

ベートーヴェンの生涯

シントラア
柿沼太郎 譯



角川文庫

93



若き日のベートーヴェン

目次

まえがき

序言

第一部 ベートーヴェンの生涯

第一期 誕生より千八百年まで

ベートーヴェンの親子關係——その點についての一報告の矛盾——音樂
 教育——蜘蛛の話——選舉侯禮拜堂附オルガン家に任命さる——フオ
 ン・ワルトシュタイン伯に保護さる——ベートーヴェンの演じた巧みな
 手品——最初の作品——ハイドン——シュテルケル——教授嫌い——若
 々しき友誼——ハイドンのもとにて自己改善をするため、ウィーンに送
 らる——ウィーンにて得た知己——ファン・シュヴァーテン博士——リ
 ヒノウスキー公夫妻——成功の惹起した嫉妬羨望——中傷に對する無關
 心、及び家柄や富に對する無關心——ベートーヴェンの作品の訂正者、
 シエンケ——初期の愛着——この期を通じての作品——作品と支拂われ
 た金額——ラズモウスキー四重奏團——音樂旅行——ウィーンに於ける
 音樂科學の状態。

三三三三

第二期 千八百年より千八百十三年十月まで

四九

第二期の一般的觀察——『橄欖山上のキリスト』及び『フィデリオ』の作曲——弟カアル及びヨハン、彼等の有害な影響——重き病——弟たちに當てた注目すべき遺書——ナポレオンに敬意を表する『英雄交響曲』——モーリッツ・フォン・リヒノウスキー伯——歌劇『フィデリオ』——歌手に對する輕侮——彼等の陰謀密計——ジツリエツタへの情熱——彼女への手紙——失戀——マリイ・エルデー伯夫人——管絃樂團の指揮者としてのベートーヴェン——フアーディナント・リーズの報告に就ての批判——フランツ・フォン・ブルンスウィツク伯及びグライヘンシュタイン男との交際——弟たちの非行——臆病などの摘發に反する性格——オーストリアに引留るために支給された年金——フムメル嫌い及びフムメルとの和解——外國の訪問客——ベッティーナ・ブレンタノー——ゲエテ——屢々住居を變える——家庭事情。

第三期 千八百十三年十一月より千八百二十七年の終焉まで(1)

八三

上記の心勞の原因——廢兵のために『ヴェットリアの戦』を演奏——メルツェルの不信行爲、そのベートーヴェンへの影響——筆者がベートーヴェンと始めて知り合つた顛末——ウイーンに集つた聯合國君主の注目惹く——カアル・フォン・ウエーバアの憐むべき行動——ベートーヴェン作曲のスコットランドの歌——弟カアルの死——カアルの息子の後見人となり、息子を養子にしようとする——ロブコーウイツツ公の破産

による年金の減少——家政を見始める——弟の寡婦相手の訴訟——カアル・チェルニイ指揮するベートーヴェン室内樂演奏協會——更に年金の減少——弟子ルードルフ大公、オルミユツツの大僧正に任命さる——これがための一大彌撒曲を書き始む——財政窮迫——樂譜草稿の恥ずべき利用——『アテネの廢墟』の上演——「土地の持主」と「頭の持主」——君主の新作彌撒曲への換約申込——ケルビーニへの手紙。

第三期 千八百十三年十一月より千八百二十七年の終焉まで(2)

一四

ベートーヴェンを閉却したとの摘發についての、オーストリア宮廷の辯解——徹底的に共和派だつた、彼の政治的原則——皇帝のため彌撒曲の作曲を、友人達より懇請さる——不快その他の原因のため延期された計畫——ウイーンの或る出版者との争い——金錢上の心配と度々の病氣とに悩む——家主が頗る鄭重なため、愉快な住居を去る——ディアベリのワルツに據り三十三曲の變奏曲を書く——歌劇『フィデリオ』を指揮しようとする——驛にもとづく屈辱——いらいらしながら治療を受ける——様々な協會の名譽會員に推薦さる——ベートーヴェンの生涯を通じて事件の集つた千八百二十三年——弟ヨハンの買つたみじめな住居——新な歌劇を書かんとしたが、ドイツ歌手との接觸を見越して延期する——第九交響曲を作曲し始め、千八百二十四年完成す——ルードルフ大公よりの手紙。

第三期 千八百十三年十一月より千八百二十七年の終焉まで(3)

一七

ベートーヴェンが書こうとしたオラトリオ——ウイーンにおけるドイツ歌劇及びイタリア歌劇——ベートーヴェン宛の請願書——宮廷劇場での音楽會の結果——ゾンタツハ嬢とウンガア嬢——ベートーヴェンの疑り深い氣質——イギリス訪問の招待——フィルハアモニイ協會からの提案——ロシアの或る公爵との協定——シェーンブルンに近い住居——病氣——作品數曲の處分——養子とした甥——甥に對するベートーヴェンの手紙の拔萃——ベートーヴェンの醫師——苦痛——モシエレスに書く——フィルハアモニイ協會の寛容——ベートーヴェンの財産——死——葬儀の準備——ベートーヴェンの頭蓋骨の構成。

第二部 音楽上の觀察

ベートーヴェンのピアノ奏鳴曲の豫定された出版——この意圖を棄てた理由——全集出版の計畫——それが刺戟した幻想的な希望——ベートーヴェンの器樂の變態——テムポ（拍子）の正しい觀念の價値——拍節器の記號——拍節器化の及ぼすベートーヴェンの音楽への傷害——月光奏鳴曲を例に取る——拍節器の指示非難さる——パリでのベートーヴェンの作品演奏——奏鳴曲の作曲について、ベートーヴェンの提供せる示唆、及びその演奏の正しいスタイル——彼自身の演奏スタイル——交響曲に及ぼそうとした效果——作品の輕視。

第三部 ベートーヴェンの性格的な特性及び特色

ベートーヴェンの宗教原理——教授嫌い——率直性、及び質問回避の手續——姉妹藝術家に非禮であるとの非難に對する辯護——峻嚴ではあるが、正しい批評家たつた證據——職業上の功績に與えた親切な獎勵——自己についてのつましい評價——即興樂——日常の仕事——水いじりの癖——年金——證明書——誤つてジャン・パウル・リヒターに比較さる——友人の使曠で演じた不面目な惡戯——或る絃樂四重奏曲の一樂章の動機——飲食に關する特殊な習慣——國語の知識の範圍——ベートーヴェンの家庭的風習に關するフォン・ザイフリート氏の所説についての論評——ベートーヴェンの作とするインテキな草稿——人柄——肖像。

原著者註釋

千八百十六年に、ベートーヴェンは、度々の懇請を受けてから、漸く彼のピアノ奏鳴曲全體の、全集を出版する準備に取りかかる承諾を與えた。この仕事を引受ける決心をしたのは、三つの重要な、また事實必要缺くべからざる目的を考慮してのことであつた。即ち第一は、これらの奏鳴曲の多くの基礎をなす詩的觀念を指摘し、それによつて音樂の理解を容易にし、その演奏のスタイルを決定すること。第二は、これまで出版されたピアノ作品全體を、六オクターヴ半のピアノの範圍に擴大適合させること。第三は、音樂的朗讀の本質を明らかにすること、である。

最後に擧げた問題については、ベートーヴェンは、一般に認められていた觀念を超越していた。ベートーヴェンは、詩の朗讀も音樂上の朗讀も、同じ規則に従うべきだと主張した。「詩人は獨白や對話を、次第に際立つリズムにてつづけるが、しかも朗讀者は、その意味を一層正確にあらわすためには、詩人が句讀法上、敢行できなかつた場所で、終止或は休止を行わなければならぬ。だから、この種の朗讀は、この程度まで音樂に應用できる。なおこれは樂曲の演奏に參加する人間の數によつてのみ、變化される」と、ベートーヴェンはいつもいふのであつた。

ベートーヴェンは、自作の新版では、主題がこうした實例を求め、またこれを許す餘地があれば、それに準じて、この原則を實地に應用しようと思つた。なおこれによつて、ベートーヴェンの作品は、新しい時代を作り出したものと、確信を以ていい得たかも知れない。

この詩的な觀念に觸れてから、ベートーヴェンが、作曲上、以前の作曲家の設けた規則内に止まらなかつたことは、周知の通りである。また現在手がけていた樂想が、他の種の取扱を要求し、或は全然新しい展開方法を要求する場合には、事實屢々、そうした規則を無視したことも、周知の通りである。このベートーヴェンが採用した作曲様式は、彼の奏鳴曲が、假裝した歌劇にほかならぬとの觀念を起させた。

リーズはその『覺書』(第七十七頁)の中で、こう觀察している。「ベートーヴェンは、作曲に當り、屢々、或る一定の題目を想像していた」と。これは單に、ベートーヴェンは、詩的觀念を心に吹込み、その靈感の下に、彼の作曲を創造したのだ、というにはほかならない。

この偉大な大家が、千八百十六年に着手した重要な仕事を實行しなかつたのは、音樂藝術に取つて、取りかえしのつかぬ損失であり、特にベートーヴェン自身の音樂に取つて然りであつたと認めなければならぬ。若しこの作曲家が主題として取り容れた觀念を、少しも知らずに聞いたとしたら、『田園交響曲』は、或は『英雄交響曲』でさえ、どれほど損害を蒙ることだらう。ベートーヴェンが作品八十一の奏鳴曲にて抱いた情緒を、『別離』『不在』及び『歸還』六五なる單なる暗示にて、作の構想に解決の光明を與えたことは、演奏家にも聴衆にも、どんなに有難いことであらう。

この奏鳴曲全曲の新版を出版する企てをベートーヴェンに棄てさせた事情は、第一に、義妹との間に始まつた訴訟から受けた氣持、第二に、この仕事を發表するつもりであつたライプツヒの樂譜商ホフマイスタアとの交渉が、思うように行かなかつたこと、であつた。私はこの點で、

當時ほど歓迎されたことはなかつた。ベートーヴェンは、この弟を馬車の散歩に連れて行つたことも度々あつたし、また或る時は、辛抱して、弟の家族をプラーテルまで、馬車で遊びに連れて行つたことさえあつた。たしかに、『グーツベジツァ』（土地の持主）、と『ヒルンベジツァ』（頭腦の持主）の如き、こうした二つの異分子が、同じ馬車に同乗していたのを見たが、にもかかわらず、これくらいありそうもなさ過ぎて、信じられぬ事件はない。

偉大なベートーヴェンを、このようにたやすく溺れさせた、こうした夢のような財産の希望の中に、第二期にてその性格を簡単に述べて置いた、青年ベートーヴェンを認めるのは容易である。金持になること、或は少なくとも樂に暮すこと、馬車に乗ること、樂想を集めに野原をさまよつたり、生活の糧を得るために作曲をしたりしないでもよいこと——これがベートーヴェンが描くのを好んだらしい繪であつて、こうした繪を默想することは、屢、彼を藝術の崇高な天から引き下し、もつと世俗的なものに執着させた。この時、崇高な詩は、突然ありふれた散文に變じてしまつた。だが忠告者たちの處置が、大失策だつたおかげで、ベートーヴェンは相變らず貧乏であつた！ どうにかして金持になつたとしたら、藝術のために大きな犠牲を拂う氣持には、殆んどなれなかつたろう。兎に角、ベートーヴェンは、金儲けの分前に澤山あずかるよろこびを得たなら、孜孜として勉強に努めはしなかつたろう。

とはいへ、偉大なるものを鼓吹し、またいつてみれば、闇から光をもたらすのは、必ずしも我自身智慧とは限らぬように、ベートーヴェンの作品の、新版の出版準備を指圖した、愚かしい横紙破りも、音樂藝術に或る利益をもたらしたのである。もつとあからさまに言えば、この出

版計畫にて、わが偉大な大家は問題の事務的な部分にばかり、注意を限りはしなかつた。その事務の詳細は、あらゆる場合、熾烈な色彩にてあざやかに描き出されていたが、屢、彼を不快にした。そこでベートーヴェンは、この仕事に取りかかることを、秤のなかの塵としか見做さなかつた。ところが一方、彼の音樂藝術を實行すること——彼に取つてはこの企業の精神的部分であつた——が、彼の想像を全體的に占めていた。

この氣持が優勢な時には、以前の多くの作品の主題、意想及び演奏について行おうと思つた改善を、偶、側近にいた人たちに話したものであつた。こうした改善の或るものは、この出版のことで相談をした際、バッハ博士の下した滑稽な觀察から發している。ベートーヴェンは、彼の作品の多くは、極く些細な變更でも許さぬから、従つてこれらの作品については、第二版では何ら所有權を確立することはできぬといつた。それに對し、バッハ博士はこう答えた、「この權利は、一小節の強勢のない部分の代りに強勢をつけ、或はその逆を行つて、樂曲を始めさせれば、充分確證される。また更に白鍵を黒鍵に、黒鍵を白鍵に取りかえれば確證される」と。この意見は、まったく冗談にいつたのだが、ベートーヴェンに無数の考えを靈感させ、その想像に新しい刺戟を與えた。その結果として、その後問もなく、ベートーヴェンの最大な作品の多くには、合鍵がつけられた。

ベートーヴェンはこうしたことについての、私の反感を知つていたから、これらの金錢上の計算で私を煩わそうとはしなかつたが、この計算は、まったくベートーヴェン自身にも、象形文字以上に解り易くはなかつた。私にはただ最も重要な疑問——金持になるべきか、貧乏をつづくべ

きかの疑問の、藝術的な部分だけを相談した。私は屢々、こう考えた。ベートーヴェンは、彼自身のためにも、藝術の世界のためにも、最善のことを語る回答を、私の心中に讀み取つたかも知れない。私としては、彼の採用できる最も當を得た方針については、少しも疑念を抱いていなかった。だが私は、あまり早く夢から覺したくはなかつた。或る夢の後には、他の夢がつづくのを、私はよく知つていたから。

ところが私は、この話題についてベートーヴェンとの間にかわした會話を、有効に利用した。というのは、私は主題、意向及び演奏について、彼が述べた意見を、全部丹念に書き取つて置いたからである。私は當時、ヨーゼフシュタット劇場の管絃樂團を使つて、彼の交響曲を數曲指揮していたから、これらの意見は私には、それだけ好都合であつた。これらの交響曲の各曲については、以前、家でベートーヴェンと一緒に練習したことがあつて、その三つの根本的な點に關することは何なりと、私の注意に強い印象を與えたのであつた。こうして彼の管絃樂作品の神髓は私に傳えられた。既にピアノ奏鳴曲の殆んど全體に互つて、正しい理解を私に傳えたように。これらは、幾人とは享ける幸福をもたなかつた幸福の例である。

こうして獲得した新しい理解は、私には知的な財産になつた。以來私は、これらをわが不朽の友であり先生であつた人の、最も親愛なまた最も評價できぬ遺産と見做している。これらの理解は、私ばかりでなく他の人々にも授けられたのだが、私はこの人達にも、ベートーヴェンの音楽に對して同種の感情をもつが故に、私の幸運——音楽の世界では、他のものが一つとして創造する力をもち得なかつた、無数の愉快な感覺と崇高な楽しみ——にあずかる値打があると思つた。

というのは、ベートーヴェンの室内樂曲、及び特にピアノ奏鳴曲の大部分には、他の作品に發見されぬ深い、無盡藏な音詩の蘊蓄を含むことは、既に認められているからである。こうした崇高な作品を、鑑賞するに必要な感受性をもつ、あの組織の天稟を、自然が吝しむということは、ベートーヴェンの缺點ではない。この事實は、藝術では、偉大な人はあらゆる人のために存在せず、またあらゆる人は偉大な人のために存在しない、の格言の眞理を確認するに役立つだけである。

千八百三十一年に、私が『ウィーナ・テアテル・ツァイトゥング』の附録に挿入した音楽覺書を書いた時、私はその第二に、ベートーヴェンの交響曲についての覺書を擧げた。その記事の中で、私は偶然、ベートーヴェンがあゝの『田園交響曲』のやり方で、多くの器樂曲に解決の手がかりを與えようとしたことを擧げて置いた。この記事の收めた効果は、まさに豫期した通りであつて、一時的な評判しか起さず、ありふれた慣例の限界を脱して、理想的な世界に接するあらゆるもの同様に、間もなく忘れられた。それから數年経つた。私はそれだけ年を取り、それだけひとりよがりではなくなつて、今では善意からした觀察——否、明確な眞理——が、高い權威者から發している時ですらも、どれほど無視されるかも、よく分つている。勿論、この場合の實際の權威者は、ベートーヴェンだけである。私は既に、生涯の話の中で、このこと並びに彼が計畫した他の多くの重要な仕事の實行が、どれほど妨げられたかを明らかにして置いた。若し私が今、彼の作品の主題、意想及び演奏について、彼の口から聞いて書きつけた意見を發表し、或は彼の教授が私の心に殘した、潑刺たる印象を若干書こうとすれば、こうした報告の價値は、最初は試めされ、後には批判されるという、正しい期待を以てするだろう。この仕事を引受けた場合、私

が傲慢で勿體振つているとの非難を、どれほど受けるか、私には分らない。というのは、私は最も重要な時期を通じて、ベートーヴェンと親密な関係があつたので、勿論多くの事實を知つてゐるに違ひないことは、多くの人々に知れ互つてゐるからである。なおまた、ベートーヴェンの死後十三年を経過しているが、私はそうした事實を大衆に伝えるだけ、虚飾感に挑發されてゐないことも、思い出されるだろう。あからさまに言えば、目下そうすることに正しい時期だとの堅い信念がなければ、今日でも、わが友の知的遺産を幾分でも手放そうとは思わない。何故かとなら、今日の煽情的な音楽と、近頃のピアノ演奏の曲解され過ぎた、器械的な巧みさとは、ベートーヴェンの知的な作品を、全然葬り去らぬにしても、影に押し込める惧れがあるからである。なおまた、ベートーヴェンの器樂が、多少は作曲家自身に誘因を發しているにしても、主として時代の精神によつて、或る變形を受けたことも、記憶しなければならぬ。この時代精神は、あらゆる偉大また崇高なものに、勇敢に反抗し、最も神聖なものを俗化することさえ躊躇しないのである。ベートーヴェンが、彼の器樂、特に交響曲の變形にあずかつていたことについては、第一に、この變形が、まづたく「拍節器化」に、或は拍節器による拍子の調節に關係があるのを、讀者に知らせなければならぬ。

マテソンの『フォルコメナア・カペルマイスタア』を讀んだ人は、この一大音楽著述家が、一世紀前に次の原則を定めてゐるのに氣づくだろう。「一大樂曲の拍子は、その樂曲を管絃樂及び合唱のためにきめた様式の如何にかかつてゐる。というのは、群衆はいつも遅く動くという簡單な原則にもとづいて、歌手や樂手の數が多ければ、拍子はそれだけ遅くなるからである」。若し

明瞭を、或る樂曲の演奏上、最も本質的な條件だとすると、拍子の指示はただただ暫定的になるのは、自明である。従つて、アレグロ・ヴィヴァーチェは、九百二十人の樂手を擁する管絃樂の場合、作曲者が六十人の管絃樂のために拍節器化した、同じアレグロ・ヴィヴァーチェとは、非常に變化しなければならぬ。後者の場合、いわば豫定の効果の一條件となるものが、前者の場合、そうはならないのである。何故かとなら、二倍の力があつてゐるために、既に演繹的に目的は達せられてゐるからである。従つて更に大きい管絃樂は、樂手のもつと限られた數のために定められた拍子ほど、早くはならないのである。

不幸にも、管絃樂の指揮上、最も重要なこの原則は、管絃樂指揮の權威者と見做される人々にさえ、殆んど認められてゐない。私は、ベートーヴェンの作品の演奏にも、無智から起るこうした閑却を、認める機會が度々あつた。なおこうした場合、その効果は勿論、その原因の眞の結果となつて、作品の眞の精神に對する全的な誤解をあらわしてゐた。ベートーヴェンの音楽を、意味と明快とを無視して演奏することは、この不朽な作曲家の思想を死に狩り立てるものである。こうした演奏の仕方は、當然作品の崇高な精神の歴然たる無智から起る。同時に瀆神の原因であり、従つて早過ぎるくらい早く不用になる原因である。というのは、多くの樂章の威嚴と深い表現とは、中庸なリズムが舞踏リズムに變えられる時、特にこの加速された拍子に、樂器の過剰な數の音がつけ加えられる時、犠牲にされるからである。崇高な詩的な感情の作品を、ありふれた散文的な曲に變えるに充分な變形——演奏者たちが文字通り額に汗して、成就するといわれる變形の主なる原因は、ここに辿られるだろう。こうした間違つた演奏方法は、最も熱心な聽衆にも、

作曲家の崇高な樂想を感じさせることを、不可能にしなければならぬ。

ベートーヴェンは、彼の作品の變形を見るために生きていた。或る時、ウィーンの大きな音樂會合にて、管絃樂團によるイ長調交響曲の演奏に出席した時、第二樂章アレグレットの拍子が速過ぎるのに、ひどく機嫌を損じた。だがよく考えた結果、指揮者はこの樂章につけた、拍節器の記號を正しく守っていたのだが、マテソンの原則に従わなかったのだと分つた。「ウィーナ・テアテル・ツァイトウング」のために書いた論文の一つで、私はイ長調交響曲をそれとなく仄めかして、上記の事實を次の言葉で述べた。「晩年この交響曲の演奏を聞いて、作曲者は不機嫌にこういつた。アレグレットの樂章はあまり速く演奏され、それがためその特徴を全然失つてしまつた」と。ベートーヴェンは將來のため、アンダンテ・クワシ・アレグレット（アレグレット風のアンダンテ）の文字にて、この樂章をあらわし、拍節器の記號 ♩ 80 をつけて、拍子の誤解を一掃しようと思つた。

私は私の所有になつてゐるベートーヴェンの雜記帳にも、この趣意の覺書を發見した。ベートーヴェンは概して、ウィーン音樂協會の音樂會にて行われた、拍子の誤解に不平を抱き、特に大專な指揮者の仕事、樂手の大集團を指導し、また支配するに未経験な好事家たちの手に、いつも託されていたことに不平を抱いていた。こうした不満の原因が、或る日、ベートーヴェンに、自分の交響曲は、ウィーン音樂協會のために普通集まるような、大きな管絃樂團のために、作曲したのではないとの、重大な聲明を行わせた。ベートーヴェンの意圖は、騒々しい音樂を書くことでは決してなかつた。

ベートーヴェンはまた、彼の管絃樂曲の演奏には、約六十人の樂手から成る管絃樂團を必要とするといふ添えた。といふのは、表情の急激に變る明暗が、充分に演奏し出され、各樂章の特徴及び詩的主題が、正しく保存されるのは、こうした管絃樂だけだと信じていたからである。この聲明を眞摯な確信を以て口授したことは、ベートーヴェンがコンセル・スピリチュエル（パリの管絃樂演奏協會）にて、彼の作品をその眞の精神を以て、演奏させたがつていたと、讀者に知らせたら、容易に認めて貰えるだろう——コンセル・スピリチュエルの管絃樂團は、ベートーヴェンが指定した樂手の數にほぼ近かつた。またベートーヴェンは大きな音樂集會での演奏には、興味をもたなかつた。樂手六十人の倍數が、ベートーヴェンをよろこばせないとしたら、わが音樂祭には珍しくないその三倍乃至四倍の數については、何というだろう？ またオラトリオにだけ許される、リピエーノ（重複音）にて、増加された管絃樂の演奏する、自作の交響曲及び序曲を聞いたら、何というだろう？ リーズでさえ、下ライン音樂祭の際に、或る交響曲をこのような管絃樂團にて演奏させた——私自身も一度目撃したことがあつた。若しベートーヴェンが出席していたら、疑もなくこう叫んでいつたらう。「親愛なる弟子よ、君はなんて私を理解してないのだろう！」と。ベートーヴェンの交響曲中のほんの數樂章（例えば、イ長調交響曲の最後及び第九交響曲の最後の樂章の如き）だけが、六十人の三倍乃至四倍の樂手数から成る管絃樂團にて、演奏するに適している。

ベートーヴェンは、彼自身の觀察に、諸所から受けた報告——拍子について間違つた考えをしっているため、交響曲の演奏を無効にしたことを述べた——を加えて、千八百二十五—六年の冬に、

この間違の原因を調査した。彼はこの調査を、私の面前でして、出版された總譜につけた、拍節器の記號が、拍子を速く定め過ぎた點で、間違っていたことを確めた。なお、事實、これらの拍節器の記號の多くは、彼が認定したものでなかつたと、斷言した。私はここに、第一から第六までの交響曲が、メルツェルの拍節器發明以前に、出版されたことを擧げて置ける。なお、その拍節器の記號が、たしかにベートーヴェンのつけたものだといえるのは、第七交響曲及び第九交響曲だけである。第八交響曲（總譜はつい最近出版された）を、拍節器化したのは、ベートーヴェンであつたかどうか、私にははつきりと決定出来ない。この作そのものについて、私とベートーヴェンとの間に、多くの會話が行われたが、この交響曲を拍節器化したといつたのを、聞いたように覚えていない。

同じことが奏鳴曲についてもいわれるだろう。ベートーヴェン自身が、拍節器の記號をつけたのは、メルツェルの發明以後の作品に限られている。それらは數にして四つを越えない。即ち作品百六、百九、百十及び百十一である。これまで出版された様々な版にて、他の奏鳴曲に拍節器の指針をつけた人々は、その努力の結果、さながらこの世界の住民が、月世界や土星の世界に、昇る方法を知らぬように、ベートーヴェンの音樂の精神を、殆んど知らなかつた證明をしているようなものである。あのピアノの名手たち、最高の名手たちにしても、ベートーヴェンの音樂の解釋者及び立法者の役を演ずる振りをしてるのは、遺憾な事實である。その意想に或は演奏に、ベートーヴェンの奏鳴曲の、眞の意味を捉えたいと思う眞の崇拜者たちは、ただただ指の器械的な力を改善するために、困難な經過に一生を費す名手の演奏には、眞面目に耳を藉そうとはしない。

いだらう。ありがたいことには、これらの作品には、單なる走句フラウワラは殆んどない。ベートーヴェンは本當にこういつている。「ピアノ演奏家の或る種のもの、巧妙な運指法を手に入れるにつれて、知性と感情とを失つて行くようだ」と。こうした走句の演奏家には、頗る單純な、しかも深刻な情緒の染み込んでいるベートーヴェンのメロディーを、どう取扱えるだろう？ リストがシューベルトの歌謠曲を、パガニーニがロドの協奏曲のキャンティレーナを、ルビーニがベートーヴェンの『アダライデ』を取扱つたのが、正にそれである。凡そこうしたものは、美しい原作の無用な悪用と認めなければならぬ——あらゆる點で、眞實と正しい感情との冒瀆であつて、そうした腹立しさが痛切に感じられる。

職業的な拍節器化のために、ベートーヴェンの音樂の蒙る被害の、ほんの一例を擧げるために、私はウィーン及びロンドンにて最近出版された二つの奏鳴曲（作品二十七）の、拍節器の記號を擧げよう。これらの作品を見るとびつくりさせられる。だがこれにつけられた拍節器の記號通りに演奏するのを聞くと、あらゆる拍節器家を追放したい氣持になる。だがこれすらも、表情のあらゆる眞實を曲解させるこれらの人々に對する不平の、唯一の理由ではない。これらの人々は、その浪漫的な、また非浪漫的な輕佻浮薄を以て、眞に見事な、古典的な作品への趣味に對し、近頃あの不健全な方向を與えた人たちではなからうか。この方法は、間もなくあらゆる純眞な音樂を、淺薄なるものの領土に連れ行く惧れがある——まだまつたく、その權力に屈服していなかつたとすればである。彼等の手細工（藝術とは呼び得ない）は、ただただ大衆をよるこぼす目的を目標にしてはいないだらうか。またそれがため、卑俗な趣味の水準に墮してはいないだらうか。

フムメルの死後、特にドイツには、ピアノの教授は一人もないだろう。熱誠に燃えるメンデルスゾーンは例外で、この人は、聴衆を自身の氣高い感情の標準に高めるといふ立派な目的を抱いているが、これは専門家であろうと好事家であろうと、そのあらゆる熱愛者に、藝術が要求する義務である。

216 作品二十七の嬰ハ短調の奏鳴曲（月光奏鳴曲と呼ばれている）は、最近ウィーンのハスリングアが出版した版では、次のように拍節器化している。

- 一、アダージオ。♩ \parallel 60
- 二、アレグレット。♩ \parallel 84
- 三、プレスト・アジタート。♩ \parallel 92

I・モシエレス編纂ベートーヴェン、ピアノ曲集のロンドン版では、同じ奏鳴曲に次の拍節器指示がついていた。

- 一、アダージオ。♩ \parallel 60
- 二、アレグレット。♩ \parallel 76
- 三、プレスト・アジタート。♩ \parallel 92

變ホ長調奏鳴曲のウィーン版では、拍節器の指示は次の通り――

- 一、アンダンテ。♩ \parallel 72
- 二、アレグロ、八分の六。♩ \parallel 116
- 三、アレグロ・モルト・ヴィヴァーチェ、四分の三。♩ \parallel 138

四、アダージオ。♩ \parallel 69
 五、フィナーレ。アレグロ・ヴィヴァーチェ。♩ \parallel 160
 ロンドン版では、同じ奏鳴曲の各樂章には、こういう記號がつけてある。

- 一、アンダンテ。♩ \parallel 69
- 二、アレグロ、八分の六。♩ \parallel 104
- 三、アレグロ・モルト・ヴィヴァーチェ、四分の三。♩ \parallel 126
- 四、アダージオ。♩ \parallel 76
- 五、フィナーレ。アレグロ・ヴィヴァーチェ。♩ \parallel 132

この正しい感情について、何たる混亂のバベルの塔であろう！ベートーヴェンが後世に残したこの聖なる遺産の意向について、何たる混亂を呈していることか！同様な矛盾が、これらの新版の作品全體に互つて見られる。こうした目にあまる閑却が、この偉大な大家の作品に對して、殆んど冒瀆になつてゐる事實を感じて、大いに遺憾としない人はいないだろう。なお、これらの聖なる作品は、職業ピアニストの演奏のために、見せもの式作品に變えられてはいないだろうか。だが私は、新しいロンドン版の指示する拍子には、ベートーヴェンの本來の意向に、一層接近しているもののあるのを、認めざるを得ない。

時代の流行は、近代的演奏家の手指練習を、一年間つづけて行わなかつた人には、ベートーヴェンのピアノ奏鳴曲を、演奏させぬようにしがちである。モーツァルトやベートーヴェンの書いたような、單純なアレグロを、今日ではどう考へているか。それはプレストに變えられている。

そのように、他の樂章も、それにつれて、拍子を速められている。まつたくこれが、既に古風になつたこれら大家の作品の、近代的趣味に順應する方法である。

アロイズ・シュミット及びヨハン・クラマアの研究を、たゆみなく實習することが、賢明なピアニストに、ベートーヴェンの最もむずかしい作品の演奏法を、容易にするようになってから、たいして経つてはいない。この道をもつと安全にするために、もつと器械的な巧妙な運指法が必要とあれば、フムメル、モシェレス及びカルクブレンナアの研究が、充分役に立つた。だが今日、これらの練習書も生徒に、ベートーヴェンの最初の三つの奏鳴曲を、最新流行によつて演奏させることはできないだろう。では、或る経過では、音がいわば唄いまた反響するように思われるほど、展開の餘地をもたなければならぬ感情と表情とは、どうなるか。今では感情は——表情はどこにあるか。また實際、感覺を表現する機會は、どこにあるか。ベートーヴェンのピアノ作品を、新しい拍節器の指示によつて、演奏しようではないか。そうすれば、拍節器の記號が、感情と表情とに機會を残さないのは、最も速い運指法がその機會を與えないのと同機だ、ということが、またこの規則がアダージオの演奏にさえ及ぶということが、直ちに認められるだろう。

こうした譯で、ピアノの演奏家に與へ得る最善の忠告は、誰がつけたものにせよ、拍節器の記號には近寄る勿れ、である。諸君は正しい精神と仕事に對する豫備的知識とを以て始め、ベートーヴェンのあらゆる作品に、この作曲家のいつた「拍節器は無用だ」等々の言葉を適用し給え。^{七六}かくすれば、諸君はたしかに、待望の目的を達するだろう。諸君自身の感情を棄てて、他人の感情を採用する屈辱を感じないで濟むだろう。

なおまたベートーヴェンは、自作につけられた拍節器の記號を、様々な版にて調べ、拍節器そのものがそれぞれ違つてゐるのを發見した——ベートーヴェン以後、無数の偽物が出たため、この不便は大いに増加したが、ベートーヴェンは例えば、ハ短調交響曲の第四樂章は、♩ 84 と指摘された速められた拍子で演奏されると、あらゆる威嚴を失うことを認め、また變ロ長調の交響曲の第四樂章では、拍節器の記號は、イタリア語の「アレグロ・マ・ノン・タント」とは、斷然矛盾してゐることを認めた。ところが一方、拍節器の指示通りに演奏すると、こうした速い拍子が、絃樂器の十六分音符の経過の、至概明瞭な手際と一致しないため、この樂章はたまたもう混亂の塊になることをも認めた。そこで拍節器の記號をもつと入念に用い、アレグロの樂章にはだいたいもつと遅い拍子を與えるように、注意を向ける必要があると分つた。けれども仕事が多過ぎる上に、傳記のところでも詳しく述べた逆境の打撃が加わつて、この重要な仕事に手つけさせなかつた。なおまた、ベートーヴェンは記號仕事を單なる「事務」と呼んでいたし、またこの見方が、この仕事を慙、嫌らわせた。後年の作品の出版者たちは、拍節器の記號を決定するのに、ベートーヴェンが非常に手間取つた事實に氣づいたに違いない。度々催促をしてから、漸く手に入れることが出来たということも屢、あつた。この一例は、ロンドンのリーズに宛てた、千八百十九年四月十六日及び三十日の手紙が證明する。^{七七}

220 なおまた、ベートーヴェンは、同じ作品に二度以上記號をつけた時は、その都度異つた拍子をするしした。この種の著しい例は、第九交響曲について起つた。ベートーヴェンは最初出版者のために記號をつけ、更に數ヵ月後ロンドンのフィルハーモニー協會のためにつけた。^{七八}後の場合、彼

は各樂章のために、最初の場合に採用したのとは違った記號をつけ、拍子を時には早め、時には遅らせた。ショット會社のためにつけた最初の記號を、私が偶然發見した時、ベートーヴェンは何どかしように、「拍節器なんか無い方がよい。正しい感情をもつ人には、拍節器は不要だし、その感情をもたぬ人にも、同様不必要だ。というのは、その人は迷っているし、管絃樂全體もその人と一緒に迷っているからだ」と答えた。この眞理は度々の經驗で確證されている。若しこの眞理が、老マテソンの格言と共に、あらゆる指揮者に認められたなら、ベートーヴェン及びその他偉大な大家たちの作品は、その崇高な高所から引き下されは決してしないだろうし、また我々は、我々全體には共同義務である、その純粹性と不滅性とを獲得することになるだろう。

私はパリ音樂院で、その指揮の下に、ベートーヴェンの作品を演奏した時の、アベネック氏の賢明な拍子の調節を観察して、私は非常に満足に思つた。ところがベートーヴェン自身は、これとは正反對の印象を受けていた。というのはベートーヴェンが生きていた當時、パリの管絃樂團では、早い樂章を早く演奏し過ぎて、クアドリールやギャロップのようにしていると、いつもいわれていたからである。だがフランスでも、ドイツと同様、この間違は、疑うことの出來ぬ權威者と主張されていたこの不正な拍節器の記號に端を發していたかも知れないが、遂にアベネック氏がこの惡の根を發見して、ロッシーニの『效果！ 效果！』はもはや、ベートーヴェンの詩的音樂のもつ威嚴及び雄大と、一致するものと主張されない證明をした。

フランスの音樂家の中にも、流行の束縛を脱し、利己主義に囚われず、純粹な、深く詩的な精神を以て、ベートーヴェンのピアノ作品に向い、ミューズの神々に捧げた、あの聖なる井戸の、

無盡藏な水から、自由に汲み取る人々が、迅速にあらわれて欲しいものである。既に、ベートーヴェンの精神を徹底的に理解している、フランツ・リストが、フランスにて盡力するところ多かつた。だが一個人の努力は、重要な原理を廣く普及するには不充分である。ベートーヴェンのピアノ作品から得られる利益は、まだフランスのピアノリストには、殆んど知られていない。ピアノ演奏の莫迦莫迦しい技巧の洗煉ぐらい、この不幸な無智を助長させるものはない。ベートーヴェンが數年前に、これがあらゆる眞實な感情を、音樂から追出すだろうと恐れたのは正しい。千八百二十三年七月二十六日附の、リーズに宛てた手紙の中で、ベートーヴェンは、「走句の、アレグロは、運指の巧妙を要求し過ぎ、従つてそうした曲には感心しない」と、いつている。事實、ベートーヴェンのピアノ作品の中で、これまでフランス人——私はこれにドイツのピアノリストの大部分を加えよう——の注目を惹いたのは、器械的な手先の巧妙をあらわす範圍を與えるような、作品に限られている。この種の作品は、たしかに溢るるばかりの想像の自由を特色とする作品ではあるが、詩的精神では他の作に劣つている。だがこの後者の作品は、單に指の巧妙を大いに要求する作よりも、理解にまた演奏に、遙にむずかしい。

指の速いピアノリストに取つて「軍馬」である作品五十七（アッパシオナータ奏鳴曲）は、ベートーヴェンの作品三十番以後のあらゆる奏鳴曲の中で、彼等が充分腹癒せをする唯一の曲であつて、私は、流行の世界にその才能を左右されている百人のピアノリストの中から、作品五十七を除いて、他の奏鳴曲を知っている人を、二人と見出すのはむずかしいと斷言して、間違はないと徹底的に確信するものである。作品二から作品三十までの奏鳴曲には、多數の流行ピアノリストに

知られる名譽をもつ曲は、殆んどない。この人たちの崇拜する神は、不朽なものの中には位置をもたない。そうして我々が、これらの作品を藝術上の標準にて評價するなら、時代の音楽的偶像と同列に置かなければならないが、その主なる長所は、大衆の足を動き出させることである。

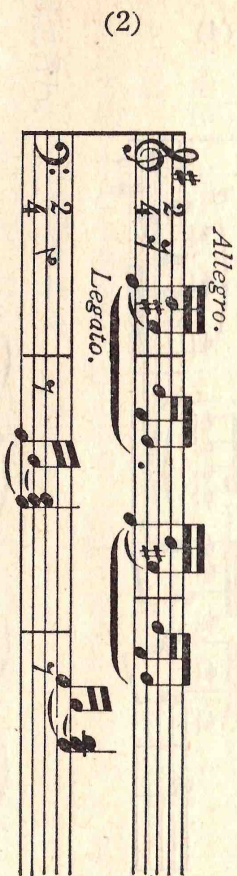
ドイツにおけるベートーヴェンの奏鳴曲に關する限られた知識は、これらの作品を、早過ぎる時期に、弟子たちに弾かせる、わが教師達の事情に歸せられるかも知れない。教師達は、藝術の最高様式を正しく理解するには、或る程度の知識と經驗との合計、或る程度の精神的圓熟が必要で、これが必要ならば、この最も崇高な目的に對する趣味を獲得しようとするあらゆる努力は、無益になり、或はことによると、嫌氣を起させるだろうということを忘れてゐる。ベートーヴェンの音楽の研究には、同時に哲學的なまた典雅な教育の課程をも受けて、心の修養をして置いてから、眞剣に着手しなければならぬ。こうした準備をしていないと、この研究は音詩に對し普通以上の感受性をもつ人々にでも、間違ひなく苦しい、不愉快なものになるだろう。音楽は深い感情の子であつて、この深い感情によつてのみ、その眞の美を理解し、また享樂することができ。

224

ところで私は、奏鳴曲について、更にこう認めなければならぬ。その作品の主題及び、その演奏の正しい様式について、私がベートーヴェンから受けた示唆は、ほんの僅な作品にのみ、直接的な關係をもつていたと。しかも、疑もなく、多くの人々は、私が傳えなければならぬことに満足するだろう。これらの示唆は、賢明な好楽家には、反省すべき事項を與えるだろう。この反省事項により、問題の作品をもつと徹底的に理解するばかりでなく、かくしてかち得た手がかりに助けられ同じような魂と精神との滲み込んだ、同じような他の作品を知る道を、自力で開拓する

かも知れない。

材料に最も豊富な、しかも不幸にして最も知られていない作品の中に、作品十四に含まれた二つの奏鳴曲がある。第一はホ長調で、第二はト長調である。二つとも夫と妻との會話、或は戀人同志の會話を、その主題にしている。第二奏鳴曲では、この會話は、その意味と共に、頗る力強く表現されている。この二つの部分の對立は、第一奏鳴曲よりも一層はつきりあらわれている。ベートーヴェンは、この二つの部分にて、懇願及び拒絶と呼んだ二つの要素を代表させようとした。最初の數小節でさえ、この逆進行は、この要素の對立をあきらかにしている。



眞摯な嚴肅から思い遣りと感動への、しなやかななるような變化にて、第八小節が懇願の要素を導き入れる。(樂譜3)

225 この御機嫌を取るような曲調は、ニ長調を取る中間部までつづき、そこで二つの要素は再び衝突するが、最初と同程度の生眞面目さをもつていない。拒絶の要素が今や緩和され、懇願の要素に、始めた樂句を途切らずに仕上げさせる。

次の樂句にて、

(3)

Musical score for example (3) showing two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. Dynamics include *Cres.* and *fz*.

(4)

Musical score for example (4) showing two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. Dynamics include *p* and *Dolce*.

兩者は接近し、相互の理解を、つづく屬音のカデンツにて、はつきりと認めさせる。
 同じ樂章の第二樂節にて、この對立は再び主音の短三度にて始まり、拒絶の要素は、變イ長調の樂句にて、精力的に表現される。これに屬和音にもとづくポーズがつづき、更に變ホ長調にて、争いは再び始まり、遂に次のもの靜かな樂句が

(5)

Musical score for example (5) showing two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. Dynamics include *pp*.

いわば相互親善の用意のようにあらわれる。というのは、兩者とも、この疑問に似た同じ樂想を、幾度も繰返すからで、この樂想をゆつくりと始め、ポーズを長びかせてから、引つづいて再三繰返す。主要主題の主音にての導入は、争いを新にし、感情は第一部同様交代する。だが、この樂章の終りでは、豫期の和解は、まだ未解決のままである。この和解は、この奏鳴曲の終りまでは完全に解決されず、この曲最後の終止にて、拒絶の要素が特に述べる「然り！」にて、はつきりと指示され、いわば表現される。(樂譜6)

だから、ベートーヴェンが、この作を作曲中、彼の想像を刺戟した詩的觀念は、まったく明瞭だといったのは、正しくはなかつたらうか。事實、各個々の樂句の説明は、まったく自然なのではなからうか。上に述べた構想の示唆を、この奏鳴曲そのものと比較して、誰にでもこのことを確信させたいものである。

227
 だが、作曲者の意圖の實際的性質と確實性とは、ただただこの曲の演奏をもとに獲得されるもので、その困難は一般に信じられている以上に大である。例えば拍子を早めたり遅らせたりする

(6)

Allegro assai.

指圖をする文字、アツチエレランド、リタルダンドその他は、その普通の字義では、ベートーヴェンの演奏を特色づけた、あの不思議な微妙な明暗の適當な觀念を傳えない。若しベートーヴェンが、同種の様式の他の多くの作品の校訂を始めたとしたら、これがために、非常な障害を経験したことだろう。彼はこの障害を、はつきりと先見していた。

リーズ氏はその『覺書』の百六頁にて、パテティック奏鳴曲に言及し、ベートーヴェンの演奏

について次のように述べている。

「一般に、彼は頗る氣まぐれな仕方では、自身の作品を弾いた。とはいへ、嚴格に正確な拍子を守り、時に拍手を速めたが、そうした時は減多になかった。ところが一方、クレッシェンド經過の演奏には、いつも拍手をリタルダンドにして、美しいまた頗るめざましい効果を擧げた。時とすると、特殊な經過の演奏に、右手或は左手を以てして、微妙なだが、全然真似のできぬ表情を注入したものであった。彼は作品中に書きしるされていない音符や、裝飾音を加えることは殆んどなかつた」

然り、この表情は、真似のできないものであつたと、本當にいえるだろう。パテティック奏鳴曲が、ベートーヴェンの指の下でどうなるかは、彼の演奏を聞く好運を得た人々のみが、想像できる。しかもこれが既によく知られていた——少なくともその名は——作だとの確信を得るには、繰返し聞く必要があつた。手短かにいえば、ベートーヴェンの手にて弾かれたあらゆる音楽は、新たに創作されたもののように思われた。これらの驚くべき効果は、彼の演奏の最もめざましい特色の一つであつた不變なレガート様式によつて、大いに高められたのである。^{七九}

私が聞いたベートーヴェン自身が弾いたあらゆる曲は、殆んど例外なく、拍子の速度については、何ら窮屈な感じを與えずに行われた。ベートーヴェンは、主題及び状態の要求に従い、本當の意味で、テンポ・ルバート（自由なテンポ）を採用し、しかも少しでも漫畫化しはしなかつた。ベートーヴェンの演奏は、最も明瞭明快なデクラメーションであつて、恐らくこうしたデクラメーションは、ベートーヴェンの作品についてのみ、高度に研究できるものであろう。あらゆる方

面で彼の天才の發達を、丹念に見守つて來た古い友人たちは、ベートーヴェンがこの演奏法を採用したのは、第三期の最初であつて、これは明暗と色彩とにさほど著しくなかつた初期の方法からの、新しい出發であつたと述べている。ベートーヴェンの明敏な感覺が、無智な人々並びに初學者のために、その想像の神祕な制作への扉を開いたのは、この時からであるらしい。

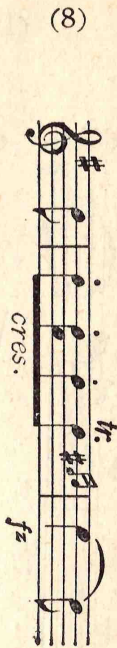
絃樂四重奏曲の演奏ではベートーヴェンは奏鳴曲の演奏の場合と、同じ規則を守るように希望していた。というのは、絃樂四重奏曲は、奏鳴曲同様の情熱と感情とを描出しているからである。だが奏鳴曲の中には、どうしても拍手を嚴守しなければならぬ作品が——一定不變の拍子を外すことを許さず、決してや要求しない作品が、幾つかある。それらの作品は、走句(ブラヴァー)様式と呼ばれている様式にて演奏する必要がある。作品百六、百十一、五十七及びその他數曲がそれである。

私はこれから、言葉で説明できる範囲内で、ベートーヴェン自身が、いつも作品十四に含まれた二つの奏鳴曲を弾いたその方法を傳えるに努力しよう。この二つの作品の、その驚くべき演奏は、一種の朗讀で、その二つの要素は、すぐれた朗讀家がしなやかな聲で朗讀する對話の二つの部分のように、はつきりと分れている。

彼は最初のアレグロを、力と活氣とを以て始め、第六小節にて力と活氣とをゆるめ、次の経過にて、



軽いリタルダントに、懇願の要素をおだやかに導き入れる用意をさせる。この樂句の演奏——



は微妙に變化される。そうして次の數小節にて



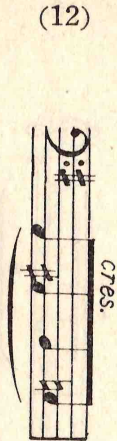
ペートーヴェンの特殊な音符を維持する方法は、一種のやわらかな迂るようなタッチと組合つて、聽衆が實際に生きている戀人を眺め、急にその強情な情人に呼びかけているように想像できるほど、生き生きとした色彩を與える。次の十六分音符の群れにて



彼は各群の第四音符を烈しく強調し、全経過によるこぼしい表情を與え、つづく半音階の急奏にて、もとの拍子を取り上げ、この樂句に到達するまでつづける。(樂譜11) テンポ・アンダンテイノにて、ペートーヴェンは、低音部を美事に強調し、私が前例の最後の二小節にて指示したように、和聲の上部の第三音を強調し、

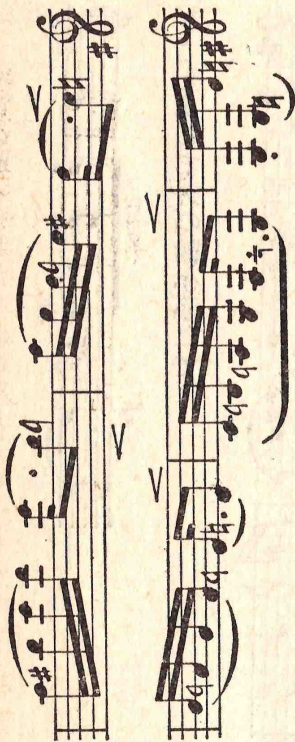
彼は低音部を特に目立たせ、もとの拍子にて、つづく屬音の終止を終らせるが、この拍子を第一部の終りまでそのまま維持した。

第二部にて、ベートーヴェンは前の二つの小節から成るリタルダンドにて、變イ長調の樂句を導入した。彼はこの樂句を強力に打ち、かくしてこの畫面一體に熾烈な色彩を振り撒いた。



それで二つの要素の分離をはつきりさせている。第九小節に達すると、

(13)



彼は烈しく強調した各小節の第一音を、規定の拍子より長く延ばして、次の樂句に（樂譜13）魅惑的な表情を與えた。

一方低音部は次第に柔かみを加え、手の匍うような動きを以てして演奏された。

次につづく経過は、華麗に手早く弾かれ、その結びの數小節では、デクレセンドをリタルダンドにて伴奏した。次の樂句はテンポ・アンダンテにて始められ、



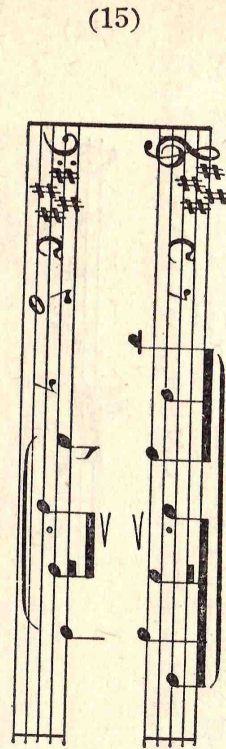
第五小節にて軽いアツチレランドがあり、音は増大された。第六小節にて、もとの拍子が復活された。第一樂章の残りを通じて、ベートーヴェンは最初の數小節にて取つた同じ拍子を守つた。

ベートーヴェンがこの樂章にて用いたテンポはさまざまであつたが、しかも各テンポはいずれも美事に準備され、若しいわせて貰えれば、その色彩は入念に融和されている。この曲には、この作曲家が、デクラメーションに崇高な飛躍を與えるため、他の作品で屢々許した、あの突然な變化は少しもない。この美しい樂章の精神に、本當に參加しようとする人々は、第一部を繰返さぬ方が、得策だと思ふだろう。この許さるべき省略に依り、聴衆の満足は疑もなく増加するが、これに反して同じ樂句の頻々たる反復は、興味を減少させるだろう。

この奏鳴曲の三つの樂章全體の、主なる點を詳しく述べると、行き過ぎになるだろう。表情の

明暗は頗る多様また重要で、私は言葉でその適當な觀念を伝える不可能を、ただただ残念に思うだけである。ベートーヴェンが實行した、或は實行したに違いない方法を、演奏者に悉くはつきりさせ、なおまた藝術愛好家のために、その正しい理解を容易にし得るのは、たぶんこれらの、また他の作品の新版を出すことよりほかにはないだろう。そうすれば好樂家たちは、その教養ある感覺を通じて、音樂の衣裳にくるまれた詩的思想を理解し得るだろう。

ホ長調の第二奏鳴曲（作品十四）——その主題は第一奏鳴曲の主題に似ている——については、ベートーヴェンの演奏の仕方を、數個所擧げるだけにしよう。最初のアレグロ樂章（第一樂章）の第八小節



並びに第九小節にて、ベートーヴェンは、拍子を遅らせ、鍵盤をより強く打ち、上に擧げたように第五音符を抑えた。こうした方法でこの経過に、筆紙に盡くせぬ眞面目と威嚴との特色を興えた。

第十小節にて、

次の樂句では

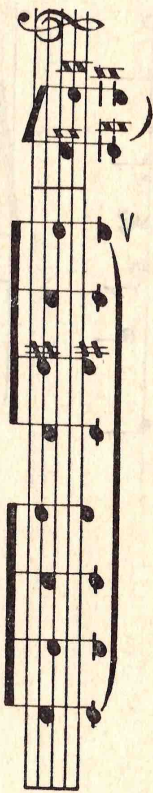


もとの拍子が復活するが、その力強い表情は、まだ維持されている。第十一小節はデ・イミヌエンドになり、ややぐずついている。第十二及び第十三小節も、前の二つの小節同様に演奏される。中間樂章の序奏では

對話は感傷的になる。一般的な拍子はアンダンテだが、几帳面には維持されない。というのは、二つの要素が導入される度ごとに、第一音符の上に小ポーズが置かれるからである。このように。

よろこばしい特徴が表現される。もとの拍子が取られ、第一部の終りまで變化しない。第二部ではこの経過

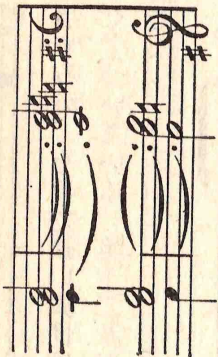
(20)



から引つゞきリズムの幅が廣くなり、音の力も加わるのが特徴である。だが更に進むと、この経過は微妙に繊細なピアノシモに蔽われる。だから、この對話の意味は、過度に想像を働かせないでも、一層はつきりする。

第二樂章アレグレットは、ベートーヴェンが弾くと、アレグロ・フリオオーゾ（火のようなアレグロ）のようになる。そうして次の單一和音に達すると

(21)



この上に非常に長いポーズを置き、同じ拍子をつづける。

長調にて、拍子は一層控え目に取りられ、ベートーヴェンはこれを美しい表情的な様式にて弾い

た。彼は一音符でも附け加えなかつたが、他の如何なる演奏家の心にも浮ばなかつた抑揚を、多くの音に與えた。この抑揚について、私は一般的な觀察として、ベートーヴェンはあらゆる裝飾音に、短二度に——特に急奏経過にてさえ——著しい力を與えた、と述べることができる。そうして遅い動きでは、ベートーヴェンの主音への轉調は、さながら歌手の聲のように、微妙に處理された。

この奏鳴曲のロンド（第三樂章）では、ベートーヴェンは第一及び第三ポーズを導入する小節に達するまでは、所定の拍子を維持した。

作品十四の二つの奏鳴曲、作品二の第一奏鳴曲（ハ短調）、作品十の第一奏鳴曲（ハ短調）、作品十三の『パティエック』奏鳴曲ハ短調、作品二十七の嬰ハ短調の『ファンタジア風な奏鳴曲』及びその他數曲は、感情の繪畫であつて、ベートーヴェンは各樂章にて、感情の變化につれて拍子を變化した。

私はこれから、ベートーヴェンが彼の交響曲の特別な樂句或は樂章全體に與えようとした効果を、讀者に知らせるよう努めよう。

管絃樂曲が室内樂ほど、頻々と拍子を變えることを許されないのは、勿論周知の事實である。だが、管絃樂の演奏では、最大のまた最も豫期しない効果が、拍子のほんの僅かな變奏にて擧げ得るものであることも、同様よく知られている。

第一交響曲は素通りにして、私は第二交響曲に注目しよう。第一樂章にては、指定の拍子を變えてはならない。アレグロという指圖にて理解される拍子より、速くしては斷じていけない。あ

直ちにつづく経過
 (23 圖) は頗るもの悲
 しい慟哭の反響に似て、
 つづく終止に漸く復活
 するもとの拍子よりも
 遅く演奏される。同じ
 拍子の變化は、この樂
 章の第二部における同
 じ樂句の反復にても遵
 守しなければならぬ。
 これらの樂句を演奏
 する正しい方法を、一
 目で分らせるために、
 またよく仕込まれた管
 絃樂團なら、その正確
 な演奏がまつたく可能
 なことを明らかにする
 ために、私は一つの關

(24)

Musical score for Figure 24, consisting of three systems of piano and bass staves. The first system is marked *Poco accelerando.* and includes a *cres.* marking. The second system is marked *Poco lento.* and *Tempo 1mo.*, with dynamic markings *f*, *p*, and *f*. The third system continues the melodic and harmonic development.

まり拍子を速めると、この樂章の生來の威嚴は、全然失くなるだろう。
 第二樂章ラルゲットは、屢々拍子の變化を要求する。第一拍子は次ぎの樂句までつづける。

ここで拍子は次第に速められ、それによつて、この樂章は大いに熱情と活氣とを獲得する。

(23)

Musical notation for Figure 23, showing a single melodic line on a staff with a dynamic marking *p*.

(22)

Musical score for Figure 22, consisting of piano and bass staves. It includes a *cres.* marking and shows a melodic line with a fermata.

私は既にベートーヴェンが、イ長調交響曲の第二樂章を、アンダンテ・クワシ・アレグレット（アレグレット風のアンダンテ）の指圖にて、區別したことを述べて置いた。だがハ長調の部分では、拍子はやや早められるかも知れない。そうすると、極めて愉快な効果を生むし、また序奏部の神秘的な性質と、見事な對照をなすことになるだろう。結尾部を用意するイ短調の経過は、特にヴァイオリン部が、木管楽器に答える部分にて、拍子の中断を求め、主題と表情法とが、この中断を必要缺くべからざるものになっている。

『英雄交響曲』については、ベートーヴェンはこう希望していた。第一樂章アレグロ・コン・

係ある形式にて全體を擧げ、拍子の變化に必要な記號を添えよう（24圖）。このアレグレットは、主題がハ短調を取る時までつづく。その後第一ラルゲットの拍子が復活する。私は指揮者たちに、この斷片をイ短調の経過まで、ピアノで弾いてみるように勧める。そうすれば指揮者たちは私が記號をつけた拍子の變奏が生む、深い表情を悟るだろう。ハ長調の樂句も、もとの拍子を外すように要求する。ほんの少し速度を早めてみれば、附加的な力と効果を擧げられることが分るだろう。

上に述べた演奏様式は、拍子を一定不變につづけたのでは、手に入れられぬ或る程度の雅致、威嚴及び感情を、この長い樂章に注入することになるだろう。變奏曲までは、管絃樂は一息につづけられる。だがその演奏は、堅實また果斷に指揮されれば、容易くなるだろう。

私はこの交響曲の他の樂章を演奏する方法については、特に注目すべきことを記憶していない。所定の拍子は固守されるかも知れない。

(25)

The musical score on page 210, labeled (25), is arranged in four systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is marked 'Poco accelerando' and 'cres.' with a dynamic of 'f'. The second system is marked 'Tempo 1mo.' and 'p Lento' with dynamics 'p' and 'p'. The third system is marked 'cres. ed.' and 'p'. The fourth system is marked 'accelerando' and 'Poco Allegretto' with dynamics 'f', 'ff', and 'p'.

プリオ——演奏中は普通プレストに轉化される——なる指圖があらわす拍子よりも、もつと中庸な拍子を取るべきだと。このことはこの曲の崇高な性質を減じ、コンチェルト風の見えを張つた曲に變形させる。ところが、最初から終りまで、最も大聲な部分をも、まつたくもの靜かな動きが克服しなければならぬ。次の樂句では、拍子はやや遅らせなければならぬ。

(26)

Example (26) shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The piece starts with a piano (p) dynamic. There are several measures with a crescendo (cres.) marking. The piece ends with a sforzando (sf) marking.

そうしてこの拍子は、次のピアノシモ（最弱聲）の經過にても、維持されなければならない。

(27)

Example (27) shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The piece starts with a piano (p) dynamic. There are several measures with a sforzando (sf) marking.

ここでおだやかなアツチェラランド（次第に早く）が、この樂章の本來の拍子をもち歸る。このあとの拍子は、ロ長調の強い樂句までは、嚴重に守らなければならない。同じ拍子の變化は、この樂章の第二部における相當の樂句にても守らなければならない。

第二樂章（送葬行進曲）の註釋に入るに先立ち、私は第二期にて擧げた、この樂章についての

ベートーヴェンの聲明を、讀者に思い出して貰わなければならない。この聲明は冗談として取るうと、眞面目に取るうと、多分の眞理を含んでいる。ベートーヴェンはその事件より十七年前に、この偉大な皇帝の悲劇的末路にふさわしい音楽を、作曲したといつたが、しかも彼の空想の範圍は、この大團圓を描いた方法に、力強く表現されている。例えば、ハ長調の中間樂章は、希望の星の出現を、あきらかに指摘してはいないだろうか、更にまた、この同じ中間樂章は、運命に打ち勝とうとする英雄の堅い決心をあらわしてはいないだろうか。つづく遁走曲風な樂章もまた、運命と闘争を描き出している。この後に、エネルギーの衰えが認められるが、次の樂句に至つて、

(28)

Example (28) shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 4/4. The piece starts with an Adagio tempo marking. There are several measures with a crescendo (cres.) marking. The piece ends with a forte (f) marking.

再び復活する。あきらめが表現され、英雄は次第に沮喪し、遂には他の人間のように、墓場へ送られる。

長調そのものは、やや活氣づいた拍子を要求する。

ハ短調交響曲（第五）では、ベートーヴェンは、拍子をほんの僅な場合だけ變奏すべきだと思つていた。しかもその變奏はたいして重要でないし、また興味もない。そうしてその變奏は主として第一樂章についていつている。

この樂章の最初（つまり二つのポーズをもつ最初の五つの小節）は、殆んどこの拍子（♩ = 126）

にて演奏するように求めている。こうしてこの樂章の神秘的な性質は、この樂句の素早い表情よりも、もつともつと、無限にはつきりと表現される。それほど深い意味に満たされている。ベートーヴェンは、彼の樂想を私に説明した時、殆んど激情に驅られた興奮の口調で、『こうして運命は扉を叩くのだ』と述べた。第一ヴァイオリンが加わる第六小節にて、アレグロ・コン・ブリオ（P. 108）が始まり、この拍子は次の経過までつづく（總譜三頁）。



ここで、ベートーヴェンの考えによると、ややゆつくりと、運命は再び扉を叩く。つづく小節にて、第一ヴァイオリンの経過で、アレグロが再び取上げられる。

この樂章の第二部では、早い拍子を二度遅らせる。第一回は、變ホ長調の長三和音につけたポイズにつづく樂句である（總譜二十三頁）。



第二回は、同じ樂句の反復の際（總譜四十三頁）である。

この交響曲の他の三つの樂章における、拍子の本質的な變化については、ベートーヴェンからは何も聞かなかつた。

上記ベートーヴェンの音樂に關する、内容及び方法についての示唆はこれで充分だと私には思われる。色々な理由で、これ以上委細を述べることは、ここでは邪魔だと思ふ。だが私は、これらの示唆やその他の觀察が、ベートーヴェンから出ないで、私の發明の結果だとの疑念にもとづく、あらゆる非難に對しては、最も眞剣に、また憤然として抗議しなければならぬ。

シュパンツィヒ及びその他三人の藝術家が演奏した、ベートーヴェンの絃樂四重奏曲は作者の個人的な指圖に従つて演奏した場合、音樂の擧げることの出来る効果を、はつきりとあらわしている。その演奏を聞き、それによつて、適當な點で拍子を變えることから、すばらしい効果が生れ、また最も難解な音樂が無知な耳にもよく分る國語になるという、觀察の利益を得る幸運に浴さなかつた人々は、たぶん私が述べたことの正確さを、疑うかも知れないが、にもかかわらず不當である。

若しベートーヴェンが上に述べた方法で、彼の管絃樂の演奏を指導しなかつたとすれば、それは彼が職權上、管絃樂團を自己の支配下にもたなかつたという、重要な理由からである。誰一人辛抱して、ベートーヴェンから教えを受けた者はなかつた。この種の研究が實行出來たのは、禮拜堂或は音樂院の立派な組織をもつ管絃樂團を相手にする場合だけであつた。ウィーンの劇場附管絃樂團についていえば樂手たちはいつも、演奏の夜の勤めは別として、それ以上何を求めるのだと主張していた。パリのコンセル・スピリチュエル管絃樂團は、その補助者の中に、下稽古

に必要時間を割き得ない多くの好樂家が含まれている。こうした事情はベートーヴェンが千八百二十二年に、宮中顧問官のロホリッツに語つた苦情を

説明するに役に立つものである。不幸にして屈辱的な事實を含んでいるが、ロホリッツは『音楽の友のために』と題する著書の中で、その苦情をこう述べている（第四卷三百五十五頁）。

「彼（ペートーヴェン）は、會話を自己自身及び自己の作品に轉じて、『私の作品は一つとしてここでは聞かれない』といった。私は白紙に言葉を書きつけて、『夏には聞かれないのですか』と質問した。『夏も冬もだ』と、彼は叫ぶようにいつた。『フィデリオはどうですか？』——『彼等には演出出来ないし、演出出来たとしても聴こうとしないだろう』——『交響曲は如何です？』——『彼等は聞く時間をもたない』——『協奏曲は？』——『方々の器樂家は自作を滅茶苦茶に掻き鳴らすのが好きなのだ』——『獨奏ものは如何です？』——『獨奏ものはここでは永い間流行らず、今では流行が萬事を支配している』……」

244

私はもう一度繰返して言うが、ペートーヴェンが新しい版にて、古典的な説明をつけるという、待望の目的を成就出来たなら、また或る管絃樂團の支配權を手に入れ、自身の指導と監督との下に、音樂の全世界に模範を垂れたなら、ペートーヴェンの音樂は、新しい時代を創造したことだろうと。この實行可能な改善についての、ペートーヴェンの考えが、狭く限られていなかったことは、ペートーヴェン自身が主張した、次の信條から推量出来るだろう、「才能と勤勉とを兼ね備えた人に向つて『おまえはここまでは行くだろうが、これから先きへは行けない』と、いい得る限界はまだ存在しない」。

私がちようどこの部分を書き終つた時、一月五日附のウィーンからの手紙を載せた同月十八日

の「ジュルナル・デ・デバ」紙が、私の手もとに届いた。この手紙はルートルフ大公が永年その保護者であつた「オーストリア帝國樂友協會」に、遺言によつて残したペートーヴェンの眞蹟蒐集のことについて述べている。これにはやや不正確なところがあり、誤解と矛盾とを惹き起すかも知れない。それでその手紙の間違ひを訂すために事實——ペートーヴェンが直接關係している——の簡単な記事を追加しても悪くはなからう。

當時、樂譜商シュタイナア會社の組合員、トビアス・ハスリングア氏（今では唯一の所有者である）は、ペートーヴェンの全作品の眞蹟寫本を出版しようと計畫した。ペートーヴェンは既に印刷されたいくつかの作品が寫本されてからはじめてその通知を受取つた。そしてハスリングア氏の金のかかる企業が商賣上の迷惑だと思われ、彼としてはそれを欲していなかつたのだが、まったく無關心であつた。というのは何らかの合理的な反對をすることができなかったもので、そのままうちやつて置いた。ところが、「ジュルナル・デ・デバ」紙所載のウィーンからの手紙は、ペートーヴェンが前以て目を通しました訂正し、この眞蹟寫本のために全作品に「事實、仕上げの筆を加えた」と述べている。この主張は否認されなければならない。

ペートーヴェンはハスリングア氏がこの仕事をはじめたことを聞いた當時、上記の會社と不仲で、勿論ハスリングア氏その人も不仲であつた。なおその後、間もなく、第三期に擧げた決裂が起つた。というのは、ペートーヴェンはハスリングア氏が書きつけた定價表に同意しなかつたからであつた。いまこうした不確かな聲明を世間に發表することは、何かの目的がないわけではな

五四 宮中顧問宮ロホリッツは既に千八百二十二年に、ヘルテル氏の名義でゲエテの「ファウスト」の作曲をベートーヴェンに申込んだ。

五五 ベートーヴェン直筆のこれらの返事の一つを、私は千八百二十八年に「ベルリン音楽雑誌」のためにベルリンのマルクス教授に送つたが、その後どうなつたか、見もしなければ聞きもしなかつた。

五六 この條りは義妹との訴訟のせいである。

五七 手落なく責任を果すために、ベートーヴェンはいつもの習慣に反し、千八百二十六年の夏の間ウィーン市に居残つた。

五八 私が知り得た限りでは、この甥はいまオーストリア政府のもとの何か市民的位置についている。それでたぶん、時と事情と自然な反省に誘導されて、正しい道に歸つたことであろう、われわれ一同が希望したように。だがわれわれは彼の初期の教育を導いた悪い前兆を思い出すと、こうした最も痛ましい事件のもとの原因を、この期に探し求めたくなる。そして彼を非難する氣にはならないが、わが不朽な作曲家を早死させた苛酷な試煉を受けさせるのが至當だと考えた神の法廷の前で、裁ばかれるままにして置きたくなる。

五九 千八百二十三年九月五日附のリーズへの手紙の中で、ベートーヴェンはいつている。「馬車をもつている私の弟ヨハンは、私を引寄せようとしている」。

六〇 ロンドンのハープ製作所の所有主、シュトゥンプ氏は一年前に、珍しいまた高價なロンドン版のヘンデルの全集をベートーヴェンに贈呈した。ベートーヴェンはこの贈物をガータア勳

章を買つた以上によるこんだ。家財の賣立の時、トピマス・ハスリンガア氏がこれを百フロリンで買つた。

六一 それは可能でなかつた。で私は彼の死後直ちに彼の希望に従い、この二人の立派な人に彼の感謝を傳えた。

六二 ベートーヴェンは「劇は終つた」といつた時、もつと正確には彼の生涯が終つたことを指示していただろう。

六三 ベートーヴェンが、甥が成年に達し、最も緊急な理由がある時まで、甥に残すべき財産を保管人の手にあずけて置くようにとのバッハ博士及び私自身の忠告を、數週間頑強に拒んだことは、擧げて置く値打がある。ベートーヴェンは彼の死後、相續人はすぐさま財産を手に入れ、好きなように使えるようにと希望していた。彼がわれわれの提案を容れ、従つて甥の死後、財産は當然な相續人に渡されるという、三行から成る遺書を自分で書いたのは、不幸にもこの相續人の無關心のあからさまな證據——ベートーヴェンの手紙と數週間返事もせずにはうつつ置くことがしばしばあつたから——を受取つてから後のことであつた。

音楽上の觀察

六四 この部分は本來傳記の歴史的な項目に屬する。だが歴史的事柄との結びつきが、屢、話の妨害をひき起したので、この書物の専ら音楽的な部分を、別の章の題目とした方がよいと思つた。

六五 同様にクレメンティは作品六〇第三の大奏鳴曲の特徴をあらわした。彼はディドの歴史

から樂想を得たので、作品を「棄てられたデイドーネ——悲劇的な場面」なる表題で説明した。なおまた作の進行中、各ちがつた樂章ばかりでなく、單獨な経過にも特別な表題をつけて分り易くした。ベートーヴェンのピアノ奏鳴曲の同列に置かれる價值のあるこの氣高い作品が、今日のピアノリストの大部分に知られていないのは、本當に許されないことである。近頃の音樂家及び好事家の批判では、クレメンティは舊派に屬する。だがここで私はベートーヴェンの意見を記録する機會をとらえてよからう。ベートーヴェンはピアノのために書いたあらゆる大家の中で、クレメンティに最前列を當てがつている。ベートーヴェンはクレメンティの作品を實用にも、純粹な趣味の育成にもすぐれた練習曲と見做していた。ベートーヴェンはよくこういつた。「クレメンティを徹底的に研究すると、同時にモーツァルト及びその他の作曲家に通じさせる。だがその逆はそうでない」。

六六 二三の例外があるが、これらの奏鳴曲は凡て注意した二期に作曲された。

六七 この時にベートーヴェンに生氣を興えたこの幸福な感情状態は、充分な管絃樂の部分をもつて、シルラアの「歡喜頌」に作曲する考えを吹き込んだ。

六八 讀者は千八百二十三年の元旦に起つた出來事と年賀狀とに關する、ベートーヴェンと弟との逸話を覺えているだろう。

六九 このことはリーズがロンドンで、ベートーヴェンから「作品百六の奏鳴曲のアダージオのはじめに、第一小節としてこの二つの音符を置け」との指圖を受取つたことについて、「覺書」(百七頁)で述べた事實を思い起させる。リーズはこの二つの音符が生む效果について非常な驚

きを述べている。

七〇 この格言がわれわれの非詩的なまた淺薄な時代には、過去の時代より應用の範圍がはるかに廣いということは、藝術の世界における近代的現象の公平な觀察には遺憾に思われなければならない。二三十年前には、立派な教育を受ける好運を得た大きな才能をもつ者は、たやすく最高度の文化を手に入れることができたかも知れず、だから音樂的生涯の誘惑的な人をたぶらかす道——今日めざましい才能をもつ者をしばしば迷わす——を恐れる理由はなかつた。二三十年ほど以前の時代は、第二期のところで擧げたペスト市のジドニー・フォン・ブルンスウィック伯夫人家のように才能の發展に好都合な家があつた。今日では熱心に「クララ・ヴィーク」(註、後のシューマン夫人)の名を繰返している。彼女の變通自由な才能は婦人の中には容易には敵手を發見しないであろう。だが時代の趣味に敬意を表しないとしても、大衆の意見という法廷で裁ばなければならない才能は、少なくともそれに服従をあらわさなければならず、またそれがために本當の藝術上の純粹性を失う。この趣味の純粹は曲解されない純粹な眞實な感情という理想的な美からいつも目を離さない好事家のみ期待される。というのは彼らの才能は擇ばれた小數の友人たちのみ課せられるからである。だがこうした人たちはいつも單なる好事家であるだろう。彼らは家庭的な或は社交關係が要求する義務を果すのを止めないからであり、また時間の慎重な振りあいにより、どんな生活をしていてもたやすく研究と兩立させるからである。彼らの藝術上の努力が普通のレヴェルを遙に超越すると、あらゆる洗煉された藝術家の讚美と是認とをかり得るのは、こうした條件つぎの場合だけである。

七一 マテソンの「フォルコメナア・カペルマイスター」。一七三九年ハンブルグで出版。

七二 彼の作品を演奏する不満足な方法についてのモーツァルトの意見を紹介しても、読者は面白くないとは思わないだろう。フォン・ニッセンとモーツァルトの寡婦とが発表した傳記の第二十七頁には、つぎのようなくだりがある。

「モーツァルトはしばしばまちがった演奏、特にテンポをあまり速くし過ぎることから受ける作品の損害をひどくこぼしていた。彼ら演奏者は、この速さが作品に火を興えると思つてゐるが、本當に音楽そのものに火がないとすれば、その中に駆け込むことは決してできない」（これはモーツァルト自身の言葉である）。

七三 音楽協會の音樂會が行われるウィーンの偉大な王立リドットのホールの組織と廣さは、強力な管絃樂團を必要とする。

七四 メトロノームの記號は、或る特殊な場合に決定の權威として引用される法律の項目に似ているだろう。メトロノームの指圖する動きは作曲の正しい理解を容易にする。正しいメトロノームによる指示は、知的な音樂家を正しい道によつて音樂の精神に導き入れる。ところが拍子のまちがいだらけの指圖は、精神を捕えようとする努力を大いに迷わせる。

七五 作品二十七では、表題も奉獻も作曲者のいつもの方法とは異つてゐる。特にその第一についてベートーヴェンが書いた文字は次ぎの通りである。「幻想曲風な奏鳴曲。ジャリエッタ・デイ・グイシャルディ伯令嬢に捧げられた」。

七六 私はいま上に述べたようなベートーヴェンの注意を引用する必要があるだろう。

七七 「メルツェルのメトロノームがきめたこの奏鳴曲のテンポは、次の手紙で分るだろう」

と、ベートーヴェンは四月三十日の手紙でいつてゐる。なぜ草稿と一緒にテンポを書き送らなかつたのであろう？ それは器械的な仕事で、ベートーヴェンはその日そうしたことをしたくなかつたからである。不幸にも、ベートーヴェンは次の手紙の發送前に手をつける氣にならなかつた。

七八 讀者は第三期のところとなくいつた一八二七年三月十八日附のモシエレス宛の、ベートーヴェンの手紙を思い出すだろう。彼はその手紙の中に第九交響曲のためのメトロノーム記號を同封した。以後ロンドンではこの記號に依つて、時々演奏された。

七九 ピアノ演奏については、ベートーヴェンはいつも次の規則を教えこんだ。「指を必要以上に高めないうような位置で、手を鍵盤の上に置け。これは演奏者が音を起すに、またいわば樂器を唄わせるに學び得る唯一の方法である」。ベートーヴェンはスタックカート様式、特に樂句の演奏にはスタックカート様式を棄てた。そして斷乎としてこれを「指の踊」或は「手細工の空氣のこぎり」と呼んだ。ベートーヴェンの作品にはスリアの記號がないでも、レガートに弾くことを必要とする経過が澤山ある。だが教養のある趣味ははつきりとこれを認めるだろう。

八〇 ベートーヴェンの交響曲がパリの音樂院では、公開演奏前に十二ヵ月から十六ヵ月間も、シラアの「歡喜頌歌」をもつ第九交響曲がまる二ヵ年もの間熱心に勉強されるということ、ウィーンでは信用するだろうか。これは事實である。それはまた千八百二十四年のケルントナア・トール劇場での第九交響曲の初演の際、ベートーヴェンが二回の下稽古しか得られなかつたのも事實である。というのは管絃樂團は新しいバレエの下稽古をしてゐたから。ベートーヴェンが必

要だと思つた第三回の下稽古に對する忠告と懇請は無用になつた。ベートーヴェンは「二度の下稽古で充分であらう」との決定的な返事を得た。パリ音楽院の教授や指揮者のアベネックはこれについてどういふだらう？

ベートーヴェンの性格的な特性及び特色

八一 ベートーヴェンの獨奏或は四手用の作品、特に交響曲の編曲の大部分については、奇妙にもわが巨匠が破壊手段を取つたと想像されている。若しもつと生きていてこれを知つたら、火と劍とを以て彼らと戦つたことであらう。そしてワッツとフムメルHummelの編曲をのぞいては容赦しなかつたらう。ワッツとフムメルHummelの編曲は、彼の作品の最善のピアノ編曲だと、ベートーヴェンはいつた。他の編曲者についていえば、彼らの一人はスコアの半分を寫し、こうして演奏者に困難をしようせた。ピアノだと、この樂曲の同質な音のために、この困難は役に立たなくなり、また見分けのつかないことがよくある。ところが彼らはメロディーの自由な流れを妨げ、演奏者の眼と指とを疲らせ、音樂の精神と魂とを追うことを不可能にする。こうした編曲者のもう一人、もつと正確にいえば攪亂者は、本質的な省略と追加とを自由にした點で、劍つくを喰わされる値打がある。ジムロック氏はワッツ氏に交響曲全體の編曲をたのんで、ベートーヴェンの思い出へのよろこばしい捧物とするだらう。ワッツ氏は第四及び第六交響曲の編曲で、作曲者の意圖と同精神でこの困難な仕事を、他の誰よりも果すことができる證明をした。

八二 ロッシニはちようど四回訪問したが、ベートーヴェンは歓迎しなかつた。私はこの事實については、ベートーヴェンがこんな風に振舞わなければよかつたと述べるだけで、立ち入つ

た説明はしない。

八三 ダニューブ河で捕れた、タラに似た魚の一種。

八四 リーズ氏は「覺書」百二十四頁で、これらの心配の理由を詳細に述べている。

アントン・シントラア Anton Schindler

一七九五年(寛政七年)ー一八六四年(元治元年)。指揮者。一八一四年ベートーヴェンと會い、同一六年以來秘書格の役として側近を離れなかつた。ベートーヴェンの傳記作家としての地位は高く評價されている。

柿沼太郎

明治二二年(一八八九)ー。東京に生る。早稻田大學文學部英文科卒業。日本音樂院出身。天谷秀に師事す。舊「音樂新潮」主幹。「著譯書」「西洋音樂史」「樂聖夜話」「名曲解説(四卷)」シントラア「ベートーヴェンの生涯」他。
* 印 角川文庫所收

角川文庫

ベートーヴェンの生涯



昭和二十九年十一月十日 初版發行
昭和三十四年一月二十日 五版發行

定價百圓

譯者 柿沼太郎

發行者 角川源義

印刷者 中内あき子
東京都千代田區飯田町一ノ二三

發行所

東京都千代田區富士見町二ノ七
振替東京一九五二〇八

株式會社 角川書店
電話九段(33)〇二一(代表)

落丁・亂丁本はお取替え致します