

ベートーヴェンの《第九》は “シンフォニア・カラクテリスティカ”か？

ジークハルト・ブランデンブルク

藤本一子 訳

《第9交響曲》の構造と意味を問う研究は、現在、もっともアクチュアルな研究課題のひとつだろう。1989年の国際コロキウム「19世紀の交響曲の伝統についての問題」(ボン)では1つのセクションが、すっかりこの問題にあてられた。またここ10年の間、サンダース、ソロモン、ウェブスター、トライトナー、キンダーマンといった著名なアメリカの研究者たちは、ともに、《第9》問題にかかわってきた。最新の研究としてはミヒャエル・トゥーサのものがあげられるだろう^(注1)。これらをもてみてもわかるのだが、《第9》のような偉大な作品にアプローチする道は、いくつも考えられる。構造分析を行い、それについて理論的に記述することもできる。また作品が根ざしている歴史的、理念的な基礎を求めることも可能だろう。私はここで、後者の方法を選び、《第9》が18世紀理論の意味での「シンフォニア・カラクテリスティカ(性格的交響曲)」であることを明らかにしたいと思う。

1. 18 - 19世紀の器楽の発展における“性格的なもの”

“シンフォニア・カラクテリスティカ”(性格的交響曲)という呼び名は、ベートーヴェン自身が第6交響曲《田園》について記した表現である。この概念について、いくらか説明が必要だろう。

18世紀は、器楽が力強く開花したことで知られる。交響曲、協奏曲、ソナタ、種々の室内楽が生まれ、古典的なオーケストラの楽器法が確立した。しかし18世紀の理論家たちによれば、器楽は声楽の下位におかれていた。彼らの記述をみる限り、器楽は「よく響く騒音」「時間つぶしの音の遊び」とみなされていたようだ。もちろん、器楽もさまざまな感情を表現する力をもつと考えられてはいた。ズルツァーによれば「言葉がなくては感情の言葉を表すことができないというなら、どんな音楽も不可能」ということになるだろう^(注2)。しかし彼は明言する。「確実に音が詩芸術と結びついた時こそ、その音楽は十分な効果を発揮することができる」と。このような見解は18世紀のみならず19世紀にまで及ぶ。「絶対器楽」という理念が生まれるのはまだ先のことであって、作品ジャンルでいうなら、オペラこそが最高とされていた。

ところでわれわれは、つい忘れてしまうことが多いのだが、ベートーヴェンは19世紀のみならず18世紀の間でもあった。1770年、彼が生まれた頃には、まだモーツァルトとハイドンの器楽の大作は書かれておらず、器楽は理論的な根拠を求めている時代だった。やがて、何かを表現したいという志向が器楽の発展に力強いダイナミズムをもたらし、こうしてまたたく間に器楽のジャンルは大きく成長していった。

2. 師ネーフェの論文にみる“器楽の性格”について

ベートーヴェンの作曲の師クリスティアン・ゴットローブ・ネーフェが『ディレッタントたち』という著作を著したのは、この頃であった。ここには「器楽における性格的なものについて」という論文が収載されている^(注3)。序文には1784年とあるが、もっとのちに書かれた可能性もある。そうするとこれはベートーヴェンがネーフェの弟子だった時期にあたり、若いベートーヴェンがこの論文から影響を受けていたことも、大いに考えられる。ネーフェの論文はこの意味できわめて重要である。

ネーフェは論文の冒頭で、“ある特定の性格”、すなわち情念について述べている。彼は自然現象についての音画を器楽曲において表わそうとしたさまざまな作曲家を回想し、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハのピアノ曲を例にあげる。この曲では二つの気質すなわち「多血質（激情）と憂鬱質（メランコリー）」が音で表現され、対話が行われている。」ネーフェがズルツァーを引用しつつ述べるところによれば、音楽が「空虚な響きなどでなく、たんに響く鉱石などでなく、あるいは響く鈴にとどまらないなら・・・多くのことが付け加えられねばならない」。すなわち「聖別された者にのみに許される燃えるような構想力、内的な熱い感情、選ぶべき楽器の性質と力に対する洞察、音楽素材全体への認識、そしてこれら素材を表現すべき形式や対象に応じた形成力」が必要とされ、とりわけ、「種々の性格・・・さまざまな情念の表徴と効果を厳密に知ること」が要求されるのである。しかし種々の情念は、多様な段階に分けて表現しなくてはならない。この困難な芸術における模範的存在として、ネーフェはヨーゼフ・ハイドンをあげる。ハイドンこそは「多声の器楽曲において、すでに述べた意味での表現的な音楽の傑作を伝える人物」なのである。

3. ベートーヴェンの器楽における詩的な背景

ベートーヴェンは、上にのべたような器楽の性格理論に通じており、これを意識的に実践しようとしたのではないかと考えられる。

このことを証明するには、小さなヒントがあれば十分だろう。ベートーヴェン中期の弟子であったフェルディナント・リースとカール・チェルニーは、ベートーヴェンが作曲にあたって特定の対象をイメージしていたことを何度も語っている。アントン・シンドラーもまた、ベートーヴェンが“詩的な理念”を作曲の根底においていたと述べている。ただし、シンドラーは音楽美学については劣悪な証言者であることをも考慮しておかなくてはならない。

カール・アメンダは、1798年から99年頃ベートーヴェンとかなり親しくしていた人物だが、彼もこのたぐいのことを証言している。ベートーヴェンは弦楽四重奏曲作品18の1の「アダージョ・アフエットウオーソ・エド・アッパッショナート」を作曲する際に、シェークスピアの「ロメオとジュリエット」の墓場のシーンを、詩的なプログラムとして選んだという。「グラスニク・スケッチ帳2」にみられるスケッチはこの証言を明らかにする。ここにはフランス語で次のように書かれている。「il prend le tonbeau ? desespoir-il

se tue-les derniers 墓場への斜面 絶望 自ら命を絶つー最後のため息」と。また弦楽四重奏曲作品18の6の最終楽章には“ラ・マリニコニア la malinconia”(メランコリー)と題されている。この作品では多質質と憂鬱質(メランコリー)の二つの気質が表現されていると考えられるのだが、おそらくカール・フィリップ・エマヌエル・バッハからの影響があったと推測される。すでに述べたように、ネーフェによる「器楽の性格的なもの」に関する論文において、エマヌエル・バッハの例があげられているからである。

音楽における性格と感覚の表現理論をベートーヴェンが知っていたと思われる最も良い例は、《田園》交響曲ではないだろうか。ベートーヴェンはここで自ら標題を書き添えた。「 田舎についたときのほらかな感じの目覚め / 小川の風景 / 田舎の人々の楽しい集り / 風雨、嵐 / 羊飼いの歌、嵐のあとの喜びにみちた感謝の気持ち」

じつは《田園》交響曲はスケッチ帳では、「シンフォニア・カラクテリスティカ」と記されている。しかし最終的にはベートーヴェンは、単純な「音の絵画」といった印象、あるいは“自然現象”の模倣といった不快な印象”を避けるために、「音による絵画というよりは受けた感じ Empfindung の表現」と注釈を添えたのである。《田園》と同じく、詩的なプログラムをたどることができる作品は、わずかではあるがほかにもみられる。ただいつも厳密に規定することができるとは限らないが。

さて、こうした背景のもとに次の問が設定される。“第9交響曲の成立においても、性格描写的な詩的理念が働いていたのではないか？”“第9交響曲は「シンフォニア・カラクテリスティカ」ではないだろうか？”

4. 《第9》についての初期の反応

では「第9」交響曲の詩的背景へと進むことにしよう。

その前に、この作品の当時の評判を紹介しておきたい。

《第9交響曲》はロンドンのロイヤル・フィルハーモニー協会の依頼で作曲され、1824年4月に同協会に売却された。これによってこの協会は、未出版のこの作品の筆写楽譜を入手すると同時に、18ヶ月の演奏占有権を獲得する。以後の販売契約を特定することも、この時、うたわれた。だがこうして契約を結んだにもかかわらず、ウィーンの愛好家たちの熱心な働きかけにより、《第9》はウィーンで初演されることになった。1824年5月7日ケルトナートーア劇場で、続いて5月23日に大レドゥーテンザールで演奏された。

2度の演奏会は収益も低かったが、芸術的な成果も充分とはいえなかった。聴衆の歓呼と称賛は交響曲に向けられたものではなく、作曲家その人に対するものだった。すでに世間から隠遁していた、音の英雄ベートーヴェンが公的な場に姿をあらわしたのだ。当時のうやうやしく形式ばったコンサート批評は、ウィーンの聴衆がこの作品を表面的にしか聴いていないことを示している。やがて1825年と翌26年、《第9交響曲》はウィーン以外の諸都市、ロンドン、フランクフルト・アム・マイン、アーヘン、ベルリン、ライプツィヒなどでも演奏された。だが反響はいずれも否定的だった。「この作品には、あの巨匠の才能が現われているようには思えない。」もちろん、それが何であるかわからないまま、人々が強くひきつけられていることも、うかがわれる。「逸脱のしかたもまた法外だ」(アーヘンの批評)。

批判は4つの楽章すべてに向けられた。第1楽章は「構造が理解しがたい」とみなされ、第2楽章は「演奏技術の限界を超えた」もの。第3楽章は、完全に「パロディ的で、内容過剰で、迷走的」とうけとめられた。とりわけ否定的だったのは第4楽章だった。難度の高い演奏技巧が要求され、あまりに長く、形式の見とおしきかないというのが、その理由だった。

このような論評は、楽譜が出版され、人々がスコアを用いて勉強することができるようになると変化していった。専門の音楽家による集中的な練習が行われ、演奏体験が積み重ねられ、やがて《第9交響曲》は定着していった。第4楽章も例外ではなかった。そして依然として作品の背後には、なにかしら謎めいた、詩的音楽外的な力が働いているようだと感じられていた。

5. 当時の《第9交響曲》評

《第9交響曲》とくに最終楽章の“内的必然性”への問いは、きわめて早くから提示され、美学的な観点から種々の解答が試みられてきた。作曲家フリードリヒ・カンネは1824年の批評で、まず形式的な側面について述べている^(注4)。彼は、《第9》においては自由なファンタジーと厳格な形式意志の二つの原理が働いているとみなした。

「もしも音楽の王国において花開く彼のファンタジーが、ほとんど不可思議なものに隣りあっているある気分 Laune を通じて高揚の瞬間のサイコロを揺り動かすならば、そして冒険的な形式に向かった際限のない努力に身をゆだねるなら、そのとき崇高な思慮深さが目覚め、必然性の精神の鎖と有機的な織物が結合される。ここには、この30年の間、芸術哲学が不可欠の前提としてきたあの二元性が最も独創的に姿をあらわしている。ベートーヴェンの天才は、彼のあらゆる音楽理念の有機的な形成を通して大きくなったのであり、そこでは多様なものがひとつに統合され、驚くべき方法で姿をあらわす。」

カンネ同様、ザイフリートも作品の芸術的な面にひきつけられた。ザイフリートは第1楽章の「構造」、すなわちあたかも時計の歯車がかみあうような楽想の結合に驚嘆する。しかしザイフリートは、彼自身も熟練の作曲家であったにもかかわらず、音楽内的な関係、調性の構造、各声部の進行を深く捉えることはできなかった。19世紀後半の形式学や、シェンカーのような分析方法、また共有実体（ズブスタンツゲマインシャフト）理論が出現するには、なおしばらくの時が必要だった。すなわち、“楽想の有機的な織物”や“形態の内的必然性”は、理解されたというよりは、予感されたといったほうが正しいだろう。

6. 《第9》の背後にある詩的なもの

《第9交響曲》の詩的な力を理解するには、“内容美学”の方法によるアプローチが示唆的であろう。作品の“内容”あるいは“表現するもの”を辿り、それを適切な言葉であらわすことができるなら、そのとき“作品の意味”は理解可能なものとして効力を発揮する。そのために聴き手は、作品の詩的な基盤や標題を探し求めるのである。

ふたたびカンネの例をあげよう。彼は「第1楽章」を、「美しいと同時に驚嘆させるような噴火山の熱い溶岩の流れ」として性格づけた。彼によれば「感情を沈めるためには、力強いアレグロのあとには柔らかなアダージョを続け、そのあとにスケルツォがきたほうがよい。」カンネは第2楽章を「コメーディア・デラルテ」の、コロンビーナとアルレッキーノとピエロが踊るグロテスクな舞踏になぞらえる。第3楽章は「流れるような歌の歡びにみちた憂愁のうちであり、きわめて内的で情感にあふれた楽章」。しかし最終楽章についてはうまく性格づけることができない。「ほとんど相反する多様な素材を一つに集約しようとした巨大な断片」と呼ぶのだが、その行間からは、彼が「音楽のあらゆる要素と格闘するフィナーレの情念の本質を捉えようとする試み」に成功しなかったことがうかがわれる。したがってカンネは《第9》全体の統一構想についても、性格づけることができなかったのである。

だがすべての人がそうだったわけではない。『ベルリン一般音楽新聞』（1827年）の批評は、この交響曲に「喜び」のモットーが表現されていることをみとめている。第1楽章は、「喜び、男性の力から始まり、終わりのない行為の展開」。第2楽章は「花開いた感情でいっぱい、少年の青春の性格的な音画」。第3楽章は「アダージョ。最も至福にみちた高貴な生命の喜び」であり、「神への、宗教的祝福への喜び...終わりのない愛の感情における昇華。諦念、不変なるものの許容、献身」である。第4楽章は作品全体の第2の主部として「喜ばしきもの」が全面的に表現される。「・・・灼熱の箇所は、剥き出しの音響や角ばった音程進行、高貴な人間の叫びのようなもの。」そしてそれにもかかわらず「最も偉大な芸術家の、最も感情豊かで独創的な作品」である。この点で、第4楽章は、すでに1827年において作品の核的存在とみなされていた。

さらに興味ある批評を紹介したい。『ベルリン一般音楽新聞』1826年の批評は、《第9》の統一性について述べる。「スコアを学ぶとすぐに我々にはわかる。ここには完全に新しい形態が実現している。それはある新しい基本想念によって導かれている。」評者はここに「器楽と声楽という二つの音世界の対置」をみる。最初の3つの楽章は器楽の世界で、人間の外界として捉えられる。第4楽章は人間界である。ベートーヴェンは、耳が聞こえないという悲劇的な運命を通して人間社会から放逐されたのだ。その彼が器楽を支配する者として登場し、やがて人声の力を用いて勝利する。歡喜の頌歌の旋律は“民の歌”と名づけられる。ベートーヴェンはみずから魔的な器楽世界を支配しつつ、人の喉が発する単純な響きに耳を傾け、誠実で無垢な愛の旋律、人間独自の言葉を王座にすえる。だが彼自身は「新しい王国を人間精神に開くため、王座から離れている。」

評者によれば、この作品の詩的な標題はつぎのように示される。

器楽と声楽の対置と結合

大交響曲

- 1 器楽の集団の登場と支配（第1楽章）
- 2 あらゆる個体に魂がふきこまれ独自の生命となる（第2楽章）
- 3 人間的な感覚がここに移され、真の平和を憧憬する（第3楽章）
- 4 あらゆる初期の現象から逃避し、器楽世界からの上昇を求め、言葉へと衝き動かされる（第4

楽章、第 1 - 第 76 小節あたり)

5 言葉、そして歌の前夜祭(第 4 楽章、第 77 - 207 小節あたり)

言葉による大祭典。すべての器楽が加わる

(第 4 楽章、第 208 小節以降。「大カンタータ」とも名づけられる。)

ここで紹介したような解釈学的試みは、20 世紀までひろく行われた。しかしながら、多くの場合、歴史的
事実関係を欠いたり、音楽との関連が希薄であるために、今日ではあまり受け入れられていない。

7. スケッチ帳にみる《第 9 交響曲》に関する言葉による記入

さて、第 9 交響曲の成立において、いかなる詩的な力が働いたかを実際に検証しようとするとき、もっとも
も助けになるのはスケッチ帳である。スケッチ帳は、知られているように、かなりの点で、ほとんどすべての
の作曲過程を伝えてくれる。

《第 9》は、グスタフ・ノッテボームほかの研究者が明らかにしているように、長期間にわたって作曲が
行われている。第 1 楽章と第 2 楽章の主題的素材を備えた最初期のスケッチが現われるのは、1815 年 / 16 年
のいわゆる「シャイデ・スケッチ帳」で、書き込まれた位置関係から 1815 年夏頃ではないかと推測される。

第 9 交響曲成立のきっかけは、1817 年にロンドン王立フィルハーモニー協会からの注文だった。ロンドン
に移住していたフェルディナント・リースの仲介により、同協会が、ベートーヴェンに 2 曲の交響曲を依頼
してきた。ベートーヴェンは 1818 年初頭に、2 つの新しい交響曲を携えてイギリスに旅行する計画をたてる
(注 5) 結局、この旅行はもっとよい時期を検討した結果、延期されたのだが。

この時期、おそらく 1818 年 3 月から 4 月にかけて、2 曲の交響曲のための最初の断片が生まれている。こ
れらについては、ノッテボームとセイヤーの労作を通じて確認することができる。ベートーヴェンはここで
はじめて、2 つの交響曲のうちの 1 曲を、声楽付きのフィナーレで閉じることを構想している。スケッチに
は次のように書かれている。“アダージョ・カンティック(アダージョの聖歌) 交響曲における敬虔な歌、古
い調で 主なる神、われら汝をたたえん、アレレーヤ”。これは独立した楽章として、あるいはフーガ楽曲
への導入として、おそらく 2 番目の交響曲全体を特徴づけるものとみなされる。このあと終曲で、あるいは
すでにその前のアダージョ部分から声楽が登場する。あるいはアダージョがなんらかの方法で最終曲で繰り
返され、そのあと、はじめて声楽が登場するよう構想していたのかも知れない。アダージョ楽章のテキスト
としてはギリシャ神話からの「カンティック・エクレスシアティック(宗教的な歌)」が、アレグロ楽章としては「パ
ッカスの祭典」が考えられていたことが想像される。

構想はまだ固まっていない。しかしいずれにせよ最終楽章は、ある種のカンタービレ・アダージョにおけ
る「敬虔な歌」によって導かれることになっていた。ベートーヴェンは導入部をいっそう有機的に作り上げ
るために、アダージョ部分から“声”が登場させるつもりだったようだ。歌詞を、古いギリシャ神話から選
ぶか、キリスト教のコラールから選ぶかは、まだ決定していない。すでに紹介したとおり、初演当時の批評

家たちは、第3楽章になにか宗教的な背景があるのではないかと推測しているのであるが、こうしてベートーヴェン自身のスケッチをみていると、当時の批評家たちも的是はずれでないことがわかる。

ベートーヴェンはこの楽章の推敲過程でそれは1823年6月から7月にかけて行われるのだが、これを「カヴァティーナ」^(注6)につくりあげようとする(「ランズベルク・スケッチ帳」8/2 98ページ)。スケッチ帳にみる限り、この楽章の形式と音楽表現に「カヴァティーナ」の理念が強く影響していることは明らかである。オーケストラ楽器を2つのグループつまり管と弦に分ける方法、旋律のフレーズのあとにこだまのような挿入楽句を入れる方法、最後のフレーズをのちにフル・オーケストラで反復句として繰り返す方法、3つの節での第1ヴァイオリンの独奏風の処理、これらの特徴すべてが、「カヴァティーナ」という声楽曲の模範にしたがっている。また歌におけると同様、器楽の旋律パートも、反復の際に豊かに装飾されている。

「カヴァティーナ」とは、18世紀と19世紀初頭のオペラにおいてよく用いられていたアリアの形式で、オペラの筋の流れに応じて、さまざまな場面に挿入されていた。これはとりわけドイツで広まり、オペラの中で一種の祈りの音楽として用いられていた。古いオペラ・セーリアにおけるいわゆる「亡霊の情景」で、荘厳な状況の表徴として、特定の楽器(低い管、クラリネット、ファゴット、ホルン4本、打楽器)を伴い、変口長調の特定の和声(下5度領域における隔領域への転調)で表現される習慣があった。

ベートーヴェンはひとまずこれを《第9》第3楽章に選んだのだった。劇の主人公は、逃げ場のない絶望的な状況に陥り、生命の危険に怯えているかもしれない。彼はいまやあきらめて運命に身をゆだね、威厳と内面性にみちたシンプルな歌とともに神に対峙する。「カヴァティーナ」という声楽形式を選択することにより、音楽外的にも第4楽章とのつながりが生まれるようにしたのである。すなわち第3楽章で主人公たちの死が表わされ、第4楽章で彼らは天国(エリジウム)に受け入れられる。

しかし、ベートーヴェンはスケッチ帳のかなりはやい段階で、「カヴァティーナ」の形式から離れた。

現在、ボンのベートーヴェン・ハウスに所蔵されている1818年のスケッチ帳には、ひとつのプランニング・メモが見られる。これによればベートーヴェンはあきらかに、この交響曲の全楽章に“性格を与える”意図があった。当時の表現美学から理解されるように、彼は特定の表現方法にしたがって音楽作品をつくらうとしたのだ。彼が《第9》の作曲時期全体にわたって、つまり1818年春から1823年までずっとこの意図を持ち続けていたかどうかは明らかでない。種々の構想スケッチ、たとえば「ヴィトゲンシュタイン・スケッチ帳」¹⁾、「アルタリア 201」²⁾、「エンゲルマン」³⁾、「ランズベルク 8-1」と「8-2」などで確認されるように、表現すべき性格は、なかなか決定されていない。これらを見る限り、最初はプレストやヴィヴァーチェのテンポの「スケルツォ」楽章ではなく、アレグレットのテンポの「メヌエット」楽章がイメージされており、あるいはまたオーストリア風の「エアー」も考えられていた。そして、すでに述べたように、最終楽章に声楽を導入する構想も確定していたわけではなかった。この交響曲がほぼ完成した後になっても、じつはまだ、「器楽フィナーレ」の構想が生きており、器楽と声楽を結びつける詩的な理念は放棄されてしまったかみえる^(注7)。

一方、「アルタリア 201 スケッチ帳」(121ページ)には1822年の秋(または冬)に、ある構想が見られる。ここでベートーヴェンは独自のオーケストラ編成をもつ交響曲楽章について記している。「ある音のトラン

ペット 1 本、別の音のトランペット；同様に 4 つのホルンとクラリネット；コントラファゴット、セルペント、トロンボーン 2 本。なぜベートーヴェンがセルペントのような、当時あまり使われていなかった古い楽器を思いついたのは、謎である。

こういった断片すべてを、私たちはどのように受けとめればよいのだろうか。

おそらく《第 9 交響曲》は、1823 年になって個々の楽章が仕上げられてゆくうちに、しだいに今日の形になっていったのであろう。異質、とまではいわないまでも、異なった源から生まれた種々の理念が、作曲過程でたがいに切り離せない形となり、溶けあっていったのである。

《第 9》が完成に近づいた頃 1823 年秋に、ベートーヴェンは「第 3 楽章」を固め、「第 4 楽章」の基本的な特徴をスケッチし、こうして最初の 3 つの楽章を声楽付きの「第 4 楽章」と結びつける問題にむかう。まずレチタティーヴォをスケッチする。これはきわめて初期の段階であって、のちにもっと長くなる。ここでの歌詞はベートーヴェンの詩的なイメージに関する深い洞察を含んでいる。このスケッチすなわち「ランズベルク・スケッチ帳 8 - 2」の該当ページ（61、92、69、70 ページ）は、ノール、セイヤー、ノッテボームといった研究者たちによって紹介され、ひろく知られるようになった。

ベートーヴェンはここで、この交響曲の個々の楽章を、性格的な言葉で回想している。最初のページ（第 61 ページ）には、これはおそらく数週間はやいものと考えられるのだが、最初の 3 つの楽章に関するメモがある。“決断、軽い調子、崇高”。しかし「第 4 楽章」については何も記しておらず、暫定的に“エトセトラ”とのみあるだけである。

あとのページ、第 92、第 69、第 70 ページ（この順序通り）には、前の楽章からの引用がみられる。第 1 楽章には「絶望にみち、悲しみの状態」と性格づけられ、第 2 楽章は、最初は余白のままだが、あとから「ほがらかに」「心地よく」、そして「めざまて」と記される。しかし慰めのない「からかい」にすぎない。「第 3 楽章」にも慰めはなく、これはレチタティーヴォで語られているように、「あまりに柔和」である。そうして最後に、喜びの主題が見出される。これによって「第 4 楽章」において「音楽と歌の祭典」が表される。そこにベートーヴェンはまず「歌と舞踊」と記し、そのあとで、器楽と声楽の結合をはっきりさせるために、「音楽と歌の祭典」と書き改めている。

8. 《第 9》はシンフォニア・カラクテリスティカか？

よく知られているように、ベートーヴェンはこのレチタティーヴォをかなり短縮した。いずれの段階においても、レチタティーヴォには歌詞がつけられていた。だがさらなる推敲プロセスでは、音楽のみが用いられ、テキストについては暗示的にしか示されていない。つまりベートーヴェンは「言葉を頭の中で考えながら」、当時、携帯用にもっていたスケッチ帳に記譜してゆく（「ランズベルク・スケッチ帳 8 - 2」）そして最終的には、言葉によるすべての性格的な表示を取り去ってしまう。

最初の問にもどることにしよう。「第 9 交響曲はシンフォニア・カラクテリスティカではないだろうか？」私たちは、上に示したさまざまなスケッチから、肯定的に、次のように答えることができるだろう。「そう

だ、第9交響曲はシンフォニア・カラクテリスティカである」と。

しかしながらこれらのスケッチはまた、この交響曲が「シンフォニア・カラクテリスティカ」という概念によってのみ把握されるわけではないことも、示している。あるひとつの音楽的な像を表現するためには、多くのさまざまな詩的な力が働くのである。

第9交響曲は、あたかも宝物庫におさめられた尊い宝物のように思える。そこに通じる入り口はただ一つの鍵でだけ、開かれるというものではないだろう。

【著者略歴】

ドイツ・ブランゲンハウゼン生まれ。フライブルク大学とボンにおいて音楽学と数学、近代史を学ぶ。1968年より、ボンのベートーヴェン・アルヒーフ所員として研究活動に携わる。1984年より学術主任兼所長。資料研究の第一人者で、最近では『ベートーヴェン書簡全集』（1996-98年ヘンレ社）の編集主幹を務める。

【訳者注】

本論考は、1999年10月6日、国立音楽大学において行われたブランデンブルク氏による講演を、本人の了解のもとにまとめたものである。当日はスケッチ帳から多くの資料が提示されたが、ここでは再録することができなかった。なお1部分、加筆・修正したものを「ベートーヴェン全集第9巻」（講談社1999年）に掲載したことを断っておく。

（注1）ミヒヤエル・トゥーサ著「再考：ベートーヴェンの《第9交響曲》フィナーレの形式と内容」（『ベートーヴェン・フォーラム』1999年）

論考のタイトルはアーネスト・サンダースの1964年と1998年の2つの論考を意識したものだが、サンダースその人もオットー・ベンシュの1939年の論考から出発している。

（注2）ヨハン・ゲオルク・ズルツァー著：「一般芸術理論」1771-74年 第2版1792-94年。ここで引用した項目「器楽」は、J. Ph. キルンベルガーから影響をうけたと考えられる。

（注3）Johann Gottlob Neefe 1748-98、「ディレッタント Dilettanterien」出版地不明、1785年

（注4）Riedrich Kanne 1778-1833

（注5）『ベートーヴェン書簡全集』ブランデンブルク編、ヘンレ、1996-98年。

書簡番号第1129番（1817年6月9日）

（注6）亡霊の情景、または影の情景 Ombra scene と通称される。多くの場合、悲劇的な出来事によってヒロインが狂気に陥り、錯乱状態で歌う。ヒロインは、ほかの者にはみえない亡霊や影を追いながら迫真の歌唱を展開する。

（注7）1820年3月、ベートーヴェンは《ヘンデルの葬送行進曲主題による変奏曲》を構想している。完成していたら交響曲の形態をとっていたにちがいない。

*なお本論考は、2002年Web開示にあたり字句の修正を行ったことをお断りしておく（訳者）。