、西洋音楽導入の中心になった音楽取調掛→東京音楽学校といった「官」主導の部分では、外国人教師が主導したせいもあってか、「原語上演」への志向が強かった。オペラの場合に「日本語上演」への志向が強かったことは、このジャンルでは東京音楽学校はあまり中心的な役割を果たさず、「民」にゆだねられた部分が多かったことが影響しているのかもしれない。

リートなどの場合には、オペラとは違い、「原語上演」がスタンダードであったが、そのような領域でも、「日本語化」を求める動きが生じた。ソプラノ歌手永井郁子は1925年から西洋のリート曲を日本語化して歌う「邦語歌唱運動」に取り組み、堀内敬三などがそのための訳詞を提供している。この運動は賛否両論を巻き起こし、永井は自らのこの試みに対して新聞や雑誌などに寄せられたさまざまな反響の言説を集めて2冊の論集にまとめている（永井郁子 1926、1929）。一方の極には、元の歌詞のアクセントを無視して日本語で歌うのは水道管に水ではなく湯や油を流しているようなものだ、そこまでして民衆に迎合する必要はない、とする論者があり、他方には、それでは音楽は一部の専門家や好事家だけのものになり、社会的な力をもちえないとする論者がいる。そしてこの同じ対立構図は、はるか後の1980年代にロックの分野で生じた「日本語ロック論争」にいたるまで、形を変えて何度も現れるのであり、この問題が「異文化接触」に関して生じるきわめて根深い問題であることをあらためて感じさせられるのである。

《第九》の場合には、第二次大戦後になってからは、「原語派」が大勢を占めるようになり、戦前のような日本語歌詞の繚乱状態はなくなったが、1987年になって作詞家なかにし礼の作った日本語歌詞が話題になり、今にいたるまでしばしば使われている。なかにしがこの楽譜の出版にあたってつけた序文には以下のように書かれている（なかにし 1987）。

「日本語で歌うと音楽の純度がさがるといふ。ということは原語で歌えば純度がさがらないということらしいが、なあにさがらないと思っているのは本人だけで、日本人がドイツ語を発音した瞬間にドイツ語はこわれているのである。どうせこわれるなら、

無茶苦茶にこわして、自分の血とし肉とし、そのあとで新しい何かを創り出せばよさ
そんなものなのにそれをしない。いつからか日本人はそんな風になった。むかしはそ
うではなかった。浅草オペラ時代のあの出鱈目さ加減と、あのエネルギーを思いおこ
せばわかることなのだが、あれは大衆芸能の話で、純音楽には関係ないと済まし顔で
いう。しかし誰がなんと言おうと、あの浅草オペラ時代が、日本が最高に西洋音楽を
吸収した時期であったことに間違いはない。そのエネルギーの源はなんであったかと
言うと、当然のことながら言葉なのだ。日本語という言葉なのだ。」

最後に、先にもとりあげた映画《Following the Ninth》にも出てきたイギリスのシンガー・
ソングライター、ビリー・ブラッグが2007年、ロンドンのロイヤル・アルバート・ホール
のリニューアル再オープンの記念に行われた《第九》のコンサートのために作った英語歌
詞について触れておきたい。

映画の中でブラッグは、この仕事を引き受ける際のやりとりについて述べているが、そ
れによると、合唱パートを児童合唱に歌わせることにしたため、子供たちにシラーの原詞
を訳して教えてもさっぱり通じず、現場では困っていた。たしかに、今の子供たちが「エ
リジウムの娘」などと言われても分かるはずがない（ブラッグは、1980年代に活躍した「エ
リジウム」というパンク・バンドの名前を引き合いに出して笑いをとっているが、今とな
ってはそれもまた古い。今であれば、マット・デイモンの主演したSF映画《エリジウム》
（2013）の方を思い浮かべるかもしれない）。そんなわけで、誰にでも理解できる現代的な
英語歌詞に作り替えて歌おうということになり、民衆の音楽運動などの場面で活動してい
るブラッグに白羽の矢がたったというわけであった。この問題が日本だけの話ではないこ
とを、あらためて感じさせられるエピソードではある。

楽譜と演奏の現在にみる「作品」概念の流動化

ここまでに取り上げてきた話は、「音楽そのもの」ではなく、その外側にかかわる話で
あり、「音楽そのもの」には関わりないと考えられる向きもあるかもしれない。しかし、そ
こで述べた方向性は、作曲家作品研究、演奏研究など、「音楽そのもの」にもっと密着した
研究の部分に関しても決して無関係ではない。紙幅も尽きつつあるので、そのあたりにつ
いて、ポイントだけ簡略に述べることで、本報告を閉じることにしたいと思う。

ベートーヴェン研究には、ここにきて大きな動きが生じている。ベートーヴェン研究に

は19世紀からの厚い蓄積があり、作品カタログや書簡集、会話帖などの基礎資料の整備ははやくから進んでいたが、はやくから整備が進んだことが逆に災いした面もあり、初期のさまざまな問題点を孕んだまま最近に至ってしまった経緯がある。それらについての考証を徹底的にやり直し、研究基盤自体を整備し直す試みが次々と実を結びはじめ、新しい作品カタログ、書簡交換全集、会話帖全集などがミレニアムの変わり目の2000年前後から続々刊行された。もちろん、それらをふまえたさまざまな具体的な研究成果が形をなしてくるのはこれからのことであり、新全集版の楽譜もまだかなりの部分未刊行のままになっているのが現状である。

そのような中で、大崎滋生が2018年に著した『ベートーヴェン像再構築』(大崎 2018)は、現段階までに出揃っている新資料を駆使して、この作曲家の全体像を描き直す試みとして画期的なものになっている。随所に新たな知見を含むその全体像をここで紹介することなどとても不可能であるし、ベートーヴェンの専門家でもない私の能力をはるかにこえているが、ここでの描き直しの大きな方向性をみただけでも、「作品」や「原典」といった最も基本的な概念のあり方自体を問い直す契機が含まれていることを実感させられる。その状況はまさに、本報告の基調にある「言語論的転回」以後の構築主義的なものの見方と軌を一にしていると言って良い。

大崎がベートーヴェンとさまざまな出版社との手紙のやりとりなどを克明に分析することを通して明らかにしたのは、これまで一般的なモデルとして想定されていた、作曲家が作品にもはや手を入れなくなり、楽譜を出版社に引き渡した時点が作品の完成であり、この時点の楽譜こそが作曲家の最終意思を体現した「決定稿」であるとするような「最終稿思想」が、少なくともベートーヴェンの場合にはそもそも成り立たないということであった。作品への取り組みが集中的に行われ、それが事実上完成して演奏できる状態になり、初演なども行われるようになる「作曲の完了」と、さらに手を加えられ、最終的に出版社に引き渡され原版として刊行される「創作活動の完了」の時期は、多くの場合に相当に隔たっている。さらに、出版社に引き渡してからもそのやりとりを通じて改訂が加えられるばかりか、それに加えて複数の出版社で並行して出版準備が進められることが常であったから、「原版」を一つに特定することすらできないことになる。これらすべての状態が当該の作品の現実態なのであり、作曲家の「最終的意思」に対応した「決定稿」などというものはそもそも存在しないのである。

最近の全集版楽譜など、最新の考え方を反映した楽譜校訂のあり方もまた、そのような

方向性に対応している。「原典版 (Urtext)」という語の、あたかも正統性を保証された唯一の楽譜を思わせるような名称が嫌われ、同一曲の複数のあり方を可能にするような「批判校訂版 (kritische Ausgabe)」といった呼び名に取って代わられるようになったのはかなり以前のことだが、近年出版されるこの種の楽譜では、校訂に使われるソースの幅が非常に広がっていることが特徴的である。かつてであれば、作曲家の最終的意思を同定するには関わらない評価の低いソースとされたであろうような、「原版」以外の出版社から刊行された楽譜や、初演以外の演奏現場で使われたパート譜といったものまで俎上にあげられ、その異同が検証され、校訂報告に載せられるといったことが普通になってきている。もちろん楽譜の本文テキスト自体は複数化できないが、それらのヴァリエーションも含めたものが「作品」なのであり、「決定稿」などというものは存在しないというのが最近では共通認識となった。別の言い方をすれば、そこでの「作品」像は、作曲家の唯一の意図の具現というよりは、出版関係者や演奏現場に関わった人々との関わりの中で、それらの社会的関係を反映しながらさまざまに形を変えてゆくもの、といったイメージで捉えられるようになったと言ってもよいかもしれない。《第九》の場合にも、最近になって続々出版された、ベーレンライター版 (ジョナサン・デルマー校訂、1996)、ブライトコプフ新版 (ペーター・ハウシルト校訂、2005)、新全集版 (ベアーテ・アンゲリカ・クラウス校訂、2020) といった楽譜は、具体的な資料評価のレベルでの違いはいろいろあっても、こうした基本的な姿勢に関しては共通しており、それぞれの本文テキストの背後から透けて見えてくる奥行き、広がりまで含めた「複数形」の作品像にこそ生命があるということをあらためて感じさせてくれるのである。

《第九》の中から、一箇所だけ具体例を取り上げ、そのあたりの状況をみてみることにしよう。第2楽章のトリオ部分の冒頭 (第412小節) に書かれているメトロノーム記号をめぐる問題である。ベートーヴェン自身が指定したメトロノーム記号はしばしば、後世の耳からすると速すぎる (ケースによっては遅すぎる) ように感じられることがあり、さまざまなレコード録音のテンポを実際に測ってみると、いくつかの箇所に関しては、ほとんど誰も守っていないようなケースがある (Stadlen 1982)。《第九》の場合、ベートーヴェンは、各楽章の冒頭だけでなく、全部で15箇所以上にメトロノーム記号の指示を与えているが、そういう問題箇所がいくつかあり、これもそのようなケースのひとつであった。2分の2拍子で書かれている箇所であるが、従来一般的に使われてきたブライトコプフ版には、全音符=116 という数値が書かれていた。このテンポはあまりにも早いことから、全音符で

はなく、二分音符=116の誤記としてそのように記載している楽譜もあるのだが、今度はこちらだとあまりにも遅いテンポとなることから、レコードに残された多くの演奏では、その中間の、全音符=70~80(二分音符=140~160)くらいのテンポで演奏されるのが慣習になっており、ベートーヴェンの指示したメトロノーム記号が全く守られていない典型的な事例となっている。

《第九》につけられたメトロノーム記号は、1826年にショット社から刊行された初版楽譜には記載されていない。1826年9月27日のベートーヴェンの会話帖には、甥のカールがベートーヴェンとやりとりしながらメトロノームの数値を確定していった経過が記されており、それをのちにショット社に送って、それが再版の際に後から挿入された格好になっている。ショット社への手紙には、二分音符=116と書かれているが、元の会話帖では単位になる音符の記載はないので、ショット社に伝える時に音符の記載を間違ったことも考えられ、どちらの可能性も捨てきれない。その仔細については残念ながら本論で述べる余裕はないが、そのあたりの資料評価をどのようにするかで、批判校訂譜の判断もわかれることになる。デルマー校訂のベーレンライター版(1996)では、このメトロノーム記号の部分には「二分音符=」とだけ記され、数値は空欄になっていた。一方、ペーター・ハウシルト校訂のブライトコプフ新版(2005)では二分音符=116(括弧書き)、新全集版では本文には記載がなく脚注に二分音符=116と記載されている。いずれも、校訂報告には詳細が書かれており、それを参照せよという注記が楽譜本文にも書かれている。問題含みの箇所であるため、校訂者が一応の判断を示しつつ、あとは多様な可能性を提示し、使う側に判断を委ねる姿勢という点では共通していることはたしかである。

特に興味深いのは、デルマーのベーレンライター版で、1996年に刊行された後、2016年の版からは[全音符]=116という記載に変更しており、校訂報告も全面的に書き換えられている。当初の校訂報告では、両者とも決め手がないこと、またそのいずれも音楽感的にじっくりしないことを示したのちに、落ち着きどころとして、断定は避けつつも、二分音符=160という数値が提案されている(Del Mar 1996, 38)。これは、この問題をめぐる議論の中ではそれ以前からしばしば取り沙汰されていたもので、ベートーヴェンとカールとがやりとりする中で "hundertundsechzig (160)" を "hundertundsechzehn (116)" と聞き間違えたのではないかという推測にもとづくものであり、たしかにこれであれば、従来一般的に演奏されてきたテンポとほぼ合致することになる。

それに対して、2016年版の校訂報告では、全音符=116説に踏み込む一方で、当初肩入

れていた二分音符=160 説については議論の俎上に上げることをあえて思いとどまっている (Del Mar 2018, 39) 。デルマーがここで言っているのは、楽譜の誤記が疑われるときに、事実の誤り (errors of fact) と度合いの誤り (errors of degree) の両者を区別することが肝要であり、そのうちの後者は楽譜校訂の俎上にもちこまれるべきものではないということである。書き写す際に誤りが生じたというような「事実の誤り」とは違い、後者の方は、とどのつまりは、多くの演奏者にとって感覚的にはやいと感じられるという類の判断である。それゆえこの種のケースでは、そもそもこれは誤りではないという主張が出てくる可能性もあり、楽譜校訂には馴染まない問題だということである。デルマーがここで、二分音符=160 とするような議論を取り下げたのは、そこでの立論にこのような形で自分自身の感覚的な判断が混入している危険性を認識したがゆえのことと思われる。

このデルマーの再刊時の改訂にみられる軌道修正の根柢にあるのは、言ってみれば、自分自身の感性に対する過信への戒めであるということができよう。指示されているテンポがたとえ速すぎるように感じたとしても、それを感じる自分の感性自体、歴史的・文化的に形成されているものにすぎないのであり、たとえば、ベートーヴェンを取り巻いていた音楽環境の中にあつた人々はそのように感じなかったということも十分に想定できるわけであるから、あたかも絶対的、普遍的な感性的判断がありうるかのような前提に立って物事を考えるべきではない、少なくとも、楽譜校訂における判断にそのようなものを持ち込むべきではないと、彼は考えるようになったのである。

これに関してデルマーが校訂報告の中で、この問題についての再考のきっかけをもたらしてくれた存在として、クライヴ・ブラウンの名前を挙げているのは興味深い。ブラウンは実は、1991 年に、《第九》のこの箇所メトロノーム表示にかかわる論文を書いている (Brown 1991)。具体的な内容の説明は省略するが、一見整合性を欠いているかのように見えるベートーヴェンのメトロノーム記号が、実は「メトロノーム以前」のテンポ感覚を引きずりつつその上に展開された独自のテンポ・システムに基づいていることを明らかにしてきたさまざまな研究をふまえつつ、この論文では問題の箇所について、類似の他の作品につけられたメトロノーム記号との整合性から考えて全音符=116 とみるのが実態に即していることが明らかにされている。もちろん、このテンポは今のわれわれの感覚からすれば速すぎるように思われるかもしれないのだが、この点に関してブラウンは次のように述べてこの論文を結んでいる。

「第九交響曲を称讃する多くの人々が、これまで違ったみかけをとって慣れ親しんで

きた音楽であるだけに、ここで結論づけられたテンポを、美的に (aesthetically) 受け入れがたいという理由で拒否したとしても、驚くべきことではなかろう。しかしながら、たとえば、ポルタメントやヴィブラートといったことがらについて、世代の異なる人々は全く正反対の反応を示してきたということを考えれば、ひとつの時代の美的な見方などというものは、他の時代の趣味を考える上では、全くもって貧しい案内役でしかないのである。」(Brown 1991, 258)

ブラウンが提起している問題は、敷衍して考えるならば、音楽にあっては、それを捉える側の感性のあり方を抜きにして「音楽そのもの」は成り立たないということでもある。そして、その感性のあり方自体が歴史的・文化的に構築され、変化してゆくものであることを考えれば、そのような感性の多様なあり方に応じたさまざまな「音楽そのもの」が存立可能であったわけであり、われわれはそれに見合った形で、「多様な《第九》」を想定する必要があるということになるであろう。全音符=116を「速すぎる」と感じないような文化が構築されていたとすれば、その中でそのような感性を共有している人々がいただいている《第九》像は、それを「速すぎる」と感じる文化の中にいる人々の《第九》像とは相当に違うものであっただろうし、「速すぎる」と感じない人々にとってみれば、「速すぎる」と感じる人々の感性など理解不能ということになってしまうかもしれない。そして、どのような「音楽そのもの」を想定する場合にせよ、自らの感性やそこで作り上げられた《第九》像が、あくまでもそういう多様な可能性のうちのひとつであるという認識と結びついていることこそが重要なポイントなのである。

「多様な《第九》」のありようをもっとも端的に示しているのは、演奏の領域かもしれない。今日、《第九》の演奏を収録した多種多様な CD が制作されているが、その中には、ベートーヴェンの記載したメトロノーム記号を守っていることをはっきりうたっているものもいくつかある。これまで述べてきた、第二楽章のトリオ部分についても、ほぼ全音符=116のテンポで演奏しているベンジャミン・ザンダーの指揮による録音(ボストン・フィルハーモニック管弦楽団、Masters MCD 40, 1991 およびフィルハーモニア管弦楽団、Brattle Media, 2018の二種)もあれば、逆にほぼ二分音符=116で演奏しているロジャー・ノリントン指揮による録音(ロンドン・クラシカル・プレーヤーズ、EMI 7498522, 1987)もある。

これらの演奏は一見したところ、作曲者による指示を忠実に守ることによって作品の「本来」の姿を復元しようとする試みであるかのように思われる。これらに限らず、1980年代末あたりから、クリストファー・ホグウッド、フランス・ブリュッヘン、ジョス・フ

アン・インマゼール、フィリップ・ヘルヴェッヘ、さらには鈴木雅明と、「古楽」系の指揮者による《第九》録音が多くみられるようになり、そのほとんどが同時代の楽器や奏法を用いたり、ペーレンライター版などの最新の「原典版」楽譜を用いるなどしており、それらの演奏が、後世に作り上げられてきた演奏伝統の澱を雲散霧消し、作品の真の姿を明らかにしたかのように理解されることも少なくなかった。

だが、そのような捉え方はおそらくきわめて一面的である。彼らがそこでやったことは、一種の思考実験のようなものと考えた方が実態に近いように思われる。つまり、唯一の正しい解をそこに見出そうとするということであるよりは、感性の多様なあり方や《第九》像の多様なあり方を前提とすることによって、自分たちがこれまで《第九》像を狭く限定してしまうことで捨象してしまっていたさまざまな可能性に目を向け、違った前提に立って《第九》に内包されている新たな表現の可能性を開拓しようとした、そのようなことであるように思われる。

実際、当初は「モダン」的な奏法とは相容れないかのようにみなされていた古楽的な奏法が、その後になって徐々にモダン・オーケストラの演奏実践の中にいろいろな形で取り入れられるようになったり、ノリントンのような「古楽」を売り物にしていた指揮者がモダン・オーケストラでも活躍するようになったり、といった動きがいろいろ生じており、今や「古楽」と「モダン」という二分法自体がいささか古めかしく思ってしまうほどである。伝統的な「オーケストラ」という概念を無効化するようなさまざまな小規模アンサンブルがこのレパートリーに挑む動きもみられ、それらの成果が次々と世に出されることによって、われわれの《第九》像自体が一新されてしまった感がある。そこからは、こうした試みが一種の「感性の冒険」として、新たな表現の可能性をさまざまな形で広げるきっかけになってきた状況の一端を窺い知ることができるだろう。このような状況もまた、「言語論的転回」以後の文化観の地滑り的な変容が形になって現れた一つの姿にほかならないのである。

永遠の古典、不朽の名作などと呼ばれる芸術作品がすべてそうであるように、《第九》もまた、時代がさまざまに移り変わっているにもかかわらず、また、驚くほど異なった歴史や背景をもつ人々に受容されているにもかかわらず、つねに大きな力を行使し続けてきた。しかし、その力のよってきたる所以は、時代をこえて、またさまざまな文化の違いから超然としたところで輝き続ける不変の実体にあったというわけではない。さまざまに異なった時代や文化に触れ、そこでのさまざまな人々との関わりを通じて、作品からはそれ

までには誰も気づかなかったような可能性が引き出され、そこに新たな作品像が構築される。そういうことが絶えることなく繰り返されるなかで、それらを受け止め続け、限りなく新しい顔を見せてくれる、そんな汲めども尽きぬ源泉としての力にこそ、「傑作」の所以はある。受容美学の考え方の中では当然のように語られてきた、そのようなテーゼを、《第九》をめぐる歴史は見事に裏書きしているのである。

参考文献

- Brown, Clive 1991, "Historical performance, metronome marks and tempo in Beethoven's symphonies," in: *Early Music*, Vol.19, No.2, pp.247-258
- Buch, Esteban 1999, *La Neuvième de Beethoven: Une histoire politique*, Paris: Edition Gallimard, 邦訳：『ベートーヴェンの「第九交響曲」：〈国歌〉の政治史』（湯浅史、土屋良二訳）、鳥影社、2004
- Clifford, James 1997, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Harvard University Press, 邦訳『ルーツ：20世紀後半の旅と翻訳』（毛利嘉孝他訳）、月曜社、2002
- Cook, Nicolas 1993, *Beethoven: Symphony No.9 (Cambridge Music Handbooks)*, Cambridge University Press
- Del Mar, Jonathan (ed.) 1996, *Beethoven Symphony No.9 in D minor op.125, Critical Commentary*, Bärenreiter BA9009
- Del Mar, Jonathan (ed.) 2018, *Beethoven Symphony No.9 in D minor op.125, Critical Commentary*, Bärenreiter BA9009-40 (8th printing)
- François, Etienne and Hagen Schulze(eds.) 2001, *Deutsche Erinnerungsorte* (3 vols.), München: C.H.Beck
- 小松雄一郎 1979、『ベートーヴェン《第九》：フランス大革命に生きる』、築地書館
- 国立音楽大学附属図書館 2003、『おお友よこの調べではなく：《第九交響曲》の歴史と現在』（図書館展示、企画構成：音楽研究所ベートーヴェン研究部門）、国立音楽大学図書館、<https://www.lib.kunitachi.ac.jp/tenji/2003/tenji0307.pdf>（2021年2月12日確認）
- 久留米文化財収蔵館 1997、第7回企画展『ドイツ人俘虜と久留米』（図録）、久留米文化財収蔵館
- 久留米市教育委員会 1999、久留米市文化財調査報告書第153集『久留米俘虜収容所：1914-

- 1920』、久留米市教育委員会
- 九大フィルハーモニー会 1963、『九大フィルハーモニー50 年史』、九大フィルハーモニー会
- Muhs, Andreas and Heinrich Wefing 1998, *Der Neue Potsdamer Platz: Ein Kunststück Stadt (Festausgabe zur Eröffnung des Daimler-Benz Areals am 2. Oktober 1998)*, Berlin: Be-Bra Verlag
- Organisationskomitee für die XI. Olympiade Berlin(ed.) 1937, *The XIth Olympic Games Berlin, 1936, Official Report vol. I*, Berlin: Wilhelm Limpert
- 永井郁子編 1926, 1929、『転機：邦語歌詞問題の前後（批判篇、反響篇）』、噴泉堂
- なかにし礼 1987、『歓喜の歌 日本語版：ベートーヴェン作曲「交響曲」第9番 合唱終曲（なかにし礼 詩）』、ショパン
- Nora, Pierre (ed.) 1984-1992, *Les lieux de mémoire (7 vols.)*, Paris: Gallimard、邦訳：『記憶の場』（谷川稔監訳、抄訳、全3巻）、岩波書店、2002
- 大崎滋生 2018、『ベートーヴェン像再構築』（全3巻）、春秋社
- Rolland, Romain 1943, *La Neuvième Symphonie (Beethoven: Les grandes époques créatrice IV)*, Paris: Sablier、邦訳：『ベートーヴェン 第九交響曲』（蛭原徳夫・北沢方邦訳）、みすず書房、1967
- Stadlen, Peter 1982, "Beethoven and the Metronome," in: *Soundings* 9, pp.38-73
- 杉浦善三 1920、『帝劇十年史』、玄文社
- 上野千鶴子編 2001、『構築主義とは何か』、勁草書房
- 横田庄一郎 2002、『第九「初めて」物語』、朔北社

(本学教授 音楽教育学)