

「無限旋律」である。「森のささやき」の比喩によって語られる「無限旋律」については贅言を要すまい。この美しい比喩自体が言葉による「無限旋律」であり、そして何よりもこの論文そのものが一つの大きな「無限旋律」なのだから。

指揮について

三光長治  
池上純一 訳

Über das Dirigiren (1869)

ゲーテによるモットー

蛄びりなど生はやした蠅や蚊で

親類縁者もようよういゝる、

葉がぐれ蛙がえに草葉の蟋蟀こおろぎ

へばへば樂士のお歴々い

私は、これから、音楽活動の一部門をなす指揮について、自分が経験したり、観察したりしたことを読者にお伝えしようと思うが、この分野では、今でも、指揮の実践については先例だけが幅を利かせており、その評価に関しては、ずぶの素人判断が横行している。こうした問題について私自身の考えを述べる際には、当事者である指揮者の側からではなく、指揮の巧拙を的確に感じとれる唯一の立場にいる演奏家や歌手の気持になって発言するつもりである。もっと

も、彼等とて、上手に指揮してもらおうという希有の僥倖に一度もめぐり合ったことがなければ、判断の下しようもないわけだが。また、この論文では、体系の構築を目指すのではなく、私が見聞した下に聞きしことを随時書き継ぎながら話を進めてゆきたい。

聴衆は、当然のことながら、すぐれた演奏によって初めて音楽作品を正しく理解することができるのであり、拙劣な演奏を聞かされた時に、これは作品の姿を正しく伝えていないと見抜けるだけの実力をそなえているわけではないから、作曲家としては自分の作品がどのような演奏を介して聴衆の耳に届けられるのかという問題に決して無関心ではいられない。オペラに限らず、コンサート用の作品まで含めて、今日のドイツにおける演奏の一般的な水準については、その特徴を順次明らかにしてゆくつもりであり、多少の知識と注意力さえあれば大方の読者には十分理解していただけるものと思う。

これまでの経験を通じて私の目に映ったドイツのオーケストラの欠点は、体質的な欠陥であれ、実際の演奏に現われた問題点であれ、まず十中八九は、<sup>カバリエット、オペラ、</sup>楽長や音楽監督といった称号で呼び慣わされて<sup>な</sup>いるオーケストラ指揮者の資質が裏目に出たものである。こうした指揮者の選考と任用に当るのは劇場の最高当局であるが、そのやり方は、オーケストラに対する要求がますます高度になり、その重要性も増してきているというのに、次第に無知で粗略なものとな

ってきている。せいぜいモーツアルトのスコアあたりがオーケストラに要求されるぎりぎりの難題であった時代に、オーケストラの頂点に君臨していたのは、ドイツ丸出しの、根っからの楽長であり、(少なくともその土地では)名声と権威に包まれ、堅実で、厳格にして専横、そして何よりもまず武骨、というのがお決まりのタイプであった。この手の指揮者の最後は、私の知る限り、デッサウのフリードリヒ・シュナイダーであるが、フランクフルトのグルルもその一統である。この二人などは、新しい音楽に対する態度からすれば、「ちよんまげ族 Zöpfe」と呼んでしかるべき人たちであるが、彼等が、その流儀は流儀なりに、しっかりとした技量を身につけていたということを、私は、まだほんの八年ほど前に、カールスルーエで老楽長シュトラウスが私の『ローエングリン』を上演した際に思い知らされたのである。この威厳の塊とも言うべき人物が、私のスコアを前にしてたじろぎ、当惑を覚えたであろうことは想像に難くない。しかし、彼の細心の構えはそのまま指揮棒に伝わり、このうえなく正確で力強いオーケストラ指揮が繰り広げられ、冗談などまるで解しないといった顔をしながら人心を掌握してしまふ男を前にしたように、オーケストラ全員が進んで彼に従う様子がありありと見て取れた。私の前に現われた名のある指揮者のなかで、真の炎を内に秘めていたのがこの御老体ひとりであるというのも、考えてみれば奇妙なことである。彼のテンポは、往々にして少し速過ぎるき

らいがあつたが、常にしっかりしており、仕上げも行き届いていた。——ウィーンで聞いたH・エツサーの同じような指揮ぶりも、やはり好感の持てるものであつた。

しかし、もつと斬新で、複雑なオーケストラ作品が書かれるようになる、この種の古いタイプの指揮者で、今名前を挙げた人々ほど才能に恵まれていない連中は、オーケストラを育てる任に耐えられなくなつてきた。その最大の原因は、お仕着せの課題をこなすのに必要かつ十分であると古くから考えられてきたオーケストラ編成にすっかり慣れ切つてしまつていたことにある。新たに必要とされる楽器編成に合わせてオーケストラの財政基盤を抜本的に改革したなどという話は、まだドイツのどこからも聞こえてこない。大きなオーケストラでは、相も変わらず、年功序列に従つて奏者が上席へ上がつてゆく仕組みになつてゐるために、実力の衰えが見え始めた頃になつてようやくトップを担当するようになる一方で、若くて、はるかに有能な楽員がセカンドポジションに甘んじてゐるが、これは、特に管楽器の場合には明らかに不都合な結果を招いてゐる。こうした悪弊も、最近では改善へ向けて現状に目覚めた努力が払われているほか、楽員自身が謙虚に現実を見つめるようになったおかげで次第に解消されてきてはいるが、このほかにも旧態依然たるやり方が残つており、とりわけ弦楽器群の編成上の問題は一向に解消されていない。弦楽器のなかでは、第二ヴァイオリンが割りを食うという傾向が長

い間続いており、ヴィオラともなると、その冷遇ぶりは一段と凄まじいが、それを不思議に思う人は誰もいない。ヴィオラのセクションは、その大半が、お払い箱になつたヴァイオリニストや、どこぞで一度くらいはヴァイオリンに触つたことがあるといった程度の落ち目の管楽器奏者で埋められているのが普通である。曲のところどころに出てくるソロのパートだけは何とか無事にこなせようと、首席にだけ実力のあるヴィオラ弾きを据えてゐるところなどは上々の部類であり、現に私は、第一ヴァイオリンのトップにヴィオラのソロを兼任させて何とかかいてゐるオーケストラにお目にかつたことさえある。また、私が最近書いた曲に頻繁に登場する難しいパッセージを正確に弾きおさせたのが、八人のヴィオラ奏者中たつた一人、という大オーケストラも知つてゐる。これほどひどい状況にまで立ち至つたことについては、ヴィオラ奏者個人を責めてみるも始まらないのであつて、ヴィオラにせいぜい伴奏程度の役目を割り当てるだけであつた旧来の管弦楽法にその原因がある。しかし、こうした風潮がつい最近まで広く是認されてきたのは、ドイツで好評を博し、主要レパートリーにまで取り入れられるようになったイタリアのオペラ作曲家たちの愚にもつかぬ管弦楽法のせいである。また、こうしたヒット・オペラは、彼等の仕える宮廷の御立派な趣味に迎合する劇場支配人たちがこぞとばかりに力瘤を入れるところでもあつたから、この方々のお口にとつてい合ひそうもないような作品

を演奏できるようにオーケストラの環境を整えるなどということは、楽長本人がよほどの実力者で、しかも、今日のオーケストラにとって何が必要であるかを十二分にわきまえてでもいなければ、およそ実現不可能であった。そして、この点における認識こそ、老楽長たちに最も欠けていたものであり、特に、使用本数、頻度とも飛躍的に増強された管楽器に合わせてオーケストラの弦楽器群を補強する必要があるなどという認識に至っては、爪の垢ほども持ち合わせていなかった。この問題についてはアンバランスが目に見えなくなったために、近年になって遅れ馳せながら改善が施されるようになってきてはいるものの、ドイツで名の通ったオーケストラを、ヴァイオリン、そして、特にチェロの本数と技量においてはるかに上を行くフランスのオーケストラの水準に近づけるには、まだまだ十分とはいえない。

さて、こうした古いタイプの楽長に欠けていたものをつかりと把握し、それを実行に移すことこそ、新しいスタイルを身につけて登場して来た新世代の指揮者に課せられた急務であったはずだが、実際には、新人たちが劇場支配人を脅かすやつかいな存在となったり、旧時代のしたたかな「ちょんまげ族」が身につけていた絶大な権威が彼等の手に移ったりすることのないように、すっかり先手を打たれてしまったのである。

今日、ドイツの音楽界全体を代表する立場にいるこうした新世代の指揮者たちが一体どのよ

うな経緯でその榮譽ある地位についたのかという問題は重要であり、これを明らかにすることによって教えられるところも多い。——オーケストラがやってゆけるのは、少なくとも現時点においては、小さきままの宮廷劇場を初めとして、劇場という組織があるからであり、そのことを考えれば、劇場当局が、時には半世紀もの長きにわたってドイツ音楽の名譽と精神を代表するにふさわしい人物と判断して国民のために音楽家を指名するのも、やむを得ないことではある。こうして引き立てられた音楽家を見渡しても、いかなる功績によって出世したのか素人目にもはつきりわかるような例はごくわずかであるから、彼等のほとんどは、自分がなぜ抜擢されたのか、きつと思ひ当る節があるに違いない。典型的なドイツの音楽家は、慣性の法則を機械的に適用され、いわば玉突き式に押し上げられて、彼等のパトロンが「良いポスト」と決めてかかっている椅子に座ったのである。ベルリン宮廷の大オーケストラがその指揮者を調達したのも、たいていはこの方式によるものと思われる。もっとも、姫君付きの女官の庇護を受けて全く新しい才能が突然舞台に飛び出して来る、などという八艘飛びまがいの大抜擢も希には見られたが、こうした俄か造りの連中がわが国有数のオーケストラやオペラ劇場の育成、発展をどれほど妨げたか、全くはかり知れないほどである。彼等は何の業績もないため、無知でありながらすべてに訳知り顔をしたがる総支配人の意に服するか、惰性で続いているやり方

をいそいそと踏襲するかして、ようやく配下の演奏家にしめしをつけるのである。こうしたマエストロは、自分たちには守り通す力もない芸術上の原則など最初からかなぐり捨てて、上からの馬鹿げた要求に唯々諾々と従っているうちに、やがて皆様から広く愛されるようになるというわけである。曲をさらっていて難問にぶつかっても、「何々楽団の栄光の伝統」というお墨付きを仰々しく振りかざせば、目と目で笑ってたちまち解決済みとなる。しかし、こうした誉れ高い楽団の力が年々低下の一途をたどっていることに気づいている者がいるであろうか？　そもそも、オーケストラの真の実力を見抜ける本物の音楽家がどこにいるというのか？　口に栓をされない間は吠えているしか能のない批評家たちのなかにそうした炯眼の士がいらないことだけは確かであり、その栓のはめ方も関係各方面が十分に心得ていらっしやるというわけである。もっとも、最近では、特別に招聘された人物が指揮者のポストに就くこともある。何らかの必要に迫られたり、上の方の気分次第で、どこからか手慣れた辣腕家が呼び寄せられるのである。こうした措置は、その土地に根を生やした楽長のマンネリ化に「活」を入れるためのものである。彼等は、二週間もあればオペラのひとつくらいは「仕上げて」ご覧にされるし、大胆に「端折る」術も心得ていけば、他人のスコアに手を入れて女性歌手のために効果満点の「フイナール」をこしらえてやったりもする。ドレスデン宮廷オーケストラの錚々たる指揮者陣の

なかにも、こうした手際を買われている人物が一人混じっている。

しかし、時には、「実力のある音楽家」を呼ぶ必要があるということ、本当の意味での招聘が行なわれることもある。劇場には人材が払底しているので、合唱団やコンサート協会から、特に大政治新聞の文芸欄が書き立てるべたぼめ記事に後押しされて、二年か三年に一人の割合で期待の星が劇場に送り込まれる。これが、メンデルスゾーン一派から巣立ち、彼の庇護の下に頭角を現わしてきた今日の音楽銀行家 Musikbanquier たちである。彼等は、時代遅れの「ちよんまげ族」の無能な末裔とは、そもそも人間の質からして違っており、オーケストラや劇場の一員としてキャリアを積んだのではなく、オラトリオや賛美歌の作曲にいそしんだり、定期コンサートのリハーサルを聞かせてもらったりしながら、新設のコンセルヴァトワールできちんとした教育を受けてきたのである。また、指揮についてもしかるべき授業を受け、これまでの音楽家には全く見られなかったようなエレガントな教養さえ身につけている。武骨な指揮者というイメージは、すっかり過去のものとなってしまった。根っからの楽長たちが、いかにも自信がなさそう、おずおずとした控え目な物腰を特徴としていたとすれば、新世代の音楽家たちは洗練された立ち居振舞いで鳴らしているが、これは、ひとつには、いかにもドイツ的な「ちよんまげ族」の社会に対して気持の上で幾分こだわりがあるために、そういう風に振舞わな

ければならないと思ひ込んでいるからである。こうした新しいタイプの音楽家たちは、さまざまな点でオーケストラに良い影響を及ぼしていると思う。たとえば、最近のオーケストラは複雑で不器用なところが影をひそめ、エレガントな演奏のなかにもちよつとしたディテールに注意が払われ、入念な仕上げが施されるようになってきている。また、彼等の方も、ひと昔前とは比べものにならないほどオーケストラの内情に通じてきてはいるが、それは、かつてウエーバーの素晴らしい精神が第一歩を踏み出した創造の道に沿ってひとときわ細心かつ入念にオーケストラが育成されてゆく過程で、いろいろな点において、彼等の師であるメンデルスゾーンの尽力が大きかったからである。

しかし、われわれのオーケストラにとって、そして、それと密接な関係にある劇場にとっても必要と思われる改革を推し進めようという段になると、この先生方にもひとつだけ欠けているものがある。——それは、エネルギー、しかも、実力に支えられた自信からしか湧き出して来ないようなエネルギーである。彼等の名声も、才能も、教養も、さらには、信念や、愛や、希望に至るまで、残念ながら、すべてが作り物に過ぎない。誰もが、自分のことにかまけて、見かけ倒しの地位を守ることに汲々としており、音楽界全体に関わる問題や、各方面とのつながりの深い事柄、ことに当たつての首尾一貫した対処、新しいものを創り出す工夫などについて

ては、まるで別世界の話として——それは全くその通りなのだが——考えてみる気力すら持ち合わせていない。彼等は、あのいかにも重苦しいドイツ気質のマエストロたちが昔日の権威を失い、新しい時代が求めている芸術様式を理解できなくなつてしまつた、その後釜に座つただけの話であり、自分でも過渡期を埋めるだけの役まわりと心得ているらしく、志ある人々が最近になつてまたこぞつて求めるようになったドイツ芸術の理想とはまるで肌が合はず、その方面では完全にお手上げというわけで、新しい音楽が提起する困難な問題にも弥縫策で切り抜けようとしているのが現状である。たとえば、マイヤーペーアは、大変に神経の細やかな人で、パリ公演の際には、たった一箇所を上手く吹いてもらつたために自腹を切つて新しいフルーティストを雇い入れたほどであつた。彼は、立派な演奏をするためには何が必要であるかを十分に知り尽していたうえに、金もあり、自由な立場にいたのだから、プロイセン王から音楽総監督として招かれた時に、ベルリンのオーケストラに対して多大な貢献をなし得たはずである。このポストについては、メンデルスゾーンにもお呼びがかつたが、彼にしても人並すぐれた見識と才能に不足はないはずであつた。たしかに、二人の前には、これまでも指揮界の幾多の俊秀を阻んできた障害が立ちはだかつていたが、まさにこの点で他の何人をも凌駕している彼等にこそ、その障害を取り除いて欲しかつた、というのが私の偽らざる気持である。なぜ、彼等

は力及ばなかつたのであろうか？ 初めから力などなかつたというのが、どうやら真相らしい。彼等が手を拱こまぬかいていたために、「天下に名声を轟とどろかせた」あのベルリンのオーケストラも、今では、スポンテイーニ仕込みの正確な演奏で鳴らした伝統の片鱗さえとどめていない。マイヤー・ベアーとメンデルスゾーンにして、この体たいたらくとは！ ちんまりした彼等の影法師どもとときた日には、どこで、何をしでかしていることやら？

楽長や音楽監督と呼ばれている人々の資質をこんな風に見渡してみると、もはや残り少なくなつた旧世代と新たに台頭してきた若手の別を問わず、彼等からはオーケストラの新生にあまり多くを期待できないということがわかる。これまでどころ、オーケストラの改善は楽員たちの自助努力によつてかろうじて進められてきたが、その背景には、明らかに、演奏技術の飛躍的な向上があつた。いろいろな楽器の名手ウイットライツたちがオーケストラに多大な収穫をもたらしたことは決して否定できないが、もしも指揮者自身が特に現在のよくな状況下において果たすべき使命を自覚し、それを実行に移していたならば、この成果はさらに非の打ちどころのないものになつていたであらう。当然のことながら、すぐれた技術を持った演奏家たちは、たちまち、老楽長時代の「ちょんまげ族」の残党や、分不相応の地位に置かれて權威を保つのに四苦八苦している音楽家たちや、女官連の引きを受けたピアノ教師などの手に負えなくなり、ちようど

劇場でプリマドンナが占めているような地位をオーケストラのなかに確保したのである。新しいタイプのエレガントな楽長たちは、彼等と手を組んだ。これはこれで、いろいろな点でそれなりに有意義なことではあつたが、もしも彼等が真のドイツ音楽の心情と精神をしっかりと会得していれば、音楽界全体の振興へと通じる道も開かれていたのだが。

ここでまず確認しておかなければならないのは、そもそもオーケストラの存在自体がさうであるように、指揮者がその地位に安んじていられるのも劇場があればこそその話であり、彼等の活動時間も、労力も、そのほとんどがオペラに割きかれていくという事実である。したがつて、彼等は、音楽以外にも演劇やオペラについての造詣を深め、数学を天文学に応用するように音楽をドラマに応用しなければならぬのである。指揮者たちが劇芸術に学び、特にドラマティックな歌や表現を本當に正しく理解していたならば、その知見は逆にオーケストラの演奏、とりわけ新しいドイツ器楽の演奏にも生かされ、この分野にも必ずや新しい光が射し込んで来たはずである。たとえば、ベートーヴェンの音楽に固有なテンポと表情を学ぼうと最良の手掛りを私に与えてくれたのは、あのシュレーダー・デフリーントドが心に刻きみつけるようなしつかりしたアクセントで聞かせてくれた素晴らしい歌であり、それからというもの、私は、ハ短調交響曲の第一楽章でオーボエが響かせる魂にしみ入るようなカデンツアを、





どこのオーケストラでも例外なくそうしているような気の抜けた調子で吹かせることができなくなってしまう。そして、このカデンツァの演奏の仕方について納得がゆくと、そこから逆に類推して、ずっと前の方の、このカデンツァと呼応し合う箇所、フェルマータによって長く引きのばされる第一ヴァイオリンの音符に



どのような意味を持たせ、どのような表情を与えたらよいのかという問題も一挙に氷解し、この二つの普段何気なく聞き流している箇所から受けた魂を揺るがすばかりの感動が振りどころとなって、楽章全体に新たな生命を吹き込む解積の地平が目の前に開けてきたのである。——第五交響曲についてはひとまず措くとして、私がここで是非とも言っておきたのは、もしも指揮者たちが彼等の名誉ある地位の源泉である劇場に対する自分の立場を深く理解してい

たならば、双方の芸術ジャンルがたがいに好影響を及ぼし合い、演奏に不可欠な音楽的素養を磨き上げてゆくうえでどれほど有益であったかはかり知れないということである。ところが実態はまるで逆であり、指揮者はオペラを（この芸術部門がドイツの劇場で受けている惨めな扱いを考えれば、無理からぬところもあるが）うんざりするような日常業務と見て、ため息まじりに手早く片づけてしまい、自分たちの出身基盤であり、劇場に招聘される前からの仕事場であるコンサートホールに活動の重点を置いている。だから、前にも述べたように、劇場当局が是非とも高名な音楽家を呼びたいという気紛れを起こした時には、劇場以外の場所に声をかけるのである。

コーラスやコンサートの指揮者上がりの音楽家に劇場指揮者としてのどの程度の活躍が見込めるかという問題を論ずるにあたっては、まずその前段階として、ドイツの音楽家は「手堅い」という評判の出どころである彼等の古巣を訪ねて、コンサート指揮者としての彼等の能力を洗い出してみる必要がある。

※

私は、まだ少年の時分から、古典器楽曲のオーケストラ演奏に対して不満を抱くようになり、その印象はいつまでも消えることがなかったが、最近でも、このジャンルの作品の演奏に接するたびに同じ思いを噛みしめている。ピアノに向かったり、スコアを読んだりした時には、あんなに生き生きと心に訴えかけてきたものが、聴衆の耳をかすめてあつという間に流れ去ってしまうような大方の演奏スタイルでは、さっぱり感じ取れないのである。特に、かつて、あれほど情趣ゆたかな生命あふれる調べとして私の心に深く刻み込まれていたモーツァルトのカンティレーナが、すっかり生彩を失って聞こえてきたのには愕然としたものである。その理由がわかるまでにはかなりの歳月を要したが、これについては拙稿『ミュンヘンに創立予定の音楽学校に関する報告』のなかで詳細に論じておいたので、私の提起する問題を真剣に受け止め、突きつめて考えてみようと思われる読者諸兄には是非とも関係箇所を参照されるようお願いしたい。こうした無残な状況を招いた原因は、何といっても、コンセルヴァトワール、つまり、大作曲家みずからが示してくれた古典音楽の真正な演奏を生き生きとした姿で継承し、それを確かな伝統として保持してゆくという、言葉の最も厳密な意味でのコンセルヴァトワールがこれまでドイツにはひとつも存在しなかったという事情に求められるが、翻つて、コンセルヴァトワールがこのような使命を全うするためには、作曲家の方も自分の作品を自分の思った通り

に演奏できるだけの水準に達していなければならぬ。ところが、こうした音楽の種子を播かずに済ましてきたドイツ人の文化的センスが災いして、そこから上がるはずの収穫にも与れず、現在では、ある古典作品の精神をとらえようとすると、そのテンポや表情について個々の指揮者が頭に描いている単なる思いつきを手掛りにするしかないという有様である。

私の青年時代には、かの有名なライプツィヒのゲヴァントハウス・コンサートでは全く指揮者なしで古典作品が演奏されており、当時コンサートマスターをつとめていたマタイが先頭に立って弾いてみせると、まるで芝居の序曲か間奏曲のように、オーケストラが後を追いかけたものである。このやり方だと、指揮者の個人的な癖が耳について曲の演奏が歪められてしまうという心配もなかったわけである。また、技術的に難しい箇所がどこにもないような古典の器楽曲のなかには、毎冬決まって全曲演奏が行なわれるものもあったが、そうした曲は、滑らかに、そして正確に演奏され、隅々まで知り尽したお気に入りの作品との年に一度の再会に胸を躍らせている楽員の気持が聴衆にまでひしひしと伝わって来るのであった。

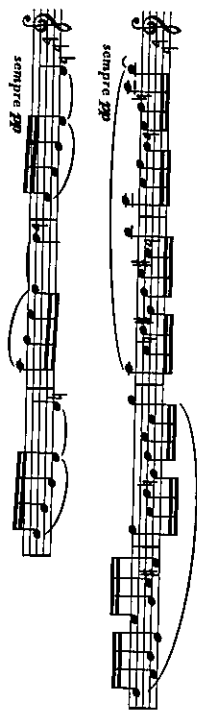
ただ、ベートーヴェンの第九交響曲だけは、どうしてもうまくゆかなかつた。それでもオーケストラは胸を張って、毎年のようにこの曲を取り上げたものである。——私は、以前から、この交響曲のスコアを写譜したり、二手用のピアノ・スコアに書き直したりしていたが、ゲヴ

アントハウスでこの曲の演奏を聞いた時の驚きといたら！ 私はひどく混乱した印象を受け、全身から力が抜けるような気がして、その後しばらくは、この時の衝撃で全く信じられなくなったベートーヴェンの研究から遠ざかったほどであった。ところで、私が後年モーツアルトの器楽曲に本当に魅力を感じるようになったそも、その発端は、自分で指揮棒をとって、モーツアルト風の潑刺はちりとしたカンティレーナの表現法について常日頃いだいていたイメージを演奏に生かす機会に恵まれたからであり、これはこれでたいそう有益な経験であったが、私の音楽人生にとって決定的な啓示を受けたのは、一度は疑いの目で見るようになった『第九』を、一八三九年に、パリのいわゆるコンセルヴァトワール・オーケストラの演奏で聞いた時のことであった。目から鱗が落ちるとはこのことで、私は何が演奏の要諦であるかを悟り、その秘訣を瞬時にして会得することができた。このオーケストラは、当時、われらが誇るライプツィヒの優秀な音楽家たちでさえ完全に聞き逃していたベートーヴェンの旋律をどの小節からも拾い上げる術わざを心得ていて、それを歌って聞かせたのである。

この点にこそ、彼等の演奏の秘密がある。しかも、その成功は、指揮者が飛び抜けて天分ゆたかな人物であったおかげでも何でも無い。この公演の大功労者であるアブネック(註)は、たっぷりりと冬かけてこの交響曲の練習をつけてみたが、難解で、聴衆受けしそうな曲だという

印象しか残らなかった。これがドイツの指揮者であったならば、果たしてそうした印象をすんなり受け入れたかどうか保証の限りではないが、この印象こそがアブネックのその後のやり方を決定したのである。彼は、翌年も、その翌年もこの交響曲をさらい、旋律的な演奏に長けたこのオーケストラ全員の脳裏にベートーヴェンの新しいメロスが焼きつけられ、彼等がそれを正確に再現できるようになるまでは決して手綱てづなを緩めようとはしなかった。もちろん、アブネックは古いタイプに属する音楽監督であり、全員が素直にマエストロの命令に従ったのは言うまでもない。

今でも私の耳に残っているこの時の第九交響曲の演奏は全く筆舌に尽し難い素晴らしきであったが、その模様をおおよそなりと想像していただくために、この曲からある部分を取り出して、もちろん他のどの部分についても容易に指摘できることではあるが、ベートーヴェンを演奏する難しさがどこにあるのかを明らかにするとともに、この問題の解決からはまだ程遠い水準に低迷しているドイツのオーケストラについても論じてみたい。第一楽章に登場する次のパッセージを、



当時(三十年も前のことであるが)パリのコンセルヴァトワールのオーケストラの奏者たちが弾いてみせたように完璧にむらなく、弾き切るなどという芸当は、その後私が指揮をとってこの曲を演奏したとびきり優秀なオーケストラをもってしても不可能であった。この箇所は、運動と持続する響き、という二つの基本要素を強弱の法則ともども内に含んでおり、当時の感動を後から何度となく記憶に呼び戻すうちに、私には、オーケストラの演奏にとって何が重要であるか、ますますはつきりが見えてきたのである。この部分を楽譜の指示通り正確に弾きおせたとということこそ、パリの音楽家たちの優秀さの証である。パリでのこの経験の後で、私は、ドレステンでも、ロンドンでも、この曲を取り上げてみたが、反復しながら上昇してゆく音型を弓や弦の切り替えが全くわからないように弾き通すまでには至らなかったし、ましてやパツ

セージの上昇につれて知らず知らずのうちにアクセントがついたりしないようにコントロールすることなど無理な相談であった。並の奏者では、上昇音型ではどうしても音が強くなり、下降時には逆に弱くなってしまふからである。われわれがやるといつも四小節目にクレッシェンドがかかり、そうなると五小節目の頭の長いGesにどうしても相当きついアクセントがついてしまい、この音に込められた独特の意味合いがひどく損なわれてしまうことが多かった。作曲者の意図を明快に表現したスコアの指示に反して、こうした味も素気もない通り一篇の演奏が行なわれているというのが実状であり、がさつな神経の持ち主は、それがいかに聞くに耐えないものであるかという認識すら持ち合わせていない。たしかに、そのような演奏でも、何となく満たされぬ思いや、落ち着かない気分、漠然とした憧れ、といったものが一応伝わっては来るが、それがどのような性質の感情であるのかということになると、私がただ一度自分の耳で聞いた一八三九年のパリでの演奏のように、作曲者が考えた通りにこの部分を仕上げた演奏を聞かない限り、理解できるはずがない。当時のことはまだ手に取るようにはつきり覚えていたが、エキセントリックなほどに不揃いな、尋常ならざる音程の動きを見せながら上昇してゆく音型をつらぬくダイナミズムにあふれる単調さが(曰く言い表わし難い現象に対しては、一見矛盾しているようでも、こうした言葉を充てるしかない。読者の御寛恕を乞う次第である)、限り

なくやさしく歌われる長めの Ges へと流れ込み、さらにこれが、それに劣らずやさしい G で歌い返されると、音楽の精神が目の前にはつきりとその姿を現わし、明瞭な言葉で語りかけてきて、私はまるで魔法にでもかけられたようにその奥義へと誘われるのであった。

パリで受けた崇高な啓示についてはこれくらいにするとして、私のこのほかの実地体験にも触れながら、パリの音楽家たちは一体どのようなようにしてあの困難な課題をもの見事に解決したのか、という一点に絞って考察を進めることにしよう。まず第一に言えるのは、きわめて良心的な勤勉さがなければ、あのような成功は覚束ないということである。そして、この美德を身につけているのは、たがいにお世辞を言い合って事を済ませたりせず、自分は何でも知っていないなどと思いつがることもなく、わからない事柄に直面した時には謙虚な気持でこれを受け止め、自分の本領を発揮できる技術的な側面から難点を克服してゆこうと努力する音楽家だけである。歌うことを通じてのみ音楽は理解できる、という認識において実質的にはイタリア楽派に属するフランスの音楽家たちは、そこから好ましい影響を受けている。フランス人にとって、ある楽器の演奏が上手いというのは、その楽器を使って立派に歌えるということの意味ではない。そして、先に述べたように、あの素晴らしいオーケストラは第九交響曲を本当に歌ったのだ。しかし、この曲を正しく「歌える」ためには、どんな場合にも正しいテンポを見つけられ

るようになっていなければならないのであって、これこそ、あの時私が深い感銘を受けた第二の点である。老アブネックがこの方面での抽象美的なひらめきを欠いていたのは、間違いないところである。彼は「天才的な獨創性」には縁遠い人間であったが、オーケストラがシンフォニーのメロスをつかみ取るまで、たゆまざる努力で引っ張ってゆくことによって、正しいテンポを発見したのである。

メロスを正しくつかむことよつてのみ、テンポを正しく把握することができる。両者は切っても切り離せぬ関係にあり、一方が決まれば他方もおのずから決まってくる。遺憾ながら、ドイツにおける古典器楽の演奏はきわめて憂慮すべき状態にあると断定せざるを得ないが、その理由のひとつとして、ドイツの指揮者は、歌の何たるかを全く理解していないために、正しいテンポについても根本的に無知であるという事実を指摘しておこう。声のよし悪しは別にしても、ドイツの楽長や音楽監督で、ひとつでもメロディを声に出して歌って聞かせられる人物に、私はいまだかつてお目にかかった例がない。彼等にとつては、音楽とは歌うことではなく、文法や算数や体操などと共通点を持ち、この三者の中間に位置するような、ひどく抽象的な学科であり、その方面の授業を受ければコンセルヴァトールという看板を掲げた音楽体操学校の教師程度はつとまるだろうが、そうした教師たちがどのようにして演奏に生命と魂を吹き込

めるのか、私には全く理解できない。

次に、この問題に関連して、私自身の体験をさらに幾つか披露してみたい。

※

音楽作品を正しく演奏するために指揮者が解決しなければならぬ問題は実に多岐にわたっているが、要は、正しいテンポを指示するという一言に尽きるのであり、指揮者がテンポをどのように選択し、決定しているかを見れば、彼がその作品を真に理解しているかどうか、たまたどころに判明する。すぐれた音楽家の場合には、テンポを正しくとってさえいけば、作品に親しむ度合いが深まるにつれて、見えざる手に導かれるように自然にその作品の正しい演奏の仕方が見えて来るようになるが、これは、そもそもテンポを正しくとるためには作品に対する指揮者の理解が欠かせないからである。しかし、テンポを正しくとるとはいつでも、それがいかに容易でないかは、正しい演奏の何たるかをあらかじめ知り尽している場合にのみ、いかなる状況においても正しいテンポがとれる、というこの循環からしてすでに明らかである。

ハイドンやモーツアルトのように、ごく大まかなテンポ表示で済ますことの多かつた昔の作

曲家は、この問題の難しさをきちんと認識していた。「アレグロ」と「アダージョ」の中間に位置する「アンダンテ」という表示には、速さの単純な増減だけでなく、この変化にともなうてどうしても必要になると作曲家が考えたありとあらゆる表現上の性格づけが含まれている。もっと昔へ遡ってS・バッハともなると、テンポの指示が全くないのが普通であり、純粹に音楽的な見地から見れば、これが一番まっとうな姿といえよう。バッハなら、きつとこう呟いたことだろう。「私のテーマや音型進行を理解できず、その性格や情感をありありと感じ取る力のない人たちに、そんなイタリア風のテンポ表示が何を解き明かしてくれるものやら？」ここで、私の全く個人的な体験をお話しさせていただきたい。ひと昔前に上演された私のオペラには詳細なテンポ表示が書き入れられており、しかも、そのテンポは（当時私が信じていたままに）メトロノームを用いてきわめて正確に決められていた。ところが、たとえば「タンホイザー」の演奏に際して、まるでなっていないテンポを聞き咎めて文句をつけると、こちらは貴方が書いたメトロノーム表示を馬鹿がつくほど正直に守って演奏しているのに、という抗議が返ってくるのが常であった。私はこの経験に懲りて、音楽の分野では数学などいかに頼りにならないかということを学び、それ以来メトロノームの使用をやめただけでなく、曲のメインテンポを指示する際にもごく一般的な表示にとどめ、今の指揮者たちはテンポの微妙な調整を全くと言

つていいほど知らないのです、もつばらその問題に神経を配ることにした。ところが、最近ではまた、こうした非常に大づかみなテンポ表示が指揮者たちの困惑の種となり、混乱が生じているようだ。特に、それがドイツ語で書かれていることもあって、手垢のついたイタリア式の常套句に慣れた人々は、たとえば「節度を保って *Mäßig*」という表現で私が何を言おうとしているのかわからず、戸惑っているらしい。この種の苦情は、近頃、ある楽長の身边から聞こえて来たものであるが、この御仁は、私から直接指導を受けた別の指揮者が二時間半でリハーサルを済ませた『ラインの黄金』の音楽を、アウグスブルクの『アルゲマイネ・ツァイトウング』紙の報道によれば、延々三時間もかけて演奏したという人物である。同様に、私がドレスデンで十二分で終わらせた序曲に二十分も要したという『タンホイザー』上演の模様が耳に入ってきたこともある。もつとも、ここに挙げたのは、特に「アラ・ブレーヴェ」となると異常なほど物怖じしてしまい、今ここで棒を振ってひとかどの仕事をしているのは紛れもない俺様なのだということも片時も忘れないようにするために、規格通りの1/4拍を一小節に四つづつ正確に最後まで振り通すような度し難いへばのことである。こうした四つ足族 *Vertikaler* が田舎の教会から這い出して来てオペラ劇場にまで入り込んだ経緯については、神のみぞ知るところである。

これとは対照的に、エレガンスを誇る近頃の指揮者たちは、テンポを「引きずる」どころか、逆に、馬車馬のように駆け抜けることに無上の喜びを覚えている。これには、それなりの事情があるが、それは、世間から好感をもって迎えられようになつた最近の音楽学校の性格を余すところなく物語るものであるから、ここで幾分詳しくその問題に立ち入ってみることにしよう。

ある時、ドレスデンで、ローベルト・シューマンが私にこぼしたことがある。ライプツィヒの演奏会でメンデルスゾーンが指揮した第九交響曲のテンポ、なかでも第一楽章のテンポがやけに速くて、せっかく楽しみにしていたのに全く興醒めであつた、というのである。私自身は、一度だけベルリンで、彼の振るベートーヴェンの交響曲のリハーサルに立ち会つたことがあるが、その時の演目は第八交響曲であつた。メンデルスゾーンは——ほとんどその場限りの気紛れから——あちこちのディテイルを取り上げては、それを際立たせようとしつこく粘つていたが、その甲斐あつてか、そうした箇所だけは素晴らしく立派に仕上がつたので、なぜ他のいろいろなニュアンスについても同じような気配りをしないのか不思議でならなかつたほどである。しかし、それ以外のところでは、比類なく明朗なこのシンフォニーが、異常なほど滑らかに、そして実に口当たりよく、さつと流されてしまった。ところで、指揮について彼から何度か個

人的に聞かされた意見は、次のようなものであった。「一番まずいのは、テンポを遅くとり過ぎることです。私は、むしろ速過ぎるくらいにやってみなさい、と、いつもすすめています。いつの時代にも、本当に立派な演奏にはめったにお目にかかれないわけで、まあ大抵はどこかに疵があるものですが、これだって、あまり目立たないようにさえすれば結構誤魔化せるものにしてね。それには、もたもたしないので、面倒な箇所はさっと駆け抜けるのが上策というものですよ。」メンデルスゾーンの直弟子ともなれば、師匠からもっと詳しくいろいろと聞かされていくに違いない。それというのも、この忠告を頂戴したのはどうやら私ひとりではないらしく、それを忠実に実行したとしか思えないような演奏や、メンデルスゾーンがあのようなモットーを打ち出さざるを得なかった理由についても納得できるような場面に、その後何度も出くわしたからである。

このモットーがもたらす結果をまざまざと見せつけられたのは、ロンドンに本拠を置くフィルハーモニー協会のオーケストラにおいてであった。メンデルスゾーンは長い間この楽団の指揮にたずさわってきたので、当地では、彼の持ち込んだ演奏様式が伝統と化して頑固なまでにきちんと守られていた。また、彼のスタイルは、この協会が主催するコンサートの性格や習慣と相性が良かったらしく、逆に、メンデルスゾーンの方こそこのオーケストラの伝統からイン

スピレーションを受けたのではないかと思ひ込んでいる人もいたほどである。このコンサートに取り上げられる器楽曲は膨大な数に上ったが、通しのリハーサルは一回の演奏に一度だけと決められていたので、私が指揮台に立った時にも、オーケストラが伝統的な弾き方をするのに任せておくより仕方がないということが何度もあった。そうした場合の演奏は、まさにメンデルスゾーンの言葉を彷彿とさせるものであった。音楽は広場の噴水から迸り出る水流のようにすさまじい勢いで走り出し、止まらなくなってしまう、アレグロは真正正銘のプレストで鳴りやむのであった。この勢いに割って入るとなると、その苦労は並大抵のものではなかった。それというのも、正しいテンポで演奏してみると、滔々と流れる大河の底にそれまで隠されていた諸々の欠点が初めて白日の下にその姿を現わして来たからである。たとえば、このオーケストラの演奏は決して「メゾフォルテ」の域を出ることがなく、真の「フォルテ」も、真の「ピアノ」もなかった。しまいには、私も、重要な箇所については、出来る限り、自分で正しいと信ずる表現と、それにふさわしいテンポで通すようにした。腕に覚えのある楽員たちは何の異議も唱えず、むしろ率直に賛意を示してくれたし、聴衆の受けも悪くはなかったようだ。ただ、私のやり方は批評家たちの怒りを買ったらしく、協会の幹部はすっかり縮み上がってしまった、ある時などは、モーツァルトの変ホ長調交響曲の第二楽章を、ほかならぬメンデルスゾーンそ



の人が指示して以来定着していた、上っ面をきつとなでるような演奏スタイルに戻してはもらえまいかと泣きつかれたほどであった。

対位法の作曲家ポッター氏(註)(私の記憶違いでなければ)の交響曲を私が指揮することになった時に、アンダンテが聴衆を退屈させてしまうのではないかと心配して、どうかうんと速く演奏して欲しいと衷心から私に頼み込んできたこの初老の好人物の言葉は、メンデルスゾーンの気のない弾き方をすれば、どんなに早く済ませて結局は聴衆を退屈させるだろうし、逆に、素朴で、きれいなテーマをこんな風にオーケストラが演奏してくれば、貴方だってきつとそれのつもりで作曲したのだから、必ずや聴衆の胸を打つはずだ、と言って、彼の前でそのテーマを歌って聞かせた。ポッター氏はいたく感激し、貴方のおっしゃる通りだ、最近のオーケストラにはもうそういう弾き方を期待できないと思いついていたものだから、と弁解した。その晩、このアンダンテが終わった途端、彼が上機嫌で握手を求めてきたことは言うまでもない。この、テンポと表情の正しい把握、という問題に対する最近の音楽家たちの意識の低さは驚くばかりであり、しかも、私の経験によれば、まことに残念なことに、楽壇の押しも押されぬ第一人者たちが特にひどいのである。いい加減に片づけられる場合が多いベートーヴェン

のへ長調交響曲(第八番)の第三楽章のテンポについて、私の考えをメンデルスゾーンに伝えようとしたこともあったが、所詮は馬の耳に何とかやらであった。これは、現代人の芸術感覚の一面をうかがわせるエピソードであるが、その惨憺たる実態を明らかにしようと思えば、こんな例はまだ無数に出てくる。

周知のごとく、ハイドンは、彼の交響曲、とりわけその最後の主要作品群において、アダージョ楽章と終曲のアレグロをつなぐ爽快な楽章にメヌエットという形式を採用した。これによって、メヌエットのテンポは本来よりも著しく速いものになってしまった。さらにハイドンは、この楽章のトリオに当時の「レントラー」まで用いたために、特にテンポに関して言えば、「メヌエット」という表示は、昔からの言葉の響きを残すだけで内容のともなわれないものになってしまった。こうした経緯を斟酌したとしても、ハイドンのメヌエットを演奏する際の今日の標準的なテンポ設定は速過ぎると思うが、モーツァルトの交響曲のメヌエットともなると、その傾向は決定的となる。ト短調交響曲のメヌエットなどもそうであるが、特にハ長調交響曲のメ



又エツトは、ほとんどアレストばりに追いまくられ、その結果、長くのばされる音符に複雑なニュアンスを込めたせつかくのトリオも、まるで無味乾燥な上つ調子に終わってしまう。これをもっと落着いたテンポで演奏してみると、趣きもがらりと変わって、優雅な雰囲気と堂々とした力強さをふたつながらそなえた表現がよみがえってくるはずである。

ベートーヴェンも交響曲にメヌエツトを用いており、へ長調交響曲のそれは正真正銘のメヌエツトとして構想されている。彼は、比較的大きな二つのアレグロ楽章の間に、まず「アレグレット・スケルツァンド」を、そして、その後、これとは対照的な性格を持ちながら幾分かは補完的な関係にもあるメヌエツトを配し、そのテンポに関する自分の意図について疑義が生じないようにしておこうと考えて、「メヌエツト」ではなく「テンポ・デイ・メヌエツト」と記したのである。ところが、シンフォニーの中間部としてはそれまでになく斬新なこの第二、第三楽章の性格づけはほとんど無視されてしまい、アレグレット・スケルツァンドは普通のアンダンテにとられ、テンポ・デイ・メヌエツトも、これまたお決まりの「スケルツォ」として演奏されるようになった。このような解釈では中間部の二つの楽章がいずれもその持ち味を生かすきれないために、この素晴らしい交響曲全体の評価もそれにつれて低下し、イ長調交響曲で獅子奮迅のはたらきを見せたベートーヴェンの樂神が、こゝらでちよいとひと休み、といった

気分で片手間に産み落とした二級品という評価が今日の音楽界に定着してしまつたのである。そうになると、この曲に期待できるのは、幾分もたつき気味のテンポでアレグレット・スケルツァンドを聞かされた後で、口直しにテンポ・デイ・メヌエツトを決然たる調子でレントラー風に演奏してもらつて、少しは気分を爽やかにするというのが関の山で、それも、終わつてみれば後には何も残らない。しかし、この程度の水準にすら達していない演奏も多く、聴衆は拷問にも等しいトリオが終わるとほっと一息つくという場合がほとんどである。このトリオが難しいのは、一般に行なわれているような速いテンポでこれを演奏すると、三連符のパッセージによるチェロの伴奏がついてゆけなくなり、飛び抜けて魅力的な牧歌が台無しになってしまうからである。この伴奏パートは、チェロとしては最も難しい部類に属し、チェリストはせわしなく「スタッカート」で上下運動を繰り返しながら悪戦苦闘するが、弦を引つ掻くような音を撒き散らすのが精々である。しかし、ホルンとクラリネットの奏でるやわらかな調べに似つかわしい正しいテンポをとるようにすれば、この難題もおのずから解消し、それと同時に、旋律を担当する楽器、特に最高の奏者ですらいわゆる「とちり」を絶えず気にしていなければならぬクラリネットの側にも、各種の困難を克服するだけの余裕が生まれる。ある時、私は、節度ある正しいテンポでこの作品を演奏させてみたことがある。その時、奏者全員の顔に生気がよ

みがえつたのを、今でも忘れることができない。そして、バスとファゴットのユーモラスな「スフォルツァンド」は、



たちどころにその効果を發揮し、短い「クレッシェンド」が明確になり、ppでやさしく閉じるトリオの終止が実に効果満点となっただけでなく、メヌエット本体もおおどかななかにも重厚な持ち前の表情を取り戻したのである。

今は亡き楽長ライシガー<sup>(1)</sup>がドレスデンでこの第八交響曲を振った時に、私はメンデルスゾーンと一緒に会場に居合わせ、こうしたディレンマについて彼と語り合ったことがある。当時私の同僚であったライシガーが、いつもよりテンポを落として慎重にやってみようと確約してくれたのだから、この問題をうまく解決する方策については了解済みである——と信じて、メンデルスゾーンにもそう伝えたと、彼は私の意見に全面的に賛成してくれた。演奏にじっと聞き入っていた私たちの耳に、第三楽章の開始と同時に昔ながらのレントラーのテンポが飛び

込んで来た時には、ただただ啞然とするばかりであったが、怒りをぶちまける暇もあらばこそ、メンデルスゾーンが満足気に頷きながら私の方へ微笑みかけてきた。「その調子、その調子、ブラヴォー！」開いた口がふさがらないとは、まさにこのことである。ライシガーが昔のテンポに逆戻りしてしまった背景には話せば長い事情があり、彼を厳しく責めるわけにもいかないの間もなく私も納得した。しかし、芸術的見地から見ても、どうにも腑に落ちない事態の成り行きに全く気づいていないらしいメンデルスゾーンの様子を見るにつけても、もしかしたら彼はテンポの違いを聞き取れないのではないだろうか、という疑念が心中ひそかに芽生えるのを抑えることができず、度々<sup>たび</sup>し難い<sup>がた</sup>軽薄さと完璧な無知の見本を見る思いがしたのである。

※

第八交響曲の第三楽章については、ライシガーの場合と全く同じような出来事をそのすぐ後にも経験したが、この時に指揮をとっていたのは、さる有名な指揮者で、当時メンデルスゾーンの後を継いでライプツィヒのコンサートを主催していた音楽家たちの一人である。この人物も、「テンポ・ディ・メヌエット」に関する私の意見に賛同し、自分の演奏会に私を招待して、

この楽章はゆったりとした正しいテンポで演奏してみせると約束してくれたが、それが果たせなかったことを詫げる言い草ときたら実に天晴れであった。彼が笑いながら打ち明けてくれたところによれば、運営上のいろいろな問題に気をとられていて、私との約束を思い出した時にはもう曲が鳴り出してしまい、そうなる、一度指示を与えてしまった昔ながらのテンポを急に変更するわけにもゆかず、今回はやむを得ず旧来のスタイルで通してしまった、というのである。この弁解は私にとっては苦々しい限りであったが、少なくとも今回は、どんな具合にテンポを設定しようが所詮は同じだ、などと考えていない人間にめぐり会えたわけで、テンポの違いに関する私の見解は決して誤っていないという確認だけはできたと思うと、少しは気持ちも静まった。それに、彼自身は「もの忘れ」のせいになっているが、この場合には、指揮者本人の生来の軽率さ、うかつさを責めてみても仕方がないのであって、彼がテンポを落とさなかつたことについては、本人は自覚していなかったにせよ、それなりにもっともな理由があるように思われる。もしも、行き当たりばつりに、リハーサルと本番とでテンポを大きく違えたりすれば、ひどくいい加減だという非難を浴びることになったであろうが、この好運な指揮者は、持ち前の「もの忘れ」のおかげで、今回は難を逃れたのである。それに、この楽章を速く演奏するのといったん慣れてしまったオーケストラに向かつて、突然、もっとゆるいテンポで弾く

ようにという要求を突きつたりすれば、そのためには、当然、テンポだけでなく、奏法までも含めて一新しなければならなくなり、オーケストラは大混乱に陥っていただろう。

ここには実に重大な問題が隠されており、すっかりなおざりにされ、悪しき習慣によって損なわれた古典演奏の現状を直視し、今後に生かすためには、是非ともそれを明確に把握しておく必要がある。つまり、悪しき習慣とはいっても、表情とテンポの間には一応の調和がとれているわけで、そのために、一見したところ、旧来のテンポでもそれなりに十分やってゆけそうに思えるわけだが、見せかけの釣り合いが仇となり、慣習にとつぷりと浸かった人たちの目には弊害の実態が映らなくなっており、もしも、表情は従来のままに残し、テンポだけを変えたりしようものなら、目も当てられない結果に終わるのが落ちだからである。

この間の事情を端的に物語る一例として、ハ短調交響曲の冒頭の一節を取り上げてみることにしよう。



最近の指揮者は、二小節目のフェルマータに長居は無用とばかりに先を急ぎ、もっぱら楽員

たちが第三小節の音型を正確につかめるように神経を集中させるためにだけこの記号を利用している。Esの音の長さは、弦楽器の弓を無造作に滑らせてフォルテを続けられる程度にとどまるのが通例である。さて、草葉の陰からベートーヴェンの声<sup>こゑ</sup>が聞こえてきて、指揮者に呼びかけるとしたら、きつとこんな風になるであろう。「君、僕のフェルマータは、凄味<sup>ぞむみ</sup>を利かせれば、先をどのように続けたらよいか考えあぐねておいたのは、決して気紛れ<sup>きまづ</sup>からでもなく響きを汲み尽くすように弾いてもらいたくてアグージョのなかへ入れておいた音は、惜しみなく溢れ出る感情の表出をねらったのであるが、力強く、速いアレグロの音型のなかへ、必要に応じてこの種の音を投げ込んだのは、歓喜や戦慄に満ちた極度の緊張を持続させるためである。だから、音の生命<sup>いのち</sup>を最後の血の一滴に至るまで吸い尽してもらわなくては困るのだ。そうすれば、僕の方でも、海原の波濤を堰いて、その深淵を垣間見せてもやろうし、押し寄せる雲の行く手をさえぎり、濛々と立ち籠める霧をかき分けて、玲瓏<sup>れいろう</sup>の天にさんさんと輝く太陽の暈<sup>ひびみ</sup>をのぞかせてもやろう。アレグロのなかに突然立ち現われてフェルマータによって長く引きのばされる音を持ち込んだのは、そのためである。嵐のように激しくたたきつける三つの短い音を受けて長くのばされるEsの音や、その後に出てくる、やはりフェルマータのかかった音符

に込められた僕の明確な主題的意図を見落とさないでほしい。」さて、これを聞いた指揮者が、せっかくの忠告に従い、例のフェルマータのついた拍に気持を込めて、ベートーヴェンの意図に照らして必要と考えられるだけ長くのばして演奏するようオーケストラに求めたとしたら、さしあたりどのような成果が望めるであろうか？ 残念ながら、結果は惨憺たるものになるに違いない。弦楽器の弓に最初に加えられた力が使い果たされてしまうと、何とかもう少し頑張ろうと思っても、後はどんどん音が痩せ細ってゆき、最後はかすれたようなPになって消え失せてしまう。それというのも——これは、今日の指揮者たちがとつぷりと首まで浸かっている慣習から生ずる弊害のひとつであるが——ひとつの音を強いまま長くのばすという技術ほど、今日のオーケストラが苦手としているものはないからである。指揮者は、一度、どれでもいいからオーケストラの楽器に指示を与え、強さが途中で変わらなないように注意しながらフォルテのまま音を十分にのばすように要求してみるとよい。きつと、そうした要求に慣れていない楽員たちが愕然とする様子を目のあたりにして、正しい結果を得るために今後積み重ねなければならぬ練習量を思い、前途遼遠の感にとらわれることであろう。

この、フォルテのまま強さを一定に保つロングトーンこそ、歌でも、オーケストラでも、強弱法<sup>ダイナミクス</sup>の基本であり、こうした音が出せるようになって初めて、演奏の性格づけに重要な役割を果た

す多彩なニュアンスの変化にまで手が届くようになる。こうした基礎を欠いたままでは、オーケストラも真に力強い演奏をすることができず、闇雲に騒音を撒き散らすだけであり、これこそ、わが国のほとんどのオーケストラが抱えている技術的な弱点の最たるものである。今日の指揮者は、この点に関してほとんど無知に等しく、逆に、ほとんど聞き取れないようなピアノをことさらに重視している。こうした弱音は、弦楽器にとっては朝飯前であるが、管楽器、とりわけ木管楽器にとつては至難の技である。木管のなかでも、特に、昔はあれほどやわらかな音色を誇っていた楽器を近年になって強力な管に持ち替えたフルート奏者の場合には、やわらかいピアノを長く保つのはほとんど不可能に近く、これをやってのけられる例外中の例外は、自分たちの楽器特有の牧歌的な響きから一步も出ようとしなかったフランスのオーボエ奏者か、エコー効果に頼れるクラリネット奏者くらいのものである。第一級のオーケストラでもぼろが出るほど管楽器のピアノが難しいというのであれば、なぜ、少なくとも、それとはまるで対照的に滑稽なほどか細い音を出す弦楽器群の方を幾分なりとも充実させ、均衡を保つようにしないのか、という疑問が湧いてくるが、そもそも指揮者たちはこの不均衡に全く気づいていないのである。一方、こうした欠陥演奏は、弦楽器の出す弱音の性質そのものに起因する部分が大い。つまり、本当のフォルテが出せないというだけでなく、ピアノも本物ではないのであ

て、どちらも、音の充実度という点で大いに不満が残るのである。弓をそつと弦に滑らせ、ささやくように鳴らす奏法は、弦楽器には容易であつても、管楽器の場合には、中に吹き込む息を抑えて濁りやかすれの澄んだ音を出すために呼吸の超絶的なコントロールを必要とするということを考えれば、弦楽器奏者も管楽器奏者から弱音の出し方について学ぶ必要がある。つまり、ヴァイオリニストはすぐれた管楽器奏者から真に充実したピアノを学び、こちらはこちらで、一流の歌い手からそれを習得するようにならなければならないのである。

ここで問題になっている弱音と、先に触れた強いロングトーンとは、オーケストラが駆使するありとあらゆる強弱の両極をなし、演奏はその間を揺れ動く。もしも、そのどちらもいい加減に扱われているとしたら、いったい演奏はどうなるであろうか？ 強弱の限界をなすこの二つの指標が不明瞭だとすると、演奏のニュアンスの変化はどうなるであろうか？ まるで聞くに耐えないものになるのは、火を見るよりも明らかである。そうなると、前に紹介した「面倒な箇所はさつと駆け抜ける」というメンデルスゾーンのモットーが打つてつけの弥縫策として重宝され、指揮者たちはこれを真正正銘のドグマに祭り上げるようになる。これこそ、今日の指揮者とその弟子たちを信者とする一大教会のドグマであり、古典音楽を正しく演奏しような

どという動きが少しでも見えようものなら、これを異端として排斥する非難の大合唱が澎湃として沸き起こるのである。――

こうした指揮者たちからまた当分は目を離さないのでおくとして、ここで、ふたたびテンポの問題に立ち帰ることにしよう。それというのも、すでに述べたように、指揮の良し悪しはテンポ次第だからである。

正しいテンポはその曲の特徴をつかんだ演奏のあり方によって決まるわけだから、テンポを決定するためには、曲の性格についてあらかじめ一定の理解を持っていなければならない。つまり、響きの持続（歌）を中心に据えるのか、それとも運動のリズム（音型進行）を基調とするのか、という演奏の基本的な性格づけを指揮者がきちんと行なうことによつて、いかなる性格のテンポを設定すべきか、おのずから決まってくるのである。

音型に富んだ動きとロングトーンが対照をなすとすれば、アレグロにはアダージョが対比される。響きの持続を基調とする「テンポ・アダージョ」では、リズムも、満ち足りてみずから内にやすらう純粹な音の流れに溶け込んでしまふ。これは演奏の機微にも触れることになるが、真のアダージョについては、「どんなにゆっくり演奏しても、遅過ぎることはない」と言つてよい。アダージョは、純粹な言葉で語りかけて来る音の揺るぎない力に対する溢れんばかり

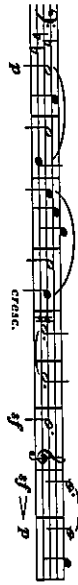
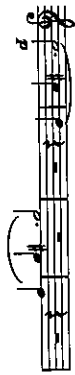
の信頼で満たされていなければならない。そうしてこそ、「けだるい気分 languori」が恍惚感を誘うのである。次から次へと変化する音型による表現がアレグロの流儀であるとすれば、アダージョは千変万化しながら綿々と続いてゆく音の流れによつて語りかける。曲想の端倪すべからざる展開にも張りつめた感性が間髪を入れず即応するところにアレグロの本領があるとすれば、ハーモニのちよつとした変化が目を見張るばかりの効果を生むのがアダージョの妙ということになる。

最近の指揮者たちは、誰ひとりとして、こうしたアダージョ本来の性格を正しく理解しておらず、どこかで音型進行が顔を出さないものかとスコアを先の方まで覗き込み、何か見つかればしめたもの、そこで予想される動きに合わせてテンポを設定してやろうと考えている。たとえば、アダージョの神髄ともいへべき第九交響曲の第三楽章を、テンポに至るまでその醇乎たる性格を生かして演奏した指揮者は、私くらしいものではないだろうか？ この楽章は、アダージョと $\frac{3}{4}$ 拍子のアンダンテの交替によつて生ずるコントラストが、ひとときわ鮮やかにアダージョの性格を浮かび上がらせるように作られているが、当節の指揮者たちは、これにはお構いなく、両者の性格をない混ぜにしてしまふものだから、 $\frac{3}{4}$ 拍子と $\frac{3}{4}$ 拍子のリズムの変化が辛うじて聞き分けられるだけの演奏になつてしまふ。この第三楽章はテンポの問題について教えら

れるところの多い楽章のひとつであるが、ふんだんに音型進行を盛り込んだ拍子の部分に入  
って独り立ちした伴奏部が細かくリズムを刻むようになると、依然としてカンティレーナが延々  
と続くなかにも、アダージョの純一な性格がそれによって断たれるのははっきりと聞き取れる。  
ここでは、果てしない広がりを求め続けてきたアダージョに、いわば棒がはめられることにな  
る。それまで、比類なく柔軟な法則の間を揺れ動く運動の尺度となっていたのは、音自体の深  
い響きによる表現を充実させるために許された無限の自由であったが、そこから先は、音型進行  
によって飾り立てられた伴奏部が明確なリズムで動くことによって一定の運動を保持するため  
の新しい法則が生み出されるのであり、さらに突きつめれば、これがアレグロのテンポを指示  
する法則となるのである。

長く引きのばされ、響きが持続してゆく間に微妙な変化を示す音があらゆる音楽表現の基本  
であるように、音楽のテンポを決定するにあたって常にその基本となるのは、アダージョ、な  
かでもベートーヴェンが第九交響曲の第三楽章で完成の域にまで高めたようなアダージョであ  
る。少々理屈っぽい言い方をすれば、アダージョの純粋な性格がもっと動きのある音型進行に  
よって断たれた結果生み落とされたのがアレグロだと考えることができる。そして、アレグロ  
においてさえ、その中心となるモチーフを仔細に検討してみると、アダージョから譲り受け

た歌がいつも核となっているのがわかる。ベートーヴェンのきわめて重要なアレグロ楽章は、  
ほとんどの場合、それをつらぬく基本旋律が深層においてアダージョ特有の性格と結びつくこ  
とによって情感的な性格を帯びており、その点において、彼以前に書かれた素朴なジャンルに  
属するアレグロ楽章とは明確な一線を画している。もっとも、モーツアルトの





からそう遠くない域にまで達している。そして、他のテンポには絶対に見られないアレグロ本  
来の性格がようやくその姿を現わすのは、ベートーヴェンの場合と同様にモーツァルトにおい  
ても、歌に対して音型進行が完全に優位に立ち、響きの持続に対する反動である律動的な運動  
が貫徹された時である。こうした現象が起こるのは、たいていの場合、ロンド形式の終楽章に  
おいてであり、モーツァルトの変ホ長調交響曲やベートーヴェンのイ長調交響曲はその顕著な  
例である。そこでは純粹にリズムだけからなる動きが一拳に解き放たれるのであるから、こう  
したアレグロ楽章はどんなに確然とした速いテンポで演奏しても速過ぎるということはない。  
しかし、真のアタージョと真のアレグロという両極の中間に位置するものについては、相互作  
用の法則に委ねられており、その適用は、ひととき慎重に、しかも個々の場合に依じて肌理細  
うに行なわれなければならない。アタージョとアレグロの両方につながりがあるとはいえず、そ  
うした中間形態も、ロングトーンを基本として、およそ考えられる限りのニュアンスの変化を  
加えたものにほかならないからである。最近の指揮者たちはテンポの微妙な調整など全く知ら  
ず、無知なるがゆえに愚かにもこれを白眼視しているが、次にこの問題についてもつと立ち入  
って論じてみたい。それというのも、ここまで私の考えを丹念に追って来られた読者には十分  
理解していただけたと思うが、これこそがわれわれの音楽そのものの死活に関わる根本原理だ

からである。

※

先に、私はアレグロを二種類に分け、モーツァルトに代表される古い型のアレグロの特性を  
素朴と規定し、これに対して、真にベートーヴェンの新しいアレグロには情動的な性格を認  
めた。この命名にあたって私の脳裏にあったのは、情感文芸と素朴文芸についての有名な論文  
でシラーが提唱した、あの見事な区分である。

私の当面の目的からして、ここではそうした美学上の問題にまで踏み込むつもりはないが、  
モーツァルトの速い「アラ・ブレーヴェ」楽章の大半は、紛れもなく、私の言う素朴なアレグ  
ロから出来ているという事実だけは指摘しておきたい。そのなかでも最も完成度が高いのは、  
オペラの序曲、とりわけ『フィガロ』と『ドン・ジョヴァンニ』の序曲である。モーツァルト  
は、こうした曲をいくらか速く演奏してもまだ不満そうであったと伝えられている。『フィガロ』  
の序曲を「無二」プレスト」へ高めようとしてモーツァルトが楽員たちを追い立てると、し  
まいには自棄をおこして猛然と奮発した楽員自身も驚いたことに、上首尾な結果が得られたが、

その後で、モーツアルトはさらに発破をかけたという。「結構。しかし、今晚はもう少し速くや  
ってほしい！」——全く、彼の言う通りである！ 先に、純粹なアダージョは、理論的には、  
どれほどゆったりとしたテンポで演奏しても遅過ぎることはないと言ったが、こうした真のア  
レグロ、いささかも混じり気のない純然たるアレグロは、どんなに速く演奏しても十分とは言  
えない。アダージョの場合には、ゆたかに展開されてゆく響きのうちにとどまるのが理想であ  
ったが、アレグロの理想は、音型的な運動の行き着く果てにあるわけで、実際、どの程度まで  
こうした理想に近づけるかを決定するのは、ひとえに、音型運動の完全な抑制と完全な解放と  
いう対立する両極間に境界を定める美の法則であり、音楽が一方の極に到達すると、反対のも  
のを受け入れたいという憧れが必然と化するのである。——それゆえ、巨匠たちの交響曲が、ア  
レグロからアダージョへ、そして、次に比較的厳格な舞曲形式（メヌエットもしくはスケルツ  
オ）をはさんで一番速い最後のアレグロへと続く楽章配置をとっているのも、深い意味があつ  
てのことである。これに対して、早くから多彩な展開を見せ、複雑に混ぜ合わされ、練り上げ  
られた様々なタイプの舞曲形式を漫然と配列し、いささか時代遅れの組曲形式に詰め直しさえ  
すれば、自分たちの退屈な着想を埋め合わせることも可能だと当節の作曲家が勘違いしている  
のは、美の法則を正しく感じ取る力が本当に衰え切っている証拠である。

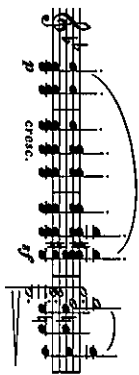
モーツアルトのあの絶対的なアレグロの素朴な性格を一層際立たせているのは、強弱法から  
いえば、「フォルテ」と「ピアノ」の単純明快な交替であり、楽曲の形式構造からいえば、それ  
ぞれピアノやフォルテで演奏するのに適した、完全に安定し切ったリズム||旋律形式の闊達な  
組み合わせである。モーツアルトは、そうした形式を用いるにあたって、(いつも同じ調子で繰  
り返される、さざめき立つような半終止の場合と同様に)、目の覚めるような大胆さを見せてい  
る。しかし、モーツアルトの音楽は、全く月並な形式をきわめて無造作に用いている点まで含  
めて、すべてアレグロから、つまり、カンテイレーナを通じて聴衆を魅了するのではなく、も  
っぱら息もつかせぬ動きによってわれわれを一種の恍惚境に誘い込むアレグロの性格から説明  
できる。さて、『ドン・ジョヴァンニ』の序曲で、このようなアレグロの運動が最後には情感的  
なものへと明瞭に転換し、先に説明したような境界点に達すると、極端な気分の変化が生じ、  
それと同時にテンポについても微妙な調節が必要になるのは、まことに興味深い。これに続く  
オペラの出だしのテンポは、同じ「アラ・ブレーヴェ」とはいえ、序曲のメインテンポよりも  
遅めに設定する必要がある、この移行部分の数小節を演奏する際には、目立たぬように、しか  
もその特色を出しながらテンポを落とすようにしなければならない。

昨今の指揮者たちが、たいていは慣れから来るいい加減な気持で、『ドン・ジョヴァンニ』序

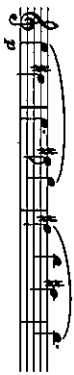
曲のこうした特徴を見逃してしまっているという事実について、ここで性急に考えをまとめることは差し控え、この古いタイプの、古典的な、もしくは——私流の呼び方では——素朴なアレグロと、新しいタイプの、情感的で、全く独特なベートーヴェンのアレグロとでは天と地ほどの違いがある、という一点を確認するだけにとどめたい。モーツァルトにして初めて、その方面での改革を目指して教え込まれたマンハイムのオーケストラからクレッシェンドとティミヌエンドを生かした演奏法を学び取ることができたのであり、それ以前は、昔の大家たちの管弦楽法を見ても、ひとつのアレグロを構成する「フォルテ」と「ピアノ」の間を埋める部分によって固有な感情表出をねらおうという発想は完全に欠如していたことがわかる。

これに対して、ベートーヴェンに固有のアレグロとはいかなるものであろうか？——『英雄交響曲』に見られるような大胆きわまりない着想にこそベートーヴェンが試みた未曾有の革新の眼目があるが、その第一楽章をモーツァルトの序曲のアレグロのような几帳面なテンポで演奏したら、一体どんなことになるだろうか？——最初の小節から最後の小節まで一気呵成に突っ走るモーツァルト流とは一味違うテンポでこの楽章を演奏してみようなどと、今日の指揮者の誰が考えるであろう？ それでも、自分なりにテンポの「把握」を心掛けねばならぬ状況に追い込まれた時には、特に本人がエレガンスを誇る宮廷楽長連の一員であればなおのこと、「プ

レストで行けば大丈夫 *chi va presto, va sano*』というメンデルスゾーンの教えを金科玉条とすること間違いなしである。多少なりとも演奏感覚を身につけた音楽家として、

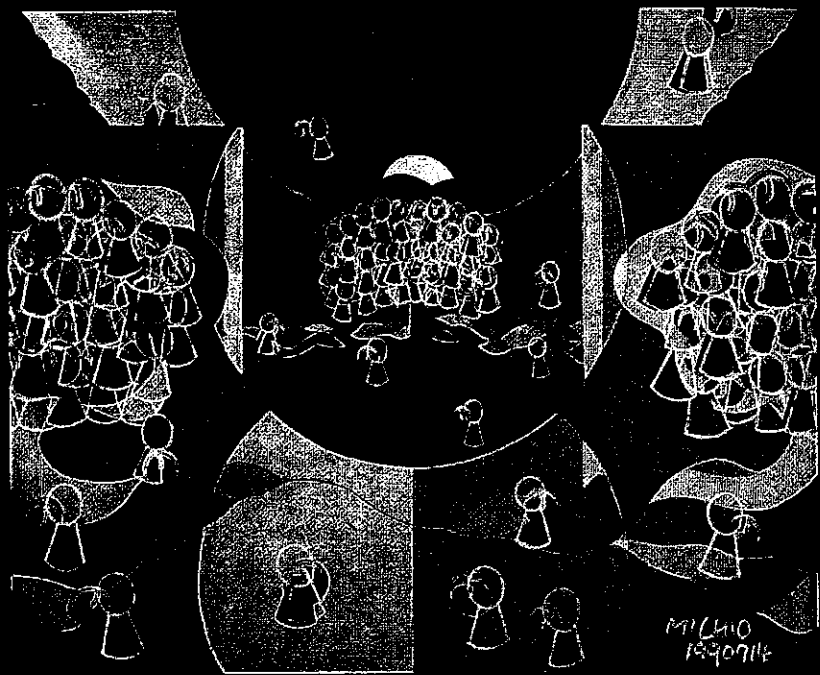


や、沈痛な表情で訴えかける



をどう扱うべきかという問題になると、彼等は傍観者を決め込む。この連中がそうした問題を全く意に介さず、典雅にして突入りも良い超特急 *grande vitesse*、英語で言えば *time is music* とばかり一気に先を急ぐのも、自分たちは「古典」の基盤にしつかり根を下ろしていると思ひ込んでいるからだ。——

われわれは、ドイツの現在の音楽活動全般を判断するうえで決定的なポイントにたどりついたわけだが、問題が問題だけに、読者もすでにお気づきのことと思うが、ここまでは幾分慎重



ワグナー紀行 Michio Kobayashi

に回り道をしながら筆を進め、まず差し当たってはディレンマそのものを白日の下に曝し、ベ  
ートーヴェン以来音楽の解釈や演奏法が前とはがらりと一変してしまったという事実を各人に  
実感してもらおうことから始めるしかなかった。つまり、従来の音楽は、いろいろな要素が相互  
の脈絡を全く欠いたまま、それぞれに完結した形式の内に孤立していたきらいがあるが、ベー  
トーヴェンになると、音楽の核となる主要動機が、それぞれ鋭く対立し合う形式を身にまとい、  
そのなかに包み込まれ、対峙し合う相手の内面からたがいに自己を展開してゆくようになった。  
演奏面においても、当然、これに対応した変化があつてしかるべきであり、そこでまず求めら  
れるのは、主題の織りなす綾あやを大切にすることは言うまでもないが、それとてもテンポを通じ  
て音楽の動きが見えるようになるのだから、テンポについても繊細な扱いが必要である、とい  
う認識である。

さて、真のドイツ的天才によつて与えられたこのような啓示の意味を正しく理解しようとす  
る者は大変な困難と格闘しなければならぬが、古典音楽のなかでも比較的新しいスタイルの  
曲においては不断にテンポの微妙な調節ちょうせつを心掛けねばならない、という私の主張も、いざ実行  
に移すとすると並大抵のことではない。——先に私は、自分一個の煩瑣はんさな経験をあれこれ並べ  
立てたディテイルのせいで論旨が不明瞭に流れることのないようにという配慮から、当代きつ

ての楽壇の第一人者たちについての体験を幾つか選んでお話したが、そこからまとまった結論を引き出すとすれば、公開の演奏会を通じてこれまで何とぞ窺い知ることのできた様子から判断する限り、本邦におけるベートーヴェン像は、実際のところ、まだ全く怪物の域を出ていないと断言できる。この、たしかにあまり穏やかとは言えぬ主張を裏づけるためにも、こうした否定的な言い回しにとどまることなく、それを補う意味で、ベートーヴェンや彼の音楽上の近親者たちの作品について、私が良しとする演奏法を積極的に示してゆきたい。

この方面でも話の種は尽きないと思われるが、今回も、私の経験のなから特に顕著な例を幾つか取り上げて論じてみたい。――

楽章の構成法にもいろいろあるが、代表的な方式のひとつに、まず主題を提示し、これにもとづいて一連のヴァリエーションを組むやり方がある。元来さほど厳格な形式ではなく、単に変奏を並べただけに過ぎなかったヴァリエーションを、高い芸術性をそなえた形式にまで高めたのは、ハイドンに始まりベートーヴェンに至る努力の賜物である。これには、彼等の天才的な発想だけでなく、変奏どうしに有機的な連関を与えたことも大きく貢献している。それぞれの変奏は、たがいに相手の内から自己展開の糸をたぐり出してくるのが理想的であり、そうすれば、暗示の域にとどまっていたものを紡ぎ出すにせよ、あるいは、欠けていた性格を補完し

ながら展開してゆくにせよ、ひとつの運動形式からもうひとつの運動形式への移行が虚を衝くような意外性を持ちながらも聞き手に満足感を与えることになる。これに引きかえ、鮮烈な对照を見せる変奏どうしを、何の脈絡や媒介もなく漫然と羅列しただけでは、変奏形式による楽章構成がもともと抱えていた弱点をさらけ出すことになる。ところが、ベートーヴェンは、それさえも逆手に取って、必然性に欠ける要素や、場違いな表現を完全に締め出すための格好な手段として利用し、効果を上げていく。どこまでも広がってゆく(アタージョの)響きの極美にせよ、あるいは、押しとどめようもない(アレグロの)激流の果てにせよ、前に私が指摘したような美の極限に音楽が達した瞬間、今度は、全く逆の世界による救済への憧憬が頂点に昇りつめるが、その時、ベートーヴェンは、これまでの音楽の流れとは全く対照的で、この瞬間にふさわしいのはこれ以外にないと思わせるような音の動きを導入することによって、その憧憬を満たすのである。これは、ベートーヴェンの大作群に顕著な特徴であり、なかでも「英雄交響曲」の終楽章は、無限に拡張された変奏楽章という性格をしっかりと認識し、そこに散りばめられた多彩な動機を生かして演奏してみれば、こうした手法を学ぼうえて絶好の手引きとなる。しかし、そのためには、この楽章に限らず他の同種の楽章についても言えることであるが、先に挙げたような変奏形式の楽章にありがちな弱点をしっかりと認識し、聴衆に好ましく

ない印象を植え付けることのないようにしなければならない。それというのも、それぞれ別個に作られた変奏を、音楽の中味とはまるで無縁な一定の規則に従って並べただけのヴァリエーションがあまりにも多いからであり、落着いた主題が悠然と鳴りやんだ直後に、思わず首を傾げたくなるほどはしやぎ回る第一変奏が始まったりすると、こうした羅列の無神経さをいやというほど思い知らされることになる。ベートーヴェンがピアノとヴァイオリンのために作曲した長調の大ソナタは、第二楽章が抜群に素敵な主題から出来ているが、これまでに聞いたどんな名人の演奏でも、最初の変奏は曲芸的な聞かせどころに使われる「第一変奏」程度にあらわれており、毎度の腹立ちに先を聞く気も失せるほどであった。私がまだ憤懣さめやらぬ口調で誰彼となく不満をぶちまけると、不思議なことに、各方面から帰ってきた反応は、どれもこれも、第八交響曲の「テンポ・デイ・メヌエット」の時とそっくりであった。誰もが、「大筋」では私に賛同してくれるのだが、具体的に突っ込んでみると、私の意図などまるで理解していないのである。(このソナタの話をもう少し続けさせてもらえば)、たしかに主題は素晴らしく重厚なのに、早くも次の第一変奏では、見違えるほど浮き立つ調子に変わっている。どう見ても、ベートーヴェンは、この変奏を主題のすぐ後に続けて主題そのものと緊密な連絡をつけようとして最初から考えて作曲したわけではなく、むしろ、ひとつひとつの変奏をそれぞれ完結

した形式に仕立て上げようという発想が無意識のうちに先行していたものと思われる。しかし、実際には、主題と変奏は切れ目なく演奏されることになっており、また、ベートーヴェンがヴァリエーションを使って書いた楽章のなかには変奏どうしの密接な連繋をねらったものが多く（たとえばハ短調交響曲の第二楽章や、偉大な変ホ長調弦楽四重奏曲のアダージョがそうであり、なかでもハ短調のグランド・ソナタ作品一一一の見事な第二楽章は白眉である）、変奏から次の変奏への変わり目が、しみじみと、心配りも細やかに仕上げられているのは、周知の通りである。それゆえ、自分はそうした作品についてもベートーヴェンの意図を余すところなく汲み尽して弾いていると自負する演奏家であれば、この、いわゆる『クロイツェル・ソナタ』を演奏する時にも、少なくとも今鳴り終えたばかりの主題の気分と第一変奏の出だしを滑らかに橋渡しする努力が必要であり、そのためには、性格をがらりと変えて始まる——と、ピアノストやヴァイオリニストが頑なに思い込んでいる——この変奏の調子が、すでに曲の冒頭から仄かに暗示され、徐々に浮かび上がってくるように、テンポに關しても何かと気を配らなければならぬ、ということくらいは言われなくとも承知しているはずである。もしも、これを真に芸術的なセンスで実行していたならば、次第に活気を帯びて新たな相貌を現わしながら動きのある音楽へと移り込んで行くような演奏になつたはずで、そうなれば、この第一変奏にはほか

にもまだいくらかでも聞きどころはあるが、それは措くとしても、主題の基調に生ずる変化が耳に心地よく触れながら、おろそかには聞き逃せないような魅力を放つたに違いない。

こうした問題がいつそう顕著に現われた例として、ベートーヴェンの嬰ハ短調四重奏曲で、冒頭の比較的長いアダージョ楽章に続いて最初のアレグロが $\frac{2}{4}$ 拍子で入るところを取り上げてみたい。そこには「モルト・ヴィヴァーチェ」と記されており、これが楽章全体の性格をきわめて的確に表現している。さて、全く異例なことであるが、ベートーヴェンは、この四重奏曲を、楽章間の中断なしに連続して演奏させ、——よく耳を澄まして聞くと——各楽章が肌理細やかに結びつきながら相互の内側から展開されて行くのがわかるようにした。このため、ベートーヴェンの作品のなかでも他に例を見ないほど夢幻的で憂鬱な気分をたたえたアダージョが、そのままアレグロ楽章へとつながるようになっていく。判じ絵めいた心象画のようなこの楽章は、初めはまだ、いわば追憶の淵からよみがえってくるような、ぼんやりとした気配を漂わせているにすぎないが、その輪郭が鮮明になるにつれて生気が通い、情感の高まりとともに実に魅惑的な音楽像が結ばれる。ここで重要なのは、唐突な登場によって、われわれの感性を魅了するどころか、逆撫でしてしまうことのないように音楽を自然につなぎ、沈鬱な気分がそのまま凝結したようなアダージョの終止のなかからこの音楽像が立ち昇って来るようにするにはど

うしたらよいか、ということである。この新たな主題は、最初は引き続きppを保ちながら、見分けのつかぬほど淡い夢像のように立ち現われ、すぐにリタルダンドの内へ流れ入るように消えると、そこでようやく自己の現実が目覚めたかのように生気を帯び、クレッシェンドを経て活発な固有の境地に達する。アレグロ楽章の性格についてはこれで十分に言い尽されていると思うが、この性格を生かすために出だしのテンポにも工夫をこらすのが演奏者の腕の見せどころである。まず、アグージョを締め括る音を



そのまま保ち、テンポの変化が当面は目立たないようにしたまま、次の



へ自然に渡し、リタルダンドを効かせた後で、クレッシェンドによって初めて活気を吹き込みながら、クレッシェンドの盛り上がりリズムとの均衡をとるためにベートーヴェンが指定し

た速いテンポへ持つてゆくのである。——逆に、最近の演奏はどれを聞いても例外なくそうであるが、すべては気晴らしのためなのだから陽気にさっと通り抜けるのが一番とばかり、こうしたテンポの調節なしに、大胆にも、いきなり「ヴィヴァーチェ」に雪崩込んでしまったのは、真の芸術感覚の持ち主にとってはどれほど耳障りかわからない！ しかし、それが、お歴々の耳には「古典的」に聞こえるというわけである。

これまで、幾つかの実例に即して、念には念を入れて詳細な検討を加えながら論じて来たテンポの微妙な調節の問題は、ドイツの古典音楽を演奏するうえで欠かせぬ重要なポイントであるが、なおしばらくこうした実例を手掛りにしながら、古典音楽を正しく演奏するための要件をさらに詳しく考察することにしよう。その際、音楽が古典の正道を踏み外さないよう心を碎き、その努力ゆえに世間の尊敬を一身に集めている音楽家や楽長には、不愉快でも本当のことを聞いていただかなければならない場面も出てこようが、それもやむを得まい。

※

近年の真にドイツ的なスタイルによる古典作品の演奏においてテンポの微妙な調節はいった



いどのような意味を持つのか、という問題については、奥義に通じた柔軟な精神のみがその難しさを認識し、正しい解決を図ることができるといふ点も含めて、これまでの論究を通じて十分に解明し得たと思う。私の言う近代音楽の情感的なジャンルは、ベートーヴェンによって永遠の価値を有する芸術類型にまで高められたが、そのなかには、素朴なタイプに属するものを初めとして、それまでの音楽類型のありとあらゆる特徴が溶け込んでおり、ベートーヴェンは作曲にあたって随意にそれを取り上げ、思いのまま贅沢に使いこなすことができた。長くのばす音と短く切る音、悠揚迫らざる旋律と激しく動く音型進行とは、もはや相容れぬ形式として対立するものではない。ヴァリエーションの各変奏ごとに異なる多様な性格は、いまや単なる羅列の域を超えて直に触発し合い、自然に相手の内へと移行してゆく。しかし交響曲の楽章がこのようにして作られるようになって、(先に具体例を挙げて詳しく説明したように)複雑微妙に組み立てられたこの新しい音楽素材にふさわしい運動を与えることができなければ、それこそ化物じみた全体像をさらすことになるだろう。私は、まだ若かった頃に耳にした、プラハのデオニス・ウエーバーは「エロイカ」を極めつきの愚作扱いしている、という先輩音楽家たちの聞き捨てならぬ言葉を今でも覚えている。いかにももつともな話で、前に説明したようなモーツァルト風のアレグロしか知らなかったこの人物は、コンセルヴァトワールの教え子た

ちに「エロイカ」のアレグロをモーツァルト流の厳格なテンポで演奏させていたのだから、それを実際に聞いた人が彼の発言を真に受けたのも当然であった。当時は、こうした演奏スタイル一辺倒であり、現在でも、まだそれが改められていないにもかかわらず、この交響曲はたいいどこでも喝采を博しているが、こうした現象全体を一笑に付してしまわずに好意的に見るならば、その最大の原因は、この曲が何十年来とみに親しまれ、コンサート以外の場所でも演奏されるようになり、特にピアノ・スコアが普及してよく研究され、紆余曲折を経ながらも抗し難い魅力を遺憾なく発揮するようになったことにある。もしも運命がこうした逃げ道を用意しておかず、楽長たちだけに任せていたとしたら、この高貴このうえない作品の命数もきっと尽きていたことだろう。

この大胆な主張を私の実体験を通じて裏づけるために、ドイツでは抜群によく知られている実例を挙げることにしよう。

『魔弾の射手』の序曲は、誰もがオーケストラによる演奏で何度となく聞いているはずである。

この素晴らしい音楽詩が無味乾燥に弾き流されるのをこれまでに何度聞かされたことかとなって驚きの目で振り返っているのは、私の知る限り、ほんの一握りの人間に過ぎない。そ

これは、一八六四年に私が客演に招かれたウィーンのコンサートで他の曲に交えて演奏された『魔弾の射手』序曲を聞いた聴衆たちである。この時の練習では、序曲の奏法について私が出した要求に、間違いなく世界屈指のウィーン宮廷歌劇場オーケストラが大混乱に陥ってしまった。稽古を始めてすぐに、彼等はそれまで序奏のアダージョを、『アルペンホルン』といった類いの肩の凝らない曲のつもりで、アンダンテを少し悠長にしたようなテンポで弾いていたということが判明したのである。しかし、これは、単にウィーンの伝統のせいだけではなく、この曲の演奏規範として広く定着していたことであり、私はそれを、かつてウェーバーその人が自作を指揮した、あのドレスデンで、すでに経験済みであった。私が初めてドレスデンで『魔弾の射手』を振ったのは、ウェーバーの没後十八年目のことであつたが、先輩ライシガーの下にそれまで根づいてきた習慣を無視して、序曲の序奏部を自分の解釈したテンポで演奏したところ、ウェーバー時代からの古参のチェリスト、ドツアウアーが真剣な面持ちで私のところへやって来て、「そう、ウェーバーもあのテンポだつた。あれ以来初めて正しい演奏を聞いたよ」と言ってくれた。その頃まだドレスデンに存命中のウェーバー未亡人は、死別して久しい夫の作品を私が正しい姿に復元したという、この折紙つきの証言を聞いて、ドレスデンの楽長として今後とも頑張つてほしいという心温まる激励の言葉をかけてくれた。夫人は、ドレスデンであの

曲が正しく演奏されるのをもう一度自分の耳で聞きたいという、痛ましくも、とうに諦めかけていた夢に、ふたたび一縷の望みを見出したのである。私にとつて励ましとなつたこの有難い証言をここに持ち出したのは、指揮を含めて私の芸術活動に対してはほかにさまざまな評価を頂戴したが、これだけは私の思い出にいつまでも残り、慰めを与えてくれたからである。

——ウィーンで『魔弾の射手』序曲を演奏するにあつて、この曲の演奏スタイルの徹底的な純化に取り組む勇気を与えてくれたのは、何にもましてあの貴重な励ましであつた。オーケストラは、飽き飽きするほど知り尽したこの曲を一から勉強し直した。精妙な森の幻想とでも形容すべき序奏を、それまで、効果をねらつて高らかに吹き鳴らしていたホルン奏者たちは、R・レヴィの芸術的に行き届いた指導に従つて根気良く努力して完全に吹き方を改め、楽譜の指示を忠実に守り、弦楽器の「ピアノニッシモ」の伴奏に乗せて、これまでとは打つて変わった、ねらい通りの魅惑的な香気をホルンの調べにたっぷりと注ぎ込んだ。そして、(やはり楽譜の指示どおりに)ホルンの響きをいったんメゾフォルテにまで膨らませておいてから、本来きわめて軽いイントネーションがつくだけの



に当然のようにかけていた「スフォルツァンド」をやめて、やわらかく溶けるがごとく消えゆくように吹いたのである。また、チェロも、ヴァイオリンのトレモロに重なる



にかけるのが習慣になっていた激しいアタックを和らげ、ウェーバーが意図した通りに、本当にひそやかな吐息のように聞かせたが、これによって、昇りつめた後のフォルティッシモが驚くほど絶望的な色彩を帯びるようになった。こうして、序奏のアダージョがぞくぞくとするほど秘密めかした厳肅な表情を取り戻した後で、私はアレグロの猛り狂う動きがひたすら情念の起くまま疾駆するに任せたが、優美な第二主題が登場するところまで進んだらもつと穏やかな表情に変えなければなどという心配は全く無用であった。私には、適当なところでまた必要なだけテンポをゆるめて、目立たぬように第二主題にふさわしい速さに落とす自信があったからで

ある。

それというのも、現代の複合的なアレグロは、明らかに、その大半、いやほとんどすべてが、本質的に異なる二つの要素から構成されており、従来の素朴な、あるいは、混じり気のないアレグロの作り方とは違って、純粋なアレグロのなかに、歌の調べをふんだんに盛り込んだアダージョ主題の特徴をいろいろなニュアンスで組み入れることによって、その内容を充実させているからである。たとえば、古くからのアレグロではおよそ考えられないことであるが、「オペロン」序曲のアレグロの第二主題



は、アレグロとは正反対の性格をはっきりと示している。ウェーバーは、統一態を作り上げるという目的そのものから曲の独自の傾向が滲み出るようにするために、技巧を凝らしてこうした対立的な性格を曲の主題と織り合わせている。つまり、この旋律の主題は、たしかに表面上はアレグロ特有の音形と読み取れるが、その性格を生かして歌わせようと調べてみると、作曲者が音楽の二つの基本的な性格をそれぞれ十分に表現し得ると踏んでこの音形に織り込ん

だ大きな解<sup>キ</sup>積<sup>キ</sup>の幅<sup>ハヤシ</sup>が見えて来るのである。

さて、私がウィーンのオーケストラと演奏した、あの『魔弾の射手』序曲の公演から話題がそれてしまったが、ここで元に戻って話を進めることにしよう。私は、テンポを極限までかき立てた後で、クラリネットが長くのばして歌う、アダージョからそっくり転用した旋律



を利用して、このあたりから、一切の音<sup>フイ</sup>型<sup>クラリ</sup>的な運動<sup>イ</sup>が落ち着いた(戸惑い気味と言った方がよいような)響きに吸収されてゆくのに合わせて、全くわからないようにテンポを落し始め、比較的動きのある挿入<sup>フイ</sup>的<sup>クラリ</sup>な音型<sup>イ</sup>が



途中に入りはするものの、このクラリネットの旋律によって見事に準備された変ホ長調のカンテレーナが、メインテンポを保ちながらも、この上なくしなやかなニュアンスで歌い出すよ

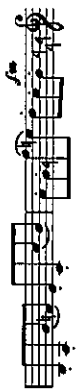
うにした。そして、私は、この主題を



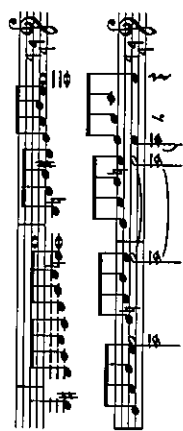
均一な「ピアノ」のまま、つまり、上昇する音<sup>フイ</sup>型<sup>クラリ</sup>にかけるのが常識のようになっていた下品なアクセントをやめてスラーを一様<sup>フイ</sup>にかかけ、決してこんな風にならないように注意して演奏して欲しい、



と主張して譲らなかったので、他の点ではきわめて優秀な楽員たちとことんやり合うことになったが、この演奏の成果が目覚ましいものであったので、飛び跳ねるような



のところ、目立たぬようにふたたびテンポに活を入れる時には、その運動を軽く暗示してやるだけで、オーケストラ全体が百も承知とばかり熱烈に次のフォルティッシモを鳴らし、活気に満ちたメインテンポのニュアンスがよみがえってきた。その先で、鋭く対立し合う二つの動機の葛藤がひととき激しさを増して回帰して来ることの意味を、メインテンポを正しくつかみながら演奏に反映させる作業は、それほど生易しいものではなかった。それというのも、本来のアレグロが持っている絶望に満ちたエネルギーが頂点に達してぴんと張りつめるまでの間に、



この相克は対立と和解の間隔をどんどん縮めながら先鋭化してゆくからであるが、その行き着く果てにこそ、不断に効かせてきたテンポの微妙な調節がようやく花を開かせるのである。——ハ長調の長い三和音が華麗に響き渡り、その深い意味を浮き立たせる大きな総休止をとった後、今や歓喜の歌にまで高められた第二主題が登場するところで、最初にこれがアレグロ主題

として歌い上げられた時のような、力強く、高揚したニュアンスではなく、もっと穏やかなテンポをとったところ、それまで慣れていたやり方とのあまりの違いに、楽員たちは再度呆然自失の態であった。

最近のオーケストラの演奏では、コーダに入ってから主題のテンポを徹底的に駆り立てるのが常識のようになっており、足りないのは場内に鳴り響く乗馬鞭の音だけで、それさえあればサーカスも顔負けの効果満点という有様である。序曲の終わりでテンポを上げるのは、作曲家自身の希望であることが多く、古いタイプの躍動的なアレグロ主題がいわば最後に勝ち残り、華々しいラストシーンを飾るといふことになれば、テンポが上がるのも自然の成り行きと言えよう。その最もよく知られた例は、ベートーヴェンが「レオノーレ」のために書いた大序曲である。次々に変化してゆく主題の組み合わせによって生ずるさまざまな条件に合わせてメインテンポに微妙な調節を施す（特に、頃合いを見計らって抑制を効かせる）術を心得ていない指揮者の手にかかると、一段と速くなったアレグロの登場によって期待できる効果も、それまでにメインテンポがもうこれ以上は上昇しようもないほどの速さに達しているために、完全な不発に終わってしまう。——もっとも、弦楽奏者たちがほとんど常軌を逸した曲芸的な突進をものともしなければ、話は別である。やはりウィーンのオーケストラでそうした演奏を聞いた時

は本当に吃驚したが、音楽としては決して満足できるものではなかった。こんな風に尋常の域を超えた頑張りを見せなければならぬ破目に陥ったのも、コーダに入る前にテンポを上げ切ってしまうという重大な誤りを犯したからで、その結果、やり過ぎてしまうことになったのだ。乱暴な言い方をすれば、真の芸術作品にはそうした扱いにもへこたれないだけの強靱さがあるにしても、すぐれた作品をそんな目に遇わせるべきではない。

ドイツ人にも多少は繊細な感覚があるとすれば、なぜ『魔弾の射手』の序曲がコーダに入ってからこうした追い撃ちを食らうことになるのか、全く理解に苦しむが、今や歓喜の歌にまで高められた二度目のカンティレーナが出て来るなり、好餌ごさんなれとばかりに疾駆するアレグロ本隊のなかへ引きずり込んでしまうような演奏では、それも当然の成り行きであろう。このカンティレーナも、初めは、捕らわれの身となり猛々しく疾駆する軍卒の馬尾に縛りつけられた勇敢な乙女といった風情であるが、勸善懲惡の筋書き通りと言うべきか、おそらく悪玉の騎士はその間に落馬したのであろう、最後には乙女自身が馬に跨り、楽長の方も負けてはおれぬとばかりに陽気な気分をしっかりと盛り上げるのである。——敬虔な愛を胸にいだく乙女の熱い感謝の思いが込められた動機を——控え目に言っても——ひどく下卑たものにしてしまう、こうしたやり方のせいで、年がら年中、『魔弾の射手』序曲の公演のたびに言うに言われぬ不愉快な演奏を押しつけられていながら、万事上出来、オーケストラも相変らず生き生きと力強く頑張っているわい、などという戯言を口にし、一方では音楽芸術に関する自分一個の見解を後生大事に守り通しているような、現在で言えば、老いてなお意気盛んな、あのローベ氏のごとき人物が、「有象無象の気のふれた不劣な原則や格律を排し、芸術における本物、真実、永遠の価値を示すことによって、間違つて理解された理想主義の愚かしさ」\*に対して警告を発すると、結構な話ではないか。

\*エードウアルト・ベルンズドルフ『音楽シグナル』No.六七（一八六九）を参照されたい。

これに対して、先に述べたように、私の理想と考える演奏を多少強引に押しつけられたウィーンの音楽愛好家たちの耳には、手垢にまみれたこの序曲がそれまでとは全く違って聞こえるようになったのである。その成果は、今日でも失われていない。この序曲がそんな曲だとは今まで全然知らなかったと人々は口々に語り、いったいどこをどういじったのか、と私に尋ねた。特に最終楽節の魅力的で斬新な効果はいかなる手段によってもたらされたのか想像もつかない、と言う人が多かったが、手段というほどのものではないが、成功の秘訣はひとえにテンポの抑制にあるという私の説明を、誰ひとり信じようとはしなかった。もちろん、オーケストラの楽員たちに聞けば、もう少し詳しいこと——本当の秘密——まで教えてもらえただであろう。その

秘密というのは、次のようなことである。——スコアには、重厚にして華やかに演奏される導入節の四小節目に、一見したところアクセントのような記号>が書き込まれている。



私は、作曲者の真意は「デイミヌエンド」にあると考えて、この、場違いで何の意味もない記号を——に読み直し、それに続く主題楽節の強さを和らげた。



そうすることによって、この旋律が歌い出すと同時に、やわらかな抑揚が浮かび上がり、全く自然にこれを膨らませていって、ふたたびフォルティシモに至ると、やさしい動機全体が、華麗さに裏打ちされながら、今度はうっとりするような表情を帯びるようになったのである。

こうした演奏法や、その成果について、楽長たちは自分から進んで知りたいとは思っていないらしい。しかし、私に続いて宮廷歌劇場で『魔弾の射手』を指揮することになったデソッフ氏は

は、オーケストラが私から学んだこの序曲の新奏法をそのままやらせようと考えて、笑みを浮かべながらオーケストラに告げたそうである。「さあ、この序曲はワグナー風 Wagnerisch にやろう」と。

なるほど——ワグナー風というわけですか！ まだほかにも、「ワグナー風」にやって損にはならないことがたくさんあると思いますがね、皆さん！

いずれにせよ、デソッフ氏の側では、この一件を全面的な譲歩と考えていたようだが、同じような場面で、私のかつての同僚（今はもう故人であるが）ライシガーが示した譲歩は、何とも中途半端なものであった。私は、ドレスデンでベートーヴェンのイ長調交響曲を指揮した時に、それまでに何度となくこの曲を振ってきた先任指揮者ライシガーが全く彼一個の思い込みからオーケストラの楽譜に記入させた「ピアノ」という書き込みを発見した。問題の箇所は、最終楽章が大掛りな準備を経て解決へ向かう部分（ヘルテル版スコア、八六ページ）であり、イ長調の七度の和音を繰り返したたきつけた後で、



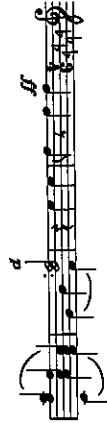
の音型でフォルテのまま進んでゆき、やがて「センプレ・ピエウ・フォルテ」で激しさを増し

で狂騒へと突入するように作られている。ライシガーは、これが気に入らなかつたと見えて、後で出て来る「クレッツシエンド」を際立たせるために、いきなりこの小節から「ピアノ」で弾かせようとしたのである。もちろん、私は、おそらく当時ライシガーも信奉していたと思われるローベリベルンズドルフ流の、本物と真実、という「永遠の法則」を破って楽員たちにこの「ピアノ」を消させ、エネルギーシユな「フォルテ」を復活させた。私がドレスデンを去った後で、ふたたび長調交響曲を指揮することになったライシガーは、心配になり、そこでオーケストラを止めて、「メゾフォルテ」で弾くようにすすめたということである。

また、別の機会に（比較的最近、ミュンヘンの公開演奏会で）聞いた「エグモント」序曲からも、先に『魔弾の射手』序曲を例にとつて説明したような問題について教えられるところが多かつた。この序曲の「アレグロ」では、序奏のおどろおどろしく重厚な「ソステヌート」が



リズムを圧縮した形で第二主題の前半に再現され、穏やかに心和む動機がそれに答えるようになっていく。



ところが、「古典」慣れた指揮者は、別にこの箇所に限ったことではないが、恐ろしいほどの真剣さと心地よい自己意識を大胆に結び合わせたこの動機を、滔々たるアレグロの奔流に落葉のように押し流してしまい、いくら耳を澄ましても、最初の二小節で足を踏み出したカップルが次の二小節で束の間を惜しんでレントラー風に戻りてみせる踊りのステップらしきものを聞き取るのが精一杯であつた。ある時、私は、さる高名な先輩指揮者の留守中にこの序曲を指揮することになったビューロウに、この箇所も含めて正しい演奏ができるように知恵を貸してやったことがある。ここまで情熱的に高められてきたテンポを、ほんの気持だけにせよ、もう一歩緊張の度合いを強めて押しとどめ、激しいエネルギーとしみじみとした浄福感の間を素早く往き来する主題結合を浮き彫りにするのに必要なためをオーケストラに与えるべくテンポの調整を図れば、ここで簡にして要を得た筆を揮っている作曲者のねらいに違わず目覚ましい効果が発揮されるはずであり、 $\frac{3}{4}$ 拍子が終わるあたりでは主題どうしの絡み合いがいっそう厚み



を増し、またその意味も決定的な重みを持つてくるから、必要なテンポの調整にひたすら注意を払い、序曲全体が新たな相貌を現わし、しかも、正しい姿で理解されるように努めなければならぬ、というのが私の忠告であった。——この通り正確に指揮したビューローウの演奏は、聴衆にどのような印象を与えたであろうか。私が聞いているのは、「まるでぶちこわした」という宮廷劇場当局者の感想だけである！

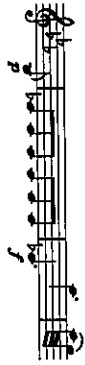
私は、例の古典的なタイプの老練な指揮者が振ったモーツアルトのト短調交響曲を、有名なミュンヘンのオデオン・コンサートの客席で聞いたことがあるが、この時の聴衆は、私がビューローウに予測してみせたような演奏とは無縁の人々であった。つまり、これほどひどい「アンダンテ」の演奏が喝采を浴びたということが、私には今でも信じられないのである。軽やかに漂いながら快い夢見心地に誘うこの曲の神髄を自分なりに会得しようとして挑戦を試みた青春の日の思い出を持たない音楽家がいるだろうか？ だが、いったいどんな方法で？ いかようにでも！ 演奏記号だけでは不十分だというのであれば、この曲の見事な進行につれてかき立てられる感情が代わりをつとめてくれるし、この感情を実際の演奏に反映させる手だては、想像力が教えてくれる。モーツアルトは、ほとんど全面的にわれわれの自由に任せようとしており、事実また、ほんのわずかな演奏記号でわれわれを十分に納得させてくれるのである。こうして、

われわれは自由の境地に遊び、ゆるやかに膨らんでゆく八分音符の動きが暗示する胸騒ぎに似た戦慄に浸り、ひとつひとつの音符がやさしく手を取り合って月光のように立ち昇って来るヴァイオリンの調べに酔うのであった。

また、そっとささやくようなパッセージでは、



天使の翼が軽く頬をなでて通り過ぎるのが感じられ、(素晴らしいとっしりしたクレッシェンドで演奏しようとして心に決めていた) 問いかけるような音の運び



に込められた、まるで運命そのもののように重い警告に息も絶えんばかりになり、ついに愛を通じて死に至る浄福が告白されるころまで来ると、最後の何小節かで死がわれわれをやさしく包み込むように抱き止めてくれるのであった。——しかし、ミュンヘンのオデオンで聞いた高名な老楽長による旧套墨守の見本のような融通のきかない演奏を前にしては、こうしたファンタジーも退散を余儀なくされ、あまりにも深刻ぶった演奏に、私はまるで永遠の劫罰が目前に迫っているかのような身震いを覚えた。特に、ふんわりと空に浮かんだようなアンダンテは硬直したラルゴに化けてしまい、八分音符に込められた意味はその百分の一も感じ取ることができなかった。このアンダンテの拍子は、ごわごわした辮髪のように、硬く、不気味に、われわれの頭上に打ちつけられ、天使の翼の羽根も、七年戦争時代の堅く光沢出した剛毛カールに変わってしまった。私は、一七四〇年に逆戻りして、プロイセン近衛軍の徴兵検査でも受けているような気分になり、金を払ってでも自由の身に戻りたいような恐怖に襲われた。ところが、本当に驚いたことに、かの老楽長はページをめくり返し、複雑線の前に定石どおり点が二つ付いているのは伊達ではないと知らぬ俺様ではない、というところを見せたい一心で、いまやラルゲットと化したアンダンテの第一部をもう一度繰り返させたのである。私は、助けを求めて周囲を見回したが、そこでまた吃驚、というわけだ。——忍耐強く耳を傾けていた聴衆は、

演奏の出来栄は申し分なしと判断し、しまいには、純粹で、高級な、折り紙つきの音楽を樂ませてもらい、モーツァルトならではの「耳の洗濯」ができた、と信じ込んでしまったのである。——私は、下を向いて、黙り込むしかなかった。

その後、たった一度だけ、私も堪忍袋の緒を切りかけたことがあった。「タンホイザー」の練習の時に、いろいろ我慢を重ね、第二幕の騎士たちの行進曲のテンポが抹香臭くなったのにさえ目をつぶっていたが、やがて、押しも押されぬこの道の大家が、 $\frac{1}{4}$ 拍子をそのまま $\frac{1}{4}$ 拍子に振り替えることを、つまり、四分音符二つ「 $\text{—}$ 」を三連符「 $\text{—}$ 」に分けて振るといふことをまるで理解していないという事実が判明したのである。それに気づいたのは、 $\frac{1}{4}$ 拍子の



に代わって、 $\frac{3}{4}$ 拍子の



が出てくるタンホイザーの語りの場面であった。この、三連符に分割する振り方は、老楽長には荷が勝ち過ぎたようだ。たしかに彼は4拍子の四つの拍を真つすぐ振り下ろすことにかけては習熟し切っていたが、この手の指揮者にかかると、4拍子は4拍子の図形で処理されるのが常であり、さらにそれが崩れて、「いちっ——にいっ」という「アラ・ブレーヴェ」の振り方になってしまうのである（ただし、あのト短調交響曲のアンダンテでは、一、二、三——四、五、六と正確に分けて重々しく振るのを私がこの目で見てゐる）。ローマ法王とのやりとりを語る場面は、こうして、哀れにも、へっぴり腰の「アラ・ブレーヴェ」で片づけられてしまったが、それは、まるで楽員たちに向かつて、四分音符をどのようにとろうとお前たちの勝手だ、と言っているようなものであった。その結果、当然、テンポは一気に加速され、次の譜例の上段に記したように聞こえなければならぬ音楽が、下段のように聞こえてきたのである。



これは、音楽的にはなかなかの見ものであったが、おかげで、可哀相なタンホイザー歌手は、

陽気に跳ねまわるひどく上っ調子なワルツのリズムに乗せてローマでの痛ましい思い出を披露する破目に陥った——こう言っている間にも、私は、ローエングリンが聖杯について語る場面が（妖精マブにでも似合いそうな）「スケルツァンド」で叙唱されるのをウィースバーデンで聞いた時のことを思い出してしまった。さて、今回はL・シュノルという素晴らしい演技者をタンホイザー役に迎えていたので、後世に汚点を残さぬためにもここはひとつ正しいテンポでやりたいと考えて、恐る恐る老楽長に申し出たが、これは彼の機嫌を大いに損ねる結果に終わった。あのまま続けていたならば、舞台は、神の福音を蔑する冷血な批評家でさえソネットの二つも作って歌い上げずにはいられないほどの殉難の様相を帯びていたことだろう。実際、今の世に響く歌声は、純粹な古典音楽の殉難の叫びであるが、これについては、次に詳しく考察してみたい。

※

前に何度も触れたことだが、古典音楽、そのなかでも特にベートーヴェンの作品の演奏を向上させるために、テンポにも微妙な調整を加えようという試みは、常に指揮界の反発を買って

きた。先に詳しく説明したように、テンポだけをいじってみても、それに見合った音の出し方までも含めて奏法を工夫しなければ良い結果は得られない、という反論ならば理解できるが、現状にひそむ根本的な欠陥を抉り出すことよって明らかになったところによれば、指揮者たちが反対しているのは、指揮界全体の資質と能力が枯渇しているからにほかならない。これに対して実例を挙げて警告する必要があると考えたのは、演奏のテンポにまで恣意的なニュアンスが持ち込まれ、むやみに効果をねらったり、独りよがりな虚勢を張ったりする指揮者たちの気ままな妄想が野放しにされ、わが国の古典音楽がやがて原形もとどめぬほど変質してしまうようなことにもなれば、大変な損失だと考えたからである。それを防ぐためには、当然のことながら、最近の音楽界の嘆かわしい状況に警鐘を鳴らすしかない。こうした危惧をいだかざるを得ないのも、今日の芸術界では、そんな野放図なやり方などひとたまりもなく吹き飛ばしてしまふほど強力な芸術意識の存在を誰も信じていないからである。私の主張に対して、一見もつともらしいが、たいていは不純な動機から発した反論を唱えること自体、当節の指揮界が無能ぞろいだという自分を自分から認めているようなものである。名声に包まれた一流の音楽家たちに、へぼどもが古典音楽を好き勝手にいじるままにさせてはおけぬ、という気持があるのなら、なぜ彼等は事態の改善に努めなかったのであろうか？ また、なぜ彼等自身がこう

した古典音楽の演奏を墮落と歪曲へ通ずる隘路に引き入れ、生き生きとした感性に恵まれた音楽家ならば誰しも不満や嫌悪を覚えずにはいられないような状況を作り出したのであろうか？ それゆえ、御立派な反論も、たいていは、私が提案したような努力は一切御免だと拒絶するための口実に過ぎない。その背後にあるのは、異議を唱える者自身の無能力や精神的怠惰ではないが、彼等は、才能のない者や怠け者が絶対多数を占めているのをいいことに、時として居丈高で攻撃的な態度に出るのである。

古典作品は、大変な難産の末によくやく世の中に送り出されたものがほとんどであり（ベートーヴェンのきわめて難解な交響曲が初演に漕ぎ着けるまでの苦心談を思い起こすだけで十分である）、初めから歪曲された姿でドイツの聴衆に紹介された作品も数知れないわけだから（この点に関しては、本著作集第五巻に収められたグルックの『アウリスのイフィゲニア』序曲に関する小論を参照されたい）、無能と怠惰を拵とする人々が孜孜として保全に努めている古典作品の演奏スタイルについて一度その実態を洗い出すとともに、メンデルスゾーンのような大家がこころした作品の指揮にどのような態度で取り組んできたのか徹底的に検証してみる必要がある。下っ端の音楽家たちには、彼等の師匠ですら思いつかなかったような認識に自力で到達することを期待しても無駄である。能力のない者が正しい進路を見つげるための道標は、ただ

ひとつ——先例しかないのであって、彼等が自力で道を切り開いた例しはない。ところが、最近では、先達のいない道を大勢がぞろぞろ歩き出し、それが天下の大道になってしまったために、先例を示す力量のある音楽家がいたとしても、まるで口をさしはさむ余地がない、という無残な状況に立ち至っている。だからこそ、偉大なドイツ音楽を演奏する精神はかくあるべし、という私の主張に対する欺瞞に満ちた反発になおいつそう徹底した検討を加え、そうした反感の裏にひそむへそ曲がり根性のみすばらしい正体を暴き出し、それが汚れなきドイツ芸術精神を気取って現われる際に身にまとうている後光を引き剥がしてやろうと思うのだ。この根性こそが、ドイツ音楽界の自由な発展をことごとく阻害し、新鮮な空気を完全に遮断して、やがて、栄光あるドイツ音楽を、生彩のない、それどころか笑止千万な代物に変えてしまいかねないからである。

そこで大切なのは、この根性を正面から見据えて、そのいかがわしい素性を——つまり、それはドイツ音楽の精神から生まれたものでは断じてないと、はっきり指摘することである。このドイツ音楽の精神については、ここで詳しく論ずるまでもあるまい。近代音楽、とりわけベートーヴェンの音楽の積極的な意義を理解するのは容易なことではなく、そのずっしりとした重みをしつかり受け止めるためには、今日の楽壇状況の好転を待たなければならない。それゆ

え、現時点では、古典風、もしくはベートーヴェン風を装っている昨今の音楽作りがいかにか無意味なものであるかを示し、これによって逆にベートーヴェンの音楽的な価値を浮き彫りにすることで、その試みに代えたい。

まず最初に注意しておかなければならないのは、これまでに詳しく説明してきたような反対の声は、教養のかけらもない物書きたちがジャーナリズムのなかで耳も聳せんばかりに喚き立てているに過ぎないが、反対の動きに直接関わっているのはもつと言葉を噛み殺した寡黙な音楽家たちである、という事実である。(ある時、そうしたお行儀の良い音楽家について、さる御婦人が意味深長な目配せをしながら私に言ったものである——「ほら、あの方、お口がきけないのよ。」) ドイツ音楽界の宿痾と、ドイツの芸術当局の全くずばらなやり方のせいで、上層部にあつてドイツの楽壇を牛耳る役割が、よりにもよつてこの連中の手にころがり込んだものだから、彼等は自分が偉くなったような気であるのだ。——最初に説明したように、楽壇の最上層部は、根本的に異質な二つの種族から構成されている。一方は、古いスタイルを守つたまま落ち目になってきているいかにもドイツ然とした音楽家たちであり、特に素朴な南ドイツで長く名声を維持しているのに対して、もう一方は、特に北ドイツでメンデルスゾーンの一派から巣立ち、新しいスタイルを身につけて日の出の勢いで台頭してきたエレガントな音楽家たちで

ある。本心ではたがいに相手を見下しているこの両派が、相互承認という形でまとまり、とうとう南ドイツでも、メンデルスゾーン派、またはその仲間と目される音楽家が生まれ、最良を受けようになつたのはそれなりに理解できるとしても、北ドイツの人々が、ある日突然に、能なしの見本ともいえる南ドイツ風の音楽家を尊敬するようになり、故リントバイントナーも味わえなかつたほどの歓迎ぶりを示したのはどうにも理解に苦しむところである。こうした動きは、繁盛していた彼等の商売に、つい最近になって驟りが出てきたことから生まれたものであり、両派は、おのれの安泰をはかるために手を握つたのである。私が根つからのドイツ的な音楽家と呼んでいる第一のグループの場合には、こうした同盟を結ぶ際に、心の底にわだかまる何がしかの抵抗を克服する必要があつたものと想像されるが、これを切り抜けるにあたっては、あまり誉められたものでもないドイツ人特有の氣質、すなわち生来の不器用さと一体になつた嫉妬心が大いに役立つたものと思われる。この氣質こそが、(別のところでも書いたように)、最近では最も重要な音楽家をすでにひとり潰してしまい、自分の本性を自分で否定してエレガント派の亡国的な新戒律に忠誠を誓うところまで彼を追いつめたのである。もつと下の方の職人氣質の音楽家たちが新傾向に対して抵抗を示したとしても、それは、「俺たちが行けないところへ、ほかの奴らを行かせてなるものか。あいつらに先を越されるなんて、糞面白くもな

い」といった程度のものであり、彼等の場合には地金どおりの正直な偏狭さに過ぎないが、これに怒りが加わると不正直になつて質が悪くなるのだ。

一方、新派の陣営では全く事情が異なり、個人、社会、国家など、各段階における利害が錯綜しているために、その行動規範は雑多な要素を折衷したものとなつている。そうした利害を列挙するのではなく、その核心となる規範だけを取り出すとすれば、あれもこれも隠しておけ、決して人目に触れさせな、ということになる。この連中は、ある意味では自分が音楽家であるということさえ隠しておきたいのであるが、それにはそれなりの理由があるのだ。

典型的なドイツの音楽家は、もともとつき合いくらい人種であつた。フランスやイギリスと同じくドイツでも、音楽家は長い間社会から軽んじられ、ずいぶんひどい地位に甘んじてきた。この国で王侯貴族から人間並みの扱いを受けていたのは、おおむねイタリア出身の音楽家に限られており、ドイツ人を尻目に彼等が取り立てられるという屈辱的な人事の横行は、ウィーンの宮廷からモーツァルトが受けた仕打ちからもうかがえる。ドイツでは、昔から、音楽家は粗野で子供じみた変人ということを通じており、雇い主からもそのような扱いを受けていた。天才の名をほしいままにした音楽家たちでさえ、才気あふれるエレガントな社交界から締め出されていることがその教養に影を落としていた。これについては、テプリッツでゲーテと接した

ベートーヴェンの態度を思い起こしてみるとよい。根っからの音楽家はその体質からして高度な教育にはついてゆけないものと、世間では決めてかかっていたのである。一八四八年当時、ドレスデンの楽団にあってその知的水準の向上に取り組もうと意気込んでいた私に、先行きを心配して止めようとしたH・マルシュナー<sup>(2)</sup>は、楽員は君の意図を全く理解できないのだから、その辺をよく考えなければ、と忠告してくれた。——たしかに、わが国の音楽界では、(すでに最初の方で指摘しておいたように) 上の方のポストは、いや最高のポストでさえ下から押し上げられてきた生拔きの「楽士」で占められる場合がほとんどであり、これはこれで、良い意味での職人性を高めるといふ点では大いに長所を発揮した。そうした家父長的な体質を有するオーケストラには、ある種の家族的なまとまりが生まれ、気心の知れた親密さに不足はなかったが、ここぞという時に天才の息吹が自由に吹き込み、そうした集団特有の知性を秘めた胸に光輝よりも熱気にまさる美しい炎を点ずる、というようなことはなかった。

たとえばユダヤ人は同業組合に入れてもらえなかったが、最近の新進指揮者たちも楽壇の職人身分からのたき上げではない。そもそも、彼等は、現場の厳しさがいやで職人仕事を嫌っていたのである。こうした新しいタイプの指揮者は、同業組合の上に君臨する銀行家のように、いきなり音楽ギルドの頂点に接木されたわけだが、そのためには、下からたき上げて来た音

楽家たちにはないもの、彼等にはきわめて入手困難なものを誇示する必要があった。そこで、銀行家が資本を保有するように、彼等はうわべの教養 Gebildetheitを身につけたのである。ここで教養 Bildungと言わずに、うわべの教養と言ったのは、真の教養人は誰からも超然としており、決して世間の笑い者になつたりしないが、うわべの教養をひけらかす者はとかく世間の評判になる、という違いを言いたかつたからである。

こうしたうわべの教養をどれほど積もうと、そこから自由が芽生え、本物の教養の成果である真に自由な精神が開いたという話は聞いたことがない。あれほど多彩な天分を丹精込めて磨き上げたメンデルスゾーンでさえ、そうした自由の境地に到達することができず、あの妙なこだわりを克服しきれなかった、というのが衆目の一致するところである。メンデルスゾーンは、その多大な功績にもかかわらず、結局ドイツ芸術界のアウトサイダーの域を出ることがなかった、という厳しい意見が聞かれるのもそのせいである。それどころか、ひよつとしたら彼自身の内面でも、このこだわりが内攻して呵責となり、信じられないほどあつけなく彼の生命を食い尽してしまつたのではないだろうか？ なせそのようなことになつたのかと聞かれてもメンデルスゾーンの教養への衝動は決してこだわりのない広い心から生まれたものではなかつたからだ、としか答えようがない。彼を駆り立てたのは、持つて生まれた資質があるがままに

ベートーヴェンの態度を思い起こしてみるとよい。根っからの音楽家はその体質からして高度な教育にはついてゆけないものと、世間では決めてかかっていたのである。一八四八年当時、ドレスデンの楽団にあってその知的水準の向上に取り組もうと意気込んでいた私に、先行きを心配して止めようとしたH・マルシュナー<sup>(註)</sup>は、楽員は君の意図を全く理解できないのだから、その辺をよく考えなければ、と忠告してくれた。——たしかに、わが国の音楽界では、(すでに最初の方で指摘しておいたように) 上の方のポストは、いや最高のポストでさえ下から押し上げられてきた生抜き<sup>はなみ</sup>の「楽士」で占められる場合がほとんどであり、これはこれで、良い意味での職人性を高めるという点では大いに長所を発揮した。そうした家父長的な体質を有するオーケストラには、ある種の家族的なまとまりが生まれ、気心の知れた親密さに不足はなかったが、ここぞという時に天才の息吹<sup>いきぶき</sup>が自由に吹き込み、そうした集団特有の知性を秘めた胸に光輝よりも熱気にまさる美しい炎を点ずる、というようなことはなかった。

たとえばユダヤ人は同業組合に入れてもらえなかったが、最近の新進指揮者たちも楽壇の職人身分からのたき上げではない。そもそも、彼等は、現場の厳しさがいやで職人仕事を嫌っていたのである。こうした新しいタイプの指揮者は、同業組合の上に君臨する銀行家のように、いきなり音楽ギルドの頂点に接木<sup>つぎぎ</sup>されたわけだが、そのためには、下からたき上げて来た音

楽家たちにはないもの、彼等にはきわめて入手困難なものを誇示する必要があった。そこで、銀行家が資本を保有するように、彼等はうわべの教養 Gebildetheitを身につけたのである。ここで教養 Bildungと言わずに、うわべの教養と言ったのは、真の教養人は誰からも超然としており、決して世間の笑い者になつたりしないが、うわべの教養をひけらかす者はとかく世間の評判になる、という違いを言いたかつたからである。

こうしたうわべの教養をどれほど積もうと、そこから自由が芽生え、本物の教養の成果である真に自由な精神が開いたという話は聞いたことがない。あれほど多彩な天分を丹精込めて磨き上げたメンデルスゾーンでさえ、そうした自由の境地に到達することができず、あの妙なこだわりを克服しきれなかった、というのが衆目の一致するところである。メンデルスゾーンは、その多大な功績にもかかわらず、結局ドイツ芸術界のアウトサイダーの域を出ることがなかった、という厳しい意見が聞かれるのもそのせいである。それどころか、ひよつとしたら彼自身の内面でも、このこだわりが内攻して呵責<sup>かじやく</sup>となり、信じられないほどあつけなく彼の生命を食い尽してしまつたのではないだろうか? なぜそのようなことになつたのかと聞かれても、メンデルスゾーンの教養への衝動は決してこだわりのない広い心から生まれたものではなかつたからだ、としか答えようがない。彼を駆り立てたのは、持つて生まれた資質があるがままに



開花させたいという抑え難い欲求ではなく、むしろ、何とかして自分の本性を隠蔽しなければという焦りにも似た気持であった。このような動機に駆られていくら教養を身につけても、それは偽りの教養、猿知恵でしかなく、個別的な領域での知識ならばいくらでも深めることができるが、そうして得られた知識をすべて集めても、曇りない目で真実を見抜く知性の高みには届かない。——並々ならぬ才能と繊細な資質に恵まれた人間の内面でこうした過程が進行してゆくのは痛ましい限りであるが、相手が取るに足らぬ凡俗の徒である場合には、この過程を最後まで追跡してみても吐き気を催すのが落ちである。彼等は皆、浅薄で空々しい微笑を浮かべてわれわれを見つめる。この種の教養人になやりと笑いかけられると、わが国の文化の現状を表面的にしか見ていない大多数の人々はいたく感じ入るようだが、われわれは一向にそんな気持にはならず、見ているだけで怒りが込み上げてくる。こうした学識ぶった中身のないう連中が、おこがましくも、われわれの素晴らしい音楽の精神や意義について意見めいたことを口にするのを耳にした場合には、ドイツの音楽家はこれに怒りを覚えて当然である。

一般に、この種の教養人の主な特徴は、粘らず、深入りせず、万事お手軽に片づけてしまうことである。どんなに偉大な表現も、崇高な音楽も、真情のこもった場面も、彼等に言わせれば、ごく当然で「自明」なものであり、その気になれば誰でも手に入れられるのであって、学

習したり、模倣したりすることさえ可能だといふのである。このため、常識の枠を超えた表現や、天的な音楽、悪魔的な世界などは、模倣しようにも手掛りが見つからないという理由だけで、長居は無用とばかりに敬遠される。その結果、この手の教養人の口からは、何かというと、やれ奇形だとか、誇張し過ぎだ、といった非難の言葉が飛び出すことになり、そこからまた新しい美学が誕生するのである。この美学が事あるごとに引き合いに出すのは、何ごとによらず常軌を逸したものを嫌い、美しく、静謐で、明朗な創造世界に遊んだゲーテである。「毒にも薬にもならぬ」芸術がもてはやされる一方で、時に激越な調子を見せるシラーなどは多少格下に見られることになり、こうした風潮と抜け目なく結託した現代の俗物の手で全く新しい古典概念が作り上げられ、しまいに、さまざま芸術分野において、抜けるように澄み切った明朗さの自家ということでギリシャ人が引つ張りだこになる。人間存在の厳肅さや、その恐るべき実相をこんな風にお手軽に片づけてしまうやり口は、最新の世界観の体系にまとめ上げられ、音楽界の寵児となった教養ある新人たちも、そのなかに天下公認の快適な貴賓席を与えられるのである。

彼等が偉大なドイツ音楽をどのように扱ってきたかということについては、それを雄弁に物語る実例を挙げて説明した通りである。ここでは、メンデルスゾーンがあれほど執拗にすすめ

た「さつと駆け抜ける」というやり方とギリシア的な明朗さとの関係に焦点を絞って見てゆくことにしよう。彼の弟子や後継者の場合には、この関係は一目瞭然である。メンデルスゾーン自身の意図は、どうしても避けられない演奏上の欠点や、演奏者の未熟な技術を隠すことにあるが、弟子たちの手にかかる、彼等の教養の底にひそむ全く特殊な動機が加わって、とにかく隠せ、決して目立つな、ということになる。この動機は、純粹に生理学的なものであるが、私は、この問題とは一見何の関係もなさそうな体験からの類推によってその秘密を知ったのである。パリの『タンホイザー』公演のために、私はヴェーヌスベルクの第一場に手を加え、それまで軽く暗示するだけにとどめていた構想を大きく膨らませると同時に、マイナスやバツカスの巫女たちがせせこましく飛び跳ねるみすばらしい踊りは私の音楽のイメージに合わない」と振付け師に抗議し、古代の有名なレリーフに描かれたバツカス祭の群像にも匹敵するような、大胆で、荒々しいなかにも気品あふれる踊りを考え出してバレリーナたちにやらせて欲しいと注文をつけた。すると、彼は指笛を鳴らして、こう答えた。「ええ、おっしゃることは大変よくわかりますよ。でも、それには、本当に一流のバレリーナをそろえなければなりませんね。この連中にひと言でもそんなことを言って、貴方のおっしゃる振付けを教えるものなら、たちまちへカンカン踊り」になって万事休すですよ」——新しいスタイルのエレガントな音楽監

督たちが教養の手綱を断ち切って自由奔放に振舞うことができないのも、パリの振付け師がマイナスやバツカスの巫女たちに愚にもつかぬ踊りをそのまま続けさせることにしたのと同じ心配が伽になってくるからである。彼等も、自分たちの音楽がオッフエンバック風のカンカンになりかねないということを得ているのだ。この点に関しては、パリのオペラ座のせいである種のユダヤ的なアクセントを音楽に持ち込んで響響を買ったマイヤーベアの前例が「教養人」たちを怯えさせ、彼等の戒めとなったのである。

それ以来、彼等の教養の大半は、立ち居振舞いに細かく気を配ることに費やされるようになったが、それは、どもったり、舌がもつれるといった身体的な欠陥を持つ人間が発言する際に、見苦しく口ごもったり、唾を飛ばしたりしないように、一切の激しい調子を避けるのとよく似ている。たしかに、こうして絶えず自分の言動に注意を払うことによって、あれほどひどかった不作法な態度が目立たなくなり、広い意味での人間関係が円滑に運ぶようになったのは大変に結構なことであり、われわれの方もそれに刺激されて、いろいろな面で堅苦しさがとれず発育不良気味であった国民気質が解きほぐれるという恩恵に浴した。わが国の音楽家に見られた荒削りなところが影をひそめ、演奏面でも細部をきれいに仕上げることが次第に常識となりつつあることは、すでに冒頭で述べた通りである。しかし、個人の性格上の欠点を抑えたり、矯

正したりしなければならぬからと言って、その原理を、われわれの芸術をどう扱うべきかという問題にまで適用すべきではない。ドイツ人は、行儀よく振舞おうとするとき、こちなく、四角ばってしまいが、いったん感激の炎が乗り移った時の崇高さは誰もかなわない。それを、彼等に気兼ねして抑制しなければならぬというのだろうか？

実際、現状はそんな風に見える。——かつて私は、メンデルスゾーンの薫陶を受けたさる若手音楽家に会うたびに、作曲にあたっては効果や受けをねらってはいけない、また、目立つ恐れのあるものはすべて避けるように、という師匠直伝の戒律をひとつ覚えのように聞かされたのである。これはたいそう聞こえがいいし、実際、この先生の教えを忠実に守った弟子たちのなかには、目覚ましい効果を上げた者はひとりもない。しかし、この教訓は余りにも消極的であり、それを習得することによって得られる利益も大したものとは思えなかった。ライプツィヒ音楽院の教育は、すべて、この消極的な原則にもとづいて行なわれていたようであり、私が聞いたところでは、学生はそこに盛り込まれた警告をひどく負担に感じていたが、この教理に合わないような音楽センスを一切捨ててかからない限り、どれほどすぐれた素質に恵まれていても、先生方の覚えはめでたくなかったということである。

われわれの論究にとつて見逃せないのは、こうした消極的な方針が古典音楽の演奏にはつき

りと影を落としているということである。古典音楽を演奏する際の指導原理になったのは、常識の一線を越えた強烈な表現への恐怖であった。この教えの信奉者たちが、ベートーヴェンのピアノ曲のなかでも最もベートーヴェンらしいスタイルで構成された作品を深く研究し、立派に弾いてみせたという話は聞いたことがない。私は、変ロ長調の大ソナタをきちんと演奏できるとピアノにめぐり会いたいと長い間心の底から願っていたが、この希望をようやく叶えてくれたのは、メンデルスゾーンの格律の筋金が入った一派とは全く別の陣営であった。また、本物のバッハを聞きたいという憧れにも似た気持ちに促されてくれたのも、あの偉大なフランツ・リストであった。たしかに、例の一派もバッハを好み、研鑽の対象としてきた。近代的な効果やベートーヴェンの激しさとは全く無縁なバッハならば、滑らかなで、素気ない、教団公認の有難い演奏スタイルを徹底的に教え込むのに都合だと考えたからである。ある時、私はメンデルスゾーンの先輩に当たる音楽家（前に第八交響曲の「テンポ・デイ・メヌエット」のところで登場願った人物）に頼んで、不思議な魅力で私をとらえて離さなかった平均律クラヴィア曲集第一部第八番の前奏曲とフーガ（変ホ短調）を弾いてもらったが、せっかく親切に私の願いを聞き届けてもらったものの、正直なところ、これほどがっかりしたことはなかった。彼の指にかかると、ドイツ・ゴチックの暗鬱な雰囲気も、諧謔的な気分も、どこかへ吹き飛んで

しまい、音楽は「ギリシア的な明朗さ」で鍵盤上を流れ去り、あまりのあっけなさに、どうなることかと戸惑っているうちに、気がついてみると、旧訳風のアクセントをきれいさっぱり拭いた典礼音楽が響き渡る新ヘレニズム風のユダヤ教会へ有無も言わず連れて来られていたのである。この奇妙な演奏のせいでその後も耳がむずがゆかったので、不愉快な印象を洗い流して私の音楽心を清めてほしいとリストに頼んだところ、彼は第四番の前奏曲とフーガ（嬰ハ短調）を弾いてくれた。リストのピアノの腕前は十分承知していたし、自分でもバッハの研究は怠らなかつたはずなのに、バッハがこれほど素晴らしく聞こえようとは思ってもみなかつた。私は、いくら研究を積み重ねても、啓示によって教えられるものにはかなわない、ということをおい知らされた。つまり、リストは、フーガを一曲演奏しただけで、バッハの何たるかを天啓のごとく示してくれたのである。こうしてバッハに学ぶべき点をしっかりと把握し、この作品を手掛りにしてバッハの全体像をつかんだ私は、彼の音楽に対するいかなる迷いや疑いも断固としてはねのける自信が湧いてきた。また、バッハを自分の財産のように守っているあの連中が実はバッハを何ひとつ理解していないということもわかつた。嘘だと思ふなら、彼等のバッハを聞いてみるがよい。

あの、欺瞞に満ちた中庸音楽協会 Musik-Mäßigkeitsverein については、やがて詳しく検討

することになろうが、そのなかにリストが弾いたベートーヴェンの偉大な変調ソナタを聞いたことのある会員がいれば、手当たり次第に呼び出して、リストの演奏を聞く前に彼が本当にこのソナタを知っていたのかどうか、この曲を正しく理解していたのかどうか、正直に言わせてみたいと思う。少なくとも私は、あの素晴らしい体験の場に居合わせた者たち全員とともに心からの感動を覚え、リストの演奏でバッハに開眼したという告白に自分も進んで加わりたという気持を抑え切れなかつた人物を一人は挙げる事ができる。今日、バッハと、真に偉大なベートーヴェンの姿を実際の演奏によって世間に知らしめ、聴衆を一人残らず魅了し、あの時のような喜びに満ちた心情の吐露を促す力を持っているのは、いったい誰であろうか。禁欲楽派の門下生か？ 違う。それは、リストの高弟、ハンス・フォン・ビューロウをおいてほかにはない。

この話については、今はこれくらいにしておこう。

ここでまた、先ほどから問題にしているあのお歴々がこうした素晴らしい啓示に対してその後どのような態度をとり続けているのか見てみることにしよう。――

「効果」嫌いの音楽家たちが政治的な勝利を収め、ドイツの音楽界に勢力を広めたいきさきにつについては措くとして、われわれの関心はこの教団がどのような宗教的發展を遂げたかとい

う点にある。小心とわが身可愛さから口をついて出た「決して効果をねらうべからず！」という最初の格言は、細かく行き届いた処生訓から真に攻撃的な教義に格上げされ、これを信奉する者は、一人前の男を感じさせる音楽に会うと、何か見てはいけなものでも見たような偽善的な嫌悪の表情を浮かべて目をそむけるようになった。当初はみずからの不能を隠蔽するためのものであったおずおずとした物腰が、今や音楽にみなぎる精気への告発に転じ、これに猜疑や中傷が加わって告発に力を貸すのである。こうした傾向の温床となっているのは、小人物たちのすさんだ心に巢食う、いかにもドイツ的な貧しい俗物精神であるが、わが国の音楽界全体がこの精神に取り込まれているのはすでに見た通りである。

しかし、何と言っても彼等の真骨頂は、自分にできないことを深刻そうな理由をつけて回避し、本当は自分がやりたいことを他人がやっているのを見てくさす態度にある。ローベルト・シューマンほどの有為な人材までも、こうした良からぬ風潮に巻き込まれてしまい、ついには彼の思い出さえもこの新しい教団の錦の御旗に利用されたのは痛ましい限りである。シューマンにとって最大の不幸は、柄にもなく自分の力量を越えたことにまで手を出してしまい、その結果露呈された創作上の弱点がこの新興の音楽ギルドにお詠え向きの金看板として悪用されたことである。シューマンが残した実に愛らしく優美な表現を大切に育んでいるのは、彼の仲間

ではなく、むしろわれわれの方である（私は、自分ガリストたちの側に立っていることを、ここに高らかに宣言する）。彼等は、そこに真の創造性が認められるがゆえに、また、それにもかかわらず自分たちにはそれにふさわしい演奏ができないために、そうした素晴らしい表現をわざと黙殺し、逆に、シューマンの才能の限界をさらけ出すような大がかりで大胆な構想にもとづいた作品をことさら大事そうに取り上げる。そして、いざ現実にそれが聴衆に受けないとわかると、「感銘」を与えないものこそ美しいと言いつし、しまいに、彼等が演奏したのではまずまずわけがわからなくなってしまうベートーヴェンの後期の作品を引き合いに出して、仰々しい割には味気ないが（本人の注文通り滑らかに弾き流せるという意味で）彼等にも容易にこなせるシューマンを体よくベートーヴェンと同じ釜に投げ入れる。これは、常識の世界を大胆に突き破った作品とさえ一致するところを見せることによって、自分たちの理想が深淵をきわめたドイツ精神と同一線上にあるということを示すためである。あげくの果てに、彼等は、シューマンの見かけ倒しの鍍金細工とベートーヴェンの言葉に尽せぬ深い内容とを全く同じものだと言いくるめるが、その際にも、常軌を逸した激しさは本来ご法度であり、当たり障りのない中庸こそが王道である、とつけ加えるのを忘れない。この一言で、ひどい演奏で聞くベートーヴェンと、正しい演奏で聞くシューマンとが、びたりと釣り合うのである。

こうして、この奇妙な音楽的純潔の番人たちは、偉大なドイツ古典音楽に対してサルタンのハーレムに住む宦官のような役割を果たすようになり、わが国の俗物精神の持主たちは、この連中ならば問題を起こす心配もないと考えて、音楽が家庭に及ぼすいかがわしい影響を嚴重に監視する任務まで彼等に委ねている。

われわれの、偉大で、言葉に尽せぬほど素晴らしいドイツ音楽は、いったいどこへ行ってしまうたのか？

われわれの関心事はただひとつ、ドイツ音楽の将来である。とりたてて見るべき作品が生まれない時期には、驚くべき創造性に恵まれた百年の栄光を胸にしまつて男らしく耐えるのも、ひとつの方法である。しかし、ここで問題にしている音楽家たちが、われわれの輝かしい遺産の内に脈々と伝わる真正な「ドイツ」精神の守護者や監督者を気取り、世間にもそれを認めさせようとしているのは、どう見ても危険な兆候である。

この音楽家たちは、一人ずつ取り出して見れば、それほどの欠点もなく、その多くは作曲の腕前も申し分ない。ある時、ヨハネス・ブラームス氏が眞面目な変奏のついた自作を披露してくれたことがあったが、聞いていてわかつたのは、彼が冗談を解さない人間であるということと、この作品がなかなかの出来であるということであった。しかし、あるコンサートで、彼

が別のピアノ曲を演奏するのを聞いた時には、前ほど楽しめなかつただけでなく、硬く強ばつた表情 *Holzheit* にはほとほと辟易させられた。彼の取り巻きたちは、不遜にも、リストとその一門について、「テクニクは拔群だが」それだけのことだ、と決めつけているが、リスト派の香油は、鍵盤から流れ出るというよりも、単なる「テクニク」の域を超えた靈妙な領域から湧き出したものであり、私はブラームスにこの香油を振りかけて彼の技術に潤いを与えてやりたいと思つたほどである。ところが、聴衆は、まるで演奏者に後光がさしたとでもいわんばかりの騒ぎようであった。この演奏のどこが、さすがに救世主とは言わぬまでも、その最愛の使徒の来臨のように有難がられるのか、通常の神経では理解できなかつたが、きつと上滑りな中世彫刻熱に毒されて、しゃちこばつた木像 *Holzfigur* に教会公認の聖者の理想を見たのだらう。いずれにせよ、少なくとも、今も私たちの心のなかに生きている偉大なベートルヴェンにこれと同じ聖衣を着せて聴衆の前に引き出し、俺様たちが差異を指摘できないところに差異は存在しないのだと言わんばかりに、自分たちの理解に余るベートルヴェンの姿を歪め、誰が聞いても理解できないシューマンと並べるなどという所業には断固抗議しなければならぬ。

この教団の具体的な特徴については、すでに触れた通りであるが、彼等の胸の内に隠された野望を探ることによって、われわれは、やがて、「指揮について」の考察を始めるにあつて

あらかじめ示しておいた道を抜けて「指揮チハイを越えた」グスデイヤール新たな問題圏に足を踏み入れることになるだろう。――

しばらく前に、私は、ある南ドイツの新聞編集者から、ワーグナーの芸術理論には「偽善的」な傾向が認められると非難されたことがある。彼は、意味もわからずにこの言葉を使ったに違いない。要するに、汚い言葉を浴びせれば、それでよかつたのだ。これに対して、私がこの言葉の深層まで掘り下げて調べたところによれば、「偽善」という概念は、最終的に快樂を拒む際の抵抗力をつけるためと称して刺激や快樂を熱心に追求する鼻もちならぬ教団の特異体質を表わしている。しかし、その真に破廉恥な内容が明るみに出るのは、この傾向をさらに倒錯させ、快樂に抵抗するのとはもっぱら最終目標である快樂を高めるためである、と考えるようになった教団の最高指導者たちの秘密が暴かれる時である。――これを芸術に当てはめて、先に述べた中庸音楽協会に集う風変わりな禁欲楽派を「偽善的」と呼ぶのも、あながち無意味なことではあるまい。すなわち、この教団の下級者たちは、音楽芸術そのものの性格に由来する魅力と、ドグマと化した規律によって課される禁欲との間で堂堂巡りどうどうめぐりをしているが、上級者たちの真のねらいは、明らかに、下級者に禁じられた快樂そのものにあるからである。題名からして芸のない聖ヨハネスのワルツ「愛の歌」などは、まだ駆出しの修業のひとつに過ぎない。ところが、

禁欲に励む音楽家が宗教的敬虔の外衣をかなぐり捨てて「オペラ」への熱い思いを燃やすようになる、これはもう、紛れもなく、高位も高位、最高位の証である。しかし、ただ一度でも「オペラ」との幸福な抱擁が実現した途端、教団全体が吹き飛んでしまうのではないだろうか。それに、彼等は、下級者が修業する時のように、自分の意志でオペラを断っているのだと言いつつ、彼等との結婚を断ったオペラを、最終的に拒絶すべき快樂のシンボルとして何度となく教訓の種にする。かくして、不合格となつたオペラの作者は、きわめて信仰に篤い人物だと言う定評を獲得するのである。

正直な話、こうした音楽家たちと「オペラ」とはどのような関係にあるのだろうか？――これまで、彼等の出身基盤であるコンサートホールでの活動を紹介してきたが、最後に、彼等と「オペラ」の関係を「指揮」という観点から論じてみたい。――

エードゥアルト・デフリーント氏29が最近上梓した「思い出」からは、彼の友人メンデルスゾーン30の「オペラへの渴き」、つまり、どうしてもオペラを書きたいという願いがひしひしと伝わって来る。これを読むと、オペラに飢えたメンデルスゾーンは、自分が運命の定めに従って書くオペラは真に「ドイツ的」なものでなければならぬと思いつめ、その材料を集めようとし

ていたことがわかる——しかし、それは、残念ながら、成功しなかった。うまくいかなかったのは、それなりの理由があると思う。世の中には契約の力を借りてできる仕事もたくさんあるが、偽りの繊細さを売り物にした野心家メンデルスゾーンが思い描いていた「ドイツ気質」や、「高貴にして明朗な」オペラについては、旧約も新約も処方箋の用をなさないのでから、そうは問屋が下ろさなかつたのだ。——メンデルスゾーン工房の徒弟や見習いたちは、親方の控折を深刻に受け止めて撤退しようとはしなかつた。ヒラー氏などは、要は「運」次第であり、幸運に恵まれて成功した——と彼は考えた——例は周囲にいくらでもあり、賭け事のようにじっくり待ってさえいればいつかは自分たちにも運がまわってくるはずだから、陽気にたゆまず前進して何が何でも所期の目的を達成しなければならぬと固く信じていた。しかし、ルーレットの目は毎度のように外れ、幸運の女神は誰にも微笑まなかつた。可哀相なシューマンにも、禁欲教会では、上級者と下級者を問わず、大勢の音楽家が「純粹な心で、無邪気に」憧れのオペラに手を出し、苦勞してほんの一時夢を見ただけで運命に見離されたのである。

こうした経験には、普段は大人しい連中でさえ腹を立てたが、彼等の怒りに油を注いだのは、自分たちがごとごとく失敗した分野での音楽活動を、職務上劇場での活動を優先させざるを得ない楽長や音楽監督に任せなければならぬ、というドイツ音楽界の政治的状况であつた。禁欲

派の指揮者にオペラの能力がないからといって、逆に、こうした楽長たちがオペラをまとめる能力に長けている、つまり、オペラ指揮者としてすぐれているということにはならない。しかし、演奏会用のドイツ音楽でさえ満足に指揮できないような楽長や音楽監督に複雑きわまりないオペラの指揮を任せているというのが、最初に詳しく説明したように、我が国の芸術が置かれている特殊な宿命的状況なのである。これがどういふ結果を生むことになるか、炯眼の読者には容易に想像がつくだらう！

彼等の本領を發揮してしかるべき器樂の分野での楽長たちの仕事ぶりについては、問題点を詳細に洗い出して説明したが、オペラの分野での彼等の業績については「主よ、お許し下さい、彼等は自分のしていることがわからないのです！」、という一言で簡単に片づけることができぬ。オペラにおける彼等の活動がひどくお粗末であると断定するためには、そもそもこの分野ではどれほど有意義な成果が見込めるのか、というあたりから明らかにしてゆかなければならないが、それでは大変な回り道をすることになるので、その議論は別の機会に譲ることにして、ここでは、彼等のオペラ指揮者としての活動の一端を伝えるにとどめたい。

こうした指揮者たちは、彼等の出身基盤であるコンサート音楽の分野ではできるだけ深刻な顔で指揮台に立つべきだと考えているが、オペラを振る時には初手から少し斜に構えて氣の利



いた軽薄そんな顔をした方がうまく行くと思っている。彼等は、微笑を浮かべながら、「オペラはそれほど得意じゃないんだ。気が乗らない仕事となると、理解が行き届かないことも多くてね」と素直に打ち明ける。最初から歌手には優雅な物腰で愛想をふりまき、機嫌をとり結ぼうとする。歌手の言いなりにテンポをとり、フェルマータやリタルゲンド、アツチエラントを入れ、転調を加えたりする。特に喜ばれるのは、「カット」である。しかし、歌手の側から出される要求が馬鹿げていると言いつけるだけの論拠を、楽長たちはどこに持っているというのか？細かい事にこだわってあれこれ主張してみたところで、誤りを犯すのが落ちである。彼等自身軽薄だと見下しているオペラというジャンルは、歌手の天下であり、どこをどうすればよいか知っているのも歌手たちだけである。そして、オーケストラの成功が、ほとんどの場合、楽員たちのすぐれたセンスの賜物であるように、注目に値するオペラの成果は、もっぱら歌い手の鋭敏な本能だけに支えられているというのが実情である。——これに対して、そうしたオペラのオーケストラ・パート、たとえば『ノルマ』のオーケストラ・パートをきちんと読んでみると、一般に行なわれている演奏がこの何の変哲もない楽譜をどれほど奇っ怪な音楽にすり替えているか、手に取るようにわかる。嬰へ長調のアリアのアグージョが（軍楽を入れるための）変ホ長調への移行をはさんでへ長調のアレグロに変わる、という転調ひとつをとってみても、

高名な楽長が元氣一杯振り下ろすタクトから流れ出る音楽のいい加減さは、あきれるばかりである。私が『セヴィリヤの理髪師』の本当に正確な演奏を初めて聞いたのは、トリノ郊外の（つまりイタリアの）劇場であった。どんなにつまらないオペラでも、完璧に正確な演奏をしさえすれば、それだけで快適に響き、耳の肥えた聴衆を喜ばすことができる、ということを知らない我が国の楽長たちは、そうしたたわいなスコアを忠実に再現することさえ億劫がる。パリでは、どんなに小さな劇場でも、まるで内容のない駄作でさえ最初から最後まで一画も揺るがせにせず、しっかり演奏しているので、聴衆は心地よく軽やかな解放感に浸ることができ、この芸術原理は大変に強力であるから、その一部なりと取り入れて徹底的に利用してみれば、芸術的な効果を発揮すること受け合いである。そこから生まれるのは、きわめて低い段階にあるとはいえ、真の芸術である。ところが、ドイツでは、こうした効果は全く知られていない。例外的に成功を収めているのは、ウィーンやベルリンで行なわれているバレエ公演である。ここでは、ただひとりの人間が、つまり十分に状況を把握した振付け師が全体を統括しているからである。幸いなことに、振付け師はオーケストラに対しても適切な表情やテンポを引き出すための運動の法則を指示することになっており、それも、オペラ歌手がやるように自分勝手な要求を出すのではなく、アンサンブルを考えて全体の調和をとるのである。その結果、オーケ

ストラの演奏が急にしまるのがわかり——オペラでひどい目に逢った後でバレエを見に来た観客は、天にも昇る気分を味わうことになる。オペラでも、演出家が全体をとりまとめることは出来ない相談ではない。しかし、事あるごとに指揮者の無知が露呈され、特に歌手の間ではそれが公然の秘密となっているというのに、その一方では、オペラは絶対音楽 absolute Musik に従属するものである、という奇妙な迷信が根強く残っており、歌手のゆたかな才能や、作品に深く心酔した俳優や楽員たちの正しい本能に導かれて公演が成功した場合でも、全体の指揮をとったのは楽長殿だということで、彼が舞台へ呼びだされて喝采を浴び、称賛を受けるのが恒例になっている。楽長自身にとっても、これは予想外の事態に違はなく、「主よ、お許し下さい、彼等は自分のしていることがわからないのです！」と祈りたい心境であろう。——

ここでは、本来の意味での指揮についてだけお話しするつもりであつたので、我が国におけるオペラ公演全般に渡る問題にまで深入りせずに、この辺で話を切り上げることにしたい。楽長たちのオペラ指揮については、私の見る限り、議論の余地はない。歌手たちにしてみれば、この指揮者は自分の言うことを聞いてくれないとか、あの指揮者は台詞をこっそり教えてくれる時の言葉が聞き取りにくい、といった些細な対応について文句を言いたいことが山ほどあるだろうが、真の芸術的成果という高い視点から見れば、楽長たちの指揮については改めて論ず

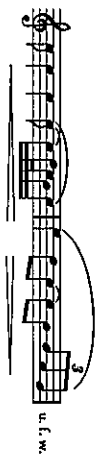
るまでもないだろう。しかし、この点について発言できるのは、今生きているドイツ人のなかでも私一人だけではないかと思われるので、最後に、彼等の指揮を論外として片づけてしまふ前に、その理由をもう少し詳しく説明させていただきたい。

我が国の指揮者たちによる私のオペラの上演には、これまでに挙げた彼等の指揮の特徴のうち、どちらが強く現われているであろうか？ そこにはたらいっているのは、コンサート用の大衆を演奏する時の精神であろうか？ それとも、劇場でオペラを指揮する時の精神であろうか？ 私自身の経験振り返ってみても、どうもはつきりしない。どうやら、彼等が私のオペラと取り組む際には、この二つの精神が手を結び、補完し合うことによつて、好ましくない結果を生んでいるようだ。私のオペラのなかでも、器楽による序曲などでは、前者の、古典器楽で修業を積んだ精神が幅を利かせており、先に詳しく述べたような演奏スタイルを嫌うほど見せつけられる。テンポだけに注目してみても、(かつてメンデルスゾーンが、『タンホイザー』序曲がいかにひどい駄作であるか見せつけようとして、ライプツィヒのコンサートでやったように)むやみに急ぎ立てるかと思えば、(ベルリンを初めとして各地で行なわれている『ローエングリン』序曲の演奏のように)だらしなくテンポを落としたり、(最近のドレスデンなどでの『マイスタージンガー』の演奏のように)ひきずるようなテンポで音楽をだらけさせてしまつたり、

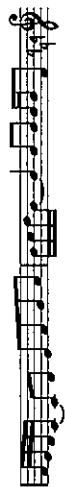
いずれにせよひどい演奏ばかりであり——表現内容を聴衆に正しく伝えるためには、楽譜通り正確に弾くということと並んで、十分に計算されたテンポの変<sup>モディフィケーション</sup>化が欠かせない、と私は強調しているのだが、この注意を守っている演奏は皆無である。

最後に挙げたひどい演奏例のニュアンスをつかんでいただくために、『マイスター・ジンガー』前奏曲が一般にどのように演奏されているか簡単に紹介しておきたい。——

私は、この曲のメインテンポを「きわめて適度な速さで *sehr mäßig bewegt*」と指示したが、これは、昔からの区分に従えば「アレグロ・マエストロ」といったあたりに相当する。長めの曲で、特に主題内容をエピソード風に扱う場合には、これほど微妙な調節を必要とするテンポはない。このテンポは、性格の異なるモティーフをさまざまに組み合わせてゆく場合に好んで用いられるが、それは、この速さでゆったりとした規則的な拍子のリズムを刻むこと<sup>タクト</sup>によって、テンポの微妙な調節が容易になり、複雑なモティーフの組み合わせにも楽々と対応できるからである。また、この適度な速さの拍子は、きわめて大きな解釈の幅を含んでいる。力強く「躍動する」四分音符で拍をとれば、生き生きとした真のアレグロが表現される（私がこの序曲のメインテンポとして考えていたのは、このテンポであり、それが最も顕著に現われているのは、行進曲からホ長調への八小節の移行部分である）。



また、これを二つの拍子を組み合わせた半楽節と考えて、次のような圧縮された主題を登場させることによって、生き生きとしたスケルツァンドの性格を導入することもできる。



さらに、「アラ・ブレーヴェ」(拍子)として解釈することさえ可能であり、この場合には、適度にゆったりとした二つの拍できっちり数えられる昔ながらの(特に教会音楽に使われた)堂々とした「テンポ・アンダンテ」となる。このテンポは、序曲がふたたびハ長調に戻ってから八小節目以降の、今度はバスが受け持つ行進曲の主題に重ねてヴァイオリンとチェロが第二主題を最初の倍のリズムでのびのびと歌うところで使われている。



この第二主題は、最初は正真正銘の3/4拍子に圧縮された形で登場する。



ここでは、思い切りやさしい表情のなかにも、情熱的で、ほとんどせわしな<sup>い</sup>と言ってもいいような（声をひそめて囁<sup>ささや</sup>かれる愛の告白にも似た）雰囲気<sup>ま</sup>が醸<sup>ひ</sup>し出される。情熱的なせわしな<sup>い</sup>さの方は、動きのある音型<sup>フィグラー</sup>進行<sup>イオン</sup>によって十分に表現されるが、基調となるやさしさを純粹に保つためには、少しばかりテンポを落とさなければならぬ。つまり、メインテンポのニュアンスを、3/4拍子の荘重さを強調する方向へ限度ぎりぎりまで動かすのである。そして、この調節<sup>な</sup>を滑らかに（つまり、元々のテンポの基本的な性格を損<sup>き</sup>なうことなく）行なうために、この一節の冒頭には「ポコ・ラレント」<sup>Andante</sup>と記されているのである。しかし、最後に、この主題の

せわしな<sup>い</sup>、ニュアンスの方が優勢になると（この点に注意を喚起するために、私は、ここでも念には念を入れて、「もっと情熱を込めて *leidenschaftlicher*」という指示を書き込んでおいた）、



テンポを上げて元に戻すのは雑作のないことであり、先に述べた「アンダンテ・アラ・プレーヴェ」として使えるところまで回復すれば、後は、最初に提示されたメインテンポのニュアンスのひとつを再現するだけでよい。すなわち、重厚な行進曲のテーマは、最初の展開の後でカウンタービレ風のコーダに引き継がれ、瞬<sup>また</sup>く間に厚みを増してゆくように作られていたが、このコーダは、あの「アンダンテ・アラ・プレーヴェ」のテンポでとらえた時にだけ正しい表情で演奏することができるのである。この朗々と歌われるカウンタービレは、



重々しい四分音符によるファンファーレの後に続いているが、



単純明快な四分音符の動きが止んで、長く引きのばされる属和音とともにカンタービレが始まると、テンポの切り替えによる気分の違いがくつきりと浮かび上がる。八分音符によるこの厚みのある動きは、転調をともなつて生き生きとした上昇線を描きながら悠々と続く。私は、指揮者としての経験から、こうした箇所は楽員たちの自然な感情の赴くままに弾かせれば、ひとりでに火のように激しいテンポへと高まるはずだと確信していたので、テンポの動きについては特にこれといった指示をしなくとも、指揮者に任せておく必要があると考えたが、最初の純然たる4拍子の基調に戻る箇所だけはわかるようにしておく必要があると考えたが、これとても、敏感な演奏家ならば、和声の流れに新たに四分音符の動きが加わることによって必ずそれに気づくはずである。前奏曲のフィナーレでも、右に引用した力強い行進曲風のファンファーレがふたたび鳴り響くと同時にこの重厚な4拍子に戻るのがはつきりとわかり、やがて二倍のリズムで動く装飾的な音型まで加わって最初と同じテンポで曲を閉じる。

私がこの前奏曲を初めて指揮したのは、ライプツィヒで開いた私的なコンサートにおいてで

あった。聴衆は少なかつたが、そのほとんどが私の音楽をよく知っているライプツィヒ以外の友人たちであり、私自身が今ここに述べたような指示を忠実に守って指揮をとり、オーケストラが見事な演奏を終えた途端、熱烈なアンコールの声が上がった。楽員たちも、聴衆と全く同じ思いであつたらしく、喜んでこの前奏曲を繰り返した。この時の印象が好意的に伝えられたとみえて、ライプツィヒの市民にもゲヴァントハウスの演奏会でこの新しい序曲を披露してはどうかという話になつた。指揮をとつたのは、私の演奏を聞いていた楽長のライネツケ氏であり、楽員も前回と同じ顔ぶれであつたが、結果は惨憺たるものであり、聴衆に野次り倒される始末であつたという。指揮者たちの無能ぶりは天下周知の事実であるだけに、楽員たちの凡庸な器量だけを責めてよいものかどうか、失敗の原因は彼等の意図的な歪曲にあるのかどうか、詳しく調べてみようという気持ちにもなれなかつた。私は、女人はだしの聴衆から、この楽長殿が私の序曲をどんな拍子で振つたのか聞いているし、それさえわかれば十分である。

このような指揮者が、『マイスターシンガー』はひどい駄作であるという印象を聴衆や劇場監督に植え付けようと思えば、彼等がいつもベートーヴェンやモーツァルトやバッハを振つているのと同じやり方で（R・シューマンの作品を演奏する時にはそれでもいいのだろうか）この前奏曲を演奏してみせるだけで十分である。聴衆が一人残らず、これは聞くに耐えぬと言ひ出

すまでに、さほどの時間は要しない。この前奏曲のテンポは、私が今説明したように、生氣にあふれながらも限りなく繊細な構造を内に秘めているが、こうした敏感な生命体を、突然、あのような旧弊な指揮者のプロクルステスのベッドに押し込んだりすれば、どれほど多くのものが失われることになるか、考えてもみるがよい！ 彼等のモットーは、こうだ。「ここに身を横たえよ。お前の体が長ければ切り締め、短かければ引き伸ばしてやろう！」そして、拷問にかけられた者の苦痛の叫びをかき消すために、音楽が演奏されるのである。

昔は生き生きとした演奏で私の作品を聞いていたドレスデンの聴衆も、今では、こんな風にベッドに縛りつけられた状態で、「マイスター・ジンガー」を聞かされるようになってしまった。しかも、序曲だけでなく、次に述べるように、(あらかじめ一部がカットされたりしなければ)全曲をこんな調子で聞かされるのである。正確な技術ということに話は戻るが、当地の指揮者の功績は、硬直した四分の四拍子をメインテンポと思い込み、これをそのまま一本調子に全体に広げて、このメインテンポの最も厚ぼったいニュアンスを不動の規範として固定させたことにある。その結果、次のような事態さえ生じたのである。私は、前奏曲のフィナーレで、先に詳しく説明したような「アンダンテ・アラ・ブレーヴェ」という理想的なテンポを生かして二つの主題を統一したが、これを作品全体の終幕にもう一度利用して、陽気ななかにも含蓄の深

いシーンを包み込む昔懐かしいリフレインのように響かせた。そこでは、二つの主題の結合の密度を高めてさまざまな倍率に拡大応用したオーケストラ・パートをもつばら伴奏のように使い、それに合わせてハンス・ザックスにしみじみと心のこもった「マイスター・ジンガー」への賛辞を語らせ、最後にはドイツ芸術そのものへの賛歌を歌わせたのである。この最後のアポストローフ<sup>36</sup>は、きわめて深刻な内容にもかかわらず、すがすがしく、心安らぐものでなければならぬが、私は、主にあの主題の組み合わせによって醸し出されるのびやかな雰囲気を利用してこうした効果を出そうと考えて、いよいよ最後に合唱が入るところまでは、リズムの動きに重厚で厳肅な性格を与えるのを差し控えた。ところで、ここでは特に意識してテクストの解釈への深入りを避け、全く単純に「オペラ」の指揮という観点から拍子のとり方を論じているが、私の普段の活動を知る者ならば誰でもその意図を了解するであろう。さて、最初は華麗な行進の音楽にふさわしいマーチ風の重厚さをねらって設定されたテンポを「アンダンテ・アラ・ブレーヴェ」に移行させる、というテンポの調節<sup>モディフィケーション</sup>の必要性を、すでに前奏曲の段階で完全に無視していたドレスデンの指揮者は、もはや行進曲とは直接何の関係もないオペラの最後の歌でも同じようにそれを無視して、序曲で設定した見当違いのテンポをここでも厳守し、生き生きとした感情を込めて歌うハンス・ザックスを硬直した4/4拍子のベッドに押し込んで、この

最後の挨拶を途方もなく硬くぎこちない調子で片づけさせたのである。私のことを心配してくれる人々の間からは、これではあまりにもひどいから、ドレスデンではこの最終場面を諦めて「カット」させてはどうか、という忠告があったほどである。私は、首を縦に振らなかった。不満の声はやがて静かになり、私の耳にもついにその理由が伝わってきた。強情な作曲者に代わって、楽長殿が、自分の芸術的見解にもとづいて最後のアポストローフェを（もちろん作品の評判を落とさないようにするために）——「カットした」というのである。

「カット！ カット！」——これこそ、楽長たちの奥の手である。彼等は、これによって、自分の無能力と、自分では正しい解答を見出し得ぬ芸術的課題との間に、揺るぎなき幸福な関係を築くのである。「知らぬが仏」とはよく言ったもので、聴衆にとっても結局はその方が都合がいいのだ、と彼等は考えた。しかし、私には、アルファとオメガで決定的な誤りを犯し、その間に作品全体を押し込めてしまったこの公演をどう考えたらよいのか、という問題が残された。外見上は、すべてが大変うまくいったように見えた。聴衆は湧きに湧き、幕が下りると称賛の声に促されて楽長が呼び出され、国王陛下も拍手を送りながら数々の手摺のところまでお出ましになられたほどであった。次から次へと短縮や省略や変更が加えられた、という痛ましい報告を聞いたのは、ようやく後になってからのことであるが、一切カットなしに全く正確な

演奏を行なったミュンヘン公演の印象と引き比べてみても、自分の作品を切り刻んだ人間を許す気持には到底なれなかった。これがどれほどひどい所業であるのか知っているのがほんの握りの人間に過ぎないとあっては、この最悪の状態が改善される見込みは全くなかったが、ただひとつの救いは、目茶苦茶な扱いを受けたにもかかわらず私の作品の圧倒的な効果は決して損なわれなかった、ということがわかったことである。——ライブツイと音楽院ではあれほどきつく戒められている「効果」ではあるが、そのしたたかな力は、強引に抑えようとしても抑え切れないのだ！ これは、私にとってはまるで奇蹟のようなことであり、最近ドレスデンの「マイスタージンガー」たちによって行なわれたような公演には決して出掛けまいと気弱になってしまったこともあって、ますますその感を強くしているのだが、不思議なことに、私は、自分の作品が示した、ほとんどわれわれの理解を越えるような効果から、あのような指揮をする音楽家たちと我が国の偉大な古典音楽の関係についてひとつの結論を引き出しては奇妙な慰めを覚え、こうした音楽家たちのひどい扱いにもかわからずわれわれの関心を引きつけてやまぬ古典音楽の生命力を改めて確信している次第である。つまり、彼等も音楽の生命力まで殺すことはできない、というのが私の得た結論である。そして、この確信は、奇妙なことに、ドイツ人の創造精神にとっては都合のいいドグマとなっていていらしく、安心して憎眠を貪る者がいるか

と思えば、この確信に支えられて独自の道に邁進している者もいるのである。――

こうした名前の売れた奇妙な指揮者たちの音楽家としての評価については、なお検討の余地があるだろう。彼等の指揮ぶりは誰も彼もすつかり同じなので、世間の人々は、結局は彼等の理解が正しいのかもしれないと考え、気持の上では抵抗を感じながらも、彼等こそ古典の体現者であると思いがちである。彼等が優秀な音楽家であるという信仰には抜き難いものがあり、(たとえば大きな音楽祭などで)国民を前にして演奏する機会に誰を指揮台に立たせるかということになると、ドイツの音楽市民社会が下す結論にはいささかの迷いもない。この役を任せられるのは、ヒラー氏が、リーツ氏が、ラツハナー氏を措いてほかになく、この三人が突然手を挫いたりしたら、ベートーヴェン生誕百年の祝賀行事も流れかねないほどである。しかし、私のオペラのテンポをひとつでも安心して任せられるような指揮者は、少なくとも我が棒振り軍団の司令部には一人もない。指揮者としての本物の技量と才能をそなえながら不遇をかこっている人材には各地でお目にかかったが、彼等は、偉大な楽長たちの無能ぶりを見抜いたところでやめておけばよかったものを、不用意にもそれを口に出してしまい、たちどころに出世の道を塞がれてしまったのである。たとえば、やんごとなき將軍閣下が――数え切れぬほど何度――指揮した『ファイガロ』のオーケストラ声部に、將軍自身が見逃していたひどい誤りを発

見した者が冷や飯を食わされたの言うまでもない。天性に恵まれながらも貧しい人間は、いかに有能であっても、一時代前の異端者のように排斥されるのである。

すべてはこんな具合に運ばれており、いつになっても事態は変わりそうにないとなると、どうしてそんなことになったのか尋ねてみたくなるのが人情というものである。われわれは、このお歴々が本当に音楽家であるのかどうかという疑念が心の底から湧いてくるのを如何ともし難い。それというのも、彼等は音楽的な感情というものを全く見せないからである。だが、彼等の聴力は、事実、大変に正確である(つまり数学的な意味において正確なのであって、理念的な意味において正確なのではない。いずれにせよ、オーケストラが音を外すなどという災難は、誰にでも降りかかるわけではない!)。彼等は、全体の把握にすぐれており、(少なくともその多くは)初見で楽譜を読んだり、演奏したりできる。つまり、専門家としては本物だということである。彼等の教養は――人によって多少の違いはあるが、いずれも――音楽家でなければとても大目には見てもらえそうもないような性質のものであり、音楽家であることを否定してしまえば、後には才氣走った精神どころか何ひとつ残らない。いや、間違いなく、彼等は音楽家である。しかも、音楽に必要なことはすべて知っていて実行できる有能な音楽家である。それで? いやいよ音楽の創造ということになると、彼等は混乱をきたしてしまう。彼等が自



信を持つているのは、「永遠に、至福を」とか、せいぜいのところ、「万軍の主なる神よ！」といった世界だけである。われわれの偉大な音楽が彼等を混乱に陥れるのは、まさに、その偉大さの根源でありながら、言葉によっても、数字によっても容易に表現しえない要素のせいである。だが、音楽は、音楽だけは、結局こうしたものであり続けるのではないだろうか？ こうした音楽全般に対する不感症と完全な無能力を癒し、得体の知れぬ怒りや嫉妬に満ちた苦悶、彼等が勝手に頭のなかに思い描いている固定観念などを忘れさせるには、いったいどうしたらよいのだろうか？——この点に関して、算術の能力に大変恵まれていたモーツァルトから、何か学ぶべきところがあるだろうか？ 曖昧なものに対して極度に敏感な拒否反応を示す神経と、あふれんばかりの善意に脈打つ心臓とを合わせ持っていたモーツァルトにあっては、音楽の理想の極致が直に触れ合い、たがいに補い合って、奇蹟的に一体をなしていたように思われる。これに対して、ベートーヴェンは、足し算の代わりに単純な手法で押し通したことで知られており、彼の音楽の構想は算術的な問題とはおよそ無関係であった。モーツァルトと並べて見ると、ベートーヴェンは感受性の部分が極度に肥大化した怪物 *monstrum per excessum* であり、その感受性は、算術を用いた知性的なバランスによって抑えられているのではなく、異常に強力で、粗野なほどに頑健な体質によって辛うじて早死にを免れ、生きる力を与えられてい

るのである。モーツァルトには（これまでの議論のなかでも触れてきたことであるが）陳腐すれすれの定型的な表現が随所に見受けられ、これは音楽的認識のあの両極が自然に混ぜ合わされて生まれたものと解釈できるが、ベートーヴェンの音楽には計算によって測れるような表現はひとつもない。われわれがここで問題にしている音楽家たちは、純然たる音楽的算術の部分肥大化した怪物であり、それゆえ、ベートーヴェンの体質とは違って全く平凡な神経組織しか持ち合わせていなくとも十分に長生きできるのである。わが国の有名無名の指揮者たちが、数字という星まわりの下に生まれたという理由だけで音楽をやっているとすれば、どこかの新しい学校で三率法 *Regula-de-tri* を使って彼等にわれわれの音楽の正しいテンポを説明してもらえないものかと切に願うばかりである。音楽的な感情という自然な経路を通じて彼等にテンポを教えるのは、どうも見込みがなさそうだ。そうなると、私の話もいよいよおしまいにする時が来たようだ。

ところで、今大変に望ましいと述べたばかりの学校の方は、どうやら現実のものとなる可能性が出てきたようだ。私の聞いたところでは、ベルリンの王立芸術科学アカデミーの後援を得て「音楽院」が設立され、早くも、かの有名なヴァイオリニスト、ヨアヒム氏がその最高責任者に任命されたということである。ヨアヒム氏という逸材が得られる土地で、彼抜きでそうし

た学校を創立したのでは、とんでもない誤りを犯すことになつただらう。私が彼に魅力と希望を感ずるのは、これまでに彼の演奏を聞いた経験を総合する限り、このヴィルトウオーゾはわれわれの偉大な音楽に不可欠であると私が考える演奏法を熟知しており、また自分でもそれを実践していると思われるからである。つまり、彼は、リストと彼の一派に属する人たちを除けば、私が知り合った音楽家のなかで、これまでの私の主張を裏づける実例として引き合いに出すことのできる唯一の人間なのである。こうした脈絡で理解されることをヨアヒム氏は快く思っていないということも聞いていたが、彼がどう思おうと、それは関係ない。人間の能力の本質を考える際に問題になるのは、本人がどう言っているかではなく、事実がどうであるかということである。自分はヒラー氏やR・シューマンとの交流によつてこれだけの技量を身につけたのだ、ということにしておいた方が有利であるとヨアヒム氏が考えたとしても、長年に渡るリストとの交流によつて磨き上げられたことがわかるような演奏を氏が続ける限り、それはそれでよしとしよう。それに、「音楽院」を創設しようと考えた時、すぐに、実際の演奏にすぐれた芸術家に頭が行つたのは、大変に結構なことである。もしも今、ある楽長に指揮の要諦を教え込む必要が生じたとして、私が彼を習いに行かせる先は、ライプツィヒのカントール、故ハウトマンが仮に生きていたとしても、彼のところではなく、ルツカ夫人のところである。自

分で何かを表現し、われわれの耳と心に実際に何かを届けてくれる人間を重視するという点では、私の考え方は、単純素朴な聴衆とも、そしてまた高貴なオペラ愛好家たちの趣味とも一致する。しかし、ヨアヒム氏がヴァイオリンだけを手にしてアカデミーの高座にひとりぼつねんと座っている図を思い浮べると、「美人」といえば「いつも複数でしか考えられない」メフィストフェレスと同じ目でヴァイオリニストを見て私としては、つい余計な心配をせずにはいられない。指揮棒は彼の思い通りにはならなかつたということであるし、ほかの人たちには楽しい作曲の仕事も、彼には面白くなかつたようだ。もっぱらコンサートマスターの上席に座つたままで「音楽院」をどのように指揮するのか、私にはよくわからない。テミストクレスやキモンやペリクレスはすぐれた將軍や雄弁家であるから国家を繁栄に導くにふさわしい人物たちである、という意見に、少なくともソクラテスは同調せず、国家統治の仕事はこうした人々自身にとつても大変有害であるということ、彼等の業績に照らして明らかにしたのである。しかし、音楽の分野では、ひよつとすると話が別かもしれないが。——もうひとつ、どうしても気になつて仕方がないことがある。私が聞いた話では、彼の友人J・ブラームスはシューベルトの歌曲の旋律へ立ち帰ることによつて華々しい成果を上げようと期待しているようだが、ヨアヒム氏はヨアヒム氏で、音楽全体を救う新しいメシアを待望しているということである。

そんな希望は彼を音楽学校の校長に担ぎ出した連中に任せておくべきだという意見もあろうが、私ならば、「さあ、やりたまえ」と言うだろう。彼自身がメシアになっても、少なくともユダヤ人によって磔刑に処せられる心配だけはないからだ——

【訳注】

- (1)ゲーテの『ファウスト』第一部「ヴァルブルギスの夜の夢」に響き渡るオーケストラのトゥッティ。
- (2) Johann Christian Friedrich Schneider (一七八六—一八五三)は、ドイツの作曲家、音楽教育家。セコンダ劇団の楽長(一八一〇)、ライプツィヒのトーマス教会のオルガニスト(一八一三)を経て、一八二二年、デッサウの宮廷オーケストラの楽長に招かれた。
- (3) Karl Wilhelm Ferdinand Gühr (一七八七—一八四八)は、一八二二年から死ぬまでフランクフルトの楽長をつとめた。
- (4) Joseph Straub (一七九三—一八六六)は、オーストリアのヴァイオリニスト、作曲家。十二歳でウィーンの宮廷歌劇場オーケストラに入り、シュトラスブルク、マンハイムを経て一八二四年から三九年間にわたってカールスルーエの楽長をつとめた。
- (5) Heinrich Esler (一八一八—一八九二)は、ドイツの指揮者。一八四七年、オットー・ニコライの後を継いでウィーン宮廷歌劇場の指揮者となる。

(6) メンデルスゾーン Felix Jakob Ludwig Mendelssohn-Bartholdy (一八〇九—一八四七)がユダヤ人銀行家の出であったことを揶揄している。また、後出のマイヤーベアー Jakob Meyerbeer (一七九一—一八六四)も、父親がベルリンで銀行家として成功した人物であったほか、妻がやはり銀行家一族の出であった。

(7) Gasparo Luigi Pacifico Spontini (一七七四—一八五二)は、イタリアのオペラ作曲家。ナポレオン一世の宮廷楽長として、いわゆる「グランドオペラ」様式の基礎を築いた。一八一九年には、ベルリン宮廷歌劇場の「首席指揮者兼音楽総監督」に任ぜられた。ワーグナーは、ベルリン滞在中の一八三六年、スポンティニーの自作自演による「フェルディナンド・コルテス」を聞いて、正確で火のようなアンサンブルに圧倒され、これが「リエッツィ」を構想するにあたって大きな刺激となった。一八四一年、スポンティニーがインテンダントとの衝突、官憲侮辱容疑、聴衆の妨害といった不本意な状況のなかで引退し、パリへと去った後で、一八四二年からこの地位についたのがマイヤーベアーである。また、プロイセン王フリードリヒ・ヴィルヘルム四世は、メンデルスゾーンをベルリンへ呼ぼうと何度も試み、一八四一年から四五年にかけて客演が実現したが、結局メンデルスゾーンは、彼の活動の拠点ライプツィヒを離れようとしなかった。

(8) Wilhelmine Schröder-Devrient (一八〇四—一八六〇)は、十九世紀前半のドイツを代表するソプラノ歌手。俳優一家に育ち、十七歳でデビューし、十八歳で『レオノーレ』を歌って一躍全ヨーロッパに知られるようになった。単なる歌手としてだけでなく、非の打ちどころのない明確な

発音、アクセントと相俟って「歌う女優」として高い評価を得て、アガート、ゼンタ、ウェーヌスなどの当たり役で絶賛を博し、ペーラーウエンやウェーバーからも激賞された。ワグナーは、一八二九年、ライプツィヒで彼女が歌う『フィデリオ』のタイトルロールを聞いて感激し、「もしも、いつの日にか、僕の面前が芸術の世界で称えられるのをお聞きになることがあれば、そうならうと僕に誓わせたのは、今夜の貴女です」という手紙を届けている。シュレーダーリテフリーントは、一八二三年から四七年までドレスデンの宮廷歌劇場で活躍したが、五月蜂起に連座した疑いで、一八四九年、国外退去を命じられた。

(9) 一八六五年に書かれた論文。そのなかで、ワグナーは、ドイツ人が自国の大作曲家の作品を演奏する様式を確立していないことを嘆き、あらゆる音楽の基礎である声楽を根底に置いたトータル・メソッドを提唱している。

(10) ワグナーは、十七歳の時に、第九交響曲のピアノ編曲を世に先駆けて行ない、自信満々、マインツのシヨット社に売り込んだが、結局、出版の希望は叶えられなかった。

(11) François Antoine Habeneck (一七八一—一八四九) は、ドイツの血を引くフランスのヴァイオリニスト、指揮者。一八二四年から四六年までパリのオペラ座の楽長。一八二八年からはコンセルヴァトワールの楽団の指揮者。ベートーヴェンの管弦楽作品を初めてパリで演奏したことで知られる。

(12) Philipp Cipriani Hamby Potter (一七九二—一八四九) は、イギリスのピアノリスト、作曲家。

(13) Carl Gottlieb Reissiger (一七九八—一八五〇) は、ドイツの指揮者、作曲家。ウェーバーの後を

継いでドレスデンのドイツ歌劇場の音楽監督、後に宮廷指揮者となる。

(14) Friedrich Dionys Weber (一七六六—一八四二) は、ボヘミアの作曲家。プラハ音楽院の創設に加わり初代院長をつとめた。

(15) Justus Johann Friedrich Dotzauer (一七三八—一八六〇) は、一八一一年からドレスデン宮廷楽団のチェリストをつとめた。

(16) Carl Maria von Weber (一七八六—一八二六) は、ロンドンで客死した。ワグナーは遺骸をドレスデンに持ち帰らうと奔走し、各方面の反対を抑え、ついに一八四四年十二月十四日、ワグナーの指揮する葬送音楽に迎えられてウェーバーは十八年ぶりに無言の帰国を果たした。

(17) 一八〇五年に初演された『フィデリオ』のこと。一八〇六年と一四年の二度にわたって改作が試みられたが劇場の入りは惨憺たるものであった。内容的にも、周囲の圧力に負けて作品の根本的改竄を余儀なくされ、題名を『レオノーレ』にしようというペーラーウエンの再三の主張も興業的に容れられなかった。なお、ここに言う序曲は、一八〇六年に作られ、通常『レオノーレ第三番』と呼ばれているものである。

(18) Johann Christian Lobe (一七九七—一八八二) は、ドイツの音楽理論家。

(19) Eduard Bentsdorf (一八二五—一九〇二) は、ライプツィヒの音楽雑誌『音楽界シグナル』を主宰した音楽批評家。

(20) Felix Otto Dessoff (一八三五一—一九〇二) は、ライプツィヒに学び、一八六〇年からウィーン宮廷歌劇場の楽長をつとめた。

(21) 男性用の辮髪は、フリードリヒ四世がプロイセン陸軍に導入したのが始まりであり、これがやがて辮髪おろしとなり、十八世紀末まで流行した。

(22) アイルランドやイングランドの民間話に出て来る妖精の女王。人間が眠っている間にこの妖精が頭の中に入ると夢を見ると考えられていた。シェイクスピアの『ロメオとジュリエット』などに登場する。

(23) Ludwig Schnorr von Carolsfeld (一八三六—一八六五) は、一八六〇年からドレスデンの第一テノールをつとめた。一八六五年には、ワーグナーの懇請により、ミュンヘンでの『トリスタンとイゾルデ』の初演でタイトルロールを歌った。

(24) Peter Joseph (von) Lindpaintner (一七九一—一八五六) は、一八二二年から一九年までミュンヘンのイザール・トリア劇場音楽監督をつとめ、その後終生シュトゥットガルトの宮廷楽長の地位にあった。

(25) Heinrich August Marschner (一七九五—一八六一) は、ドイツのオペラ作曲家。一八二〇年、ウェーバーによってドレスデンに招かれ、二六年にはライプツィヒ劇場の楽長になった。オペラ『聖堂騎士とユダヤ女』によって名声を博し、三〇年以降はハノーヴァーの宮廷楽長をつとめた。

(26) デイオニュソスに仕え、酒に酔って狂態の限りを尽す女たち。

(27) 使徒ヨハネとアラームスの名ヨハネスをひっかけた皮肉な洒落。

(28) 一八六八/九年に作曲された四重唱曲。

(29) Eduard Devrient (一八〇一—七七) は、ドイツの演出家、文筆家、劇場支配人。ヴィルヘルム・ネ・シュレーター・デーフリーント(注8)の夫であった俳優カールの弟。『わが友フェーリックス・メンテルスゾーン・バルトルディの思い出と、彼からの手紙』は、一八六九年に出版された。

(30) Ferdinand Hiller (一八一—一八五) は、ドイツの指揮者、作曲家。一八四三年から四四年まで、メンテルスゾーンの代理でゲヴァントハウスの楽長をつとめた。一八四七年以降はライン地方に移り、デュッセルドルフやケルンの楽長をつとめるかわらワーグナー批判の文筆活動を続けた。

(31) 『ルカによる福音書』第二章第三四節。

(32) ベッリーニ作(一八三一)。

(33) 一八六七年十一月一日。

(34) Carl Heinrich Carsten Reinecke (一八二四—一九一〇) は、ドイツの作曲家、ピアニスト、指揮者。

(35) ギリシア神話に登場する巨人プロクルステスは、つかまえた旅人をベッドに寝かせ、はみ出した部分を切り、背丈が足りない場合はベッドの大きさに引き伸ばしたという。

(36) それまで語りかけていた相手から転じて、その場にいらない人や事物に向かって呼びかける演劇表現法。

(37) Julius Rietz (一八二一—七七) は、ドイツのチェリスト、指揮者、作曲家。一八三五年からメ

ンデルスゾーンの後任としてデュッセルドルフ市の音楽監督。一八四八年からゲヴァントハウス・コンサートの指揮者、コンセルヴァトワールの作曲科教授。一八六〇年からは、ライシガールの後任としてドレスデンの宮廷楽長をつとめた。

(38) Franz Lachner (一八〇三—一九〇)は、オーストリアの指揮者、作曲家。

(39) a : b = c : X の関係が成り立つ時に a、b、c の数値から X を求める比例法。

(40) Joseph Joachim (一八三一—一九〇七)は、オーストリアハンガリー出身のヴァイオリニスト、指揮者、作曲家。一八四九年、リストが指揮者をつとめるヴァイマル宮廷楽団の首席奏者となるが、メンデルスゾーンの古典主義の影響を受けたヨアヒムは新ドイツ派的な傾向に馴染まず、シューマン、ブラームスらと親交を結び、一八六八年、ベルリンに新設された音楽学校の校長となった。

(41) Moritz Hauptmann (一七九二—一八六八)は、ドイツの作曲家。一八四二年、シュポアとメンデルスゾーンの推薦でライプツィヒのトーマス・カントールとなる。一八五〇年には、シューマン、O・ヤーンらとバッハ協会を設立した。

(42) Pauline Lucca (一八四二—一九〇八)は、オーストリアのソプラノ歌手。一八六一年からベルリンの宮廷歌劇場で活躍した。

(43) 『ファウスト』 第二部第四幕。

訳者あとがき

十八世紀までのオーケストラでは、通奏低音を受け持つチェンバロ奏者が指揮者の役割を果たしており、やがて本文にもあるようにコンサートマスターが楽員に合図を送るようになった。オーケストラの前で指揮棒を振る指揮者が現われたのは十九世紀初めであり、今日のような職業的指揮者が登場したのは十九世紀の後半のことである。その背景には、単にアインザッツの指示を受けるだけでは演奏できないような複雑な音楽が書かれるようになったことがある。「新しい音楽」に挑戦したワグナーやベルリオーズが指揮に深い関心を寄せ、みずからもすぐれた指揮者として数々の実績を残し、指揮についての最初の理論書を著したのは、きわめて当然なことであった。指揮論の古典ともいえるワグナーの『指揮について』は、ハンス・フォン・ビューロウ、マーラー、リヒャルト・シュトラウス、フルトヴェングラーなど後世の指揮者たちに大きな影響を与えた。

一九六九年六月十四日、十二年間の中断を経て前年の冬に再開した「ジークフリート」の作曲を完成したワグナーは、十月二日、『神々の黄昏』のヘノルンたちの場の作曲スケッチに

着手し、畢生の大作『指環』の制作はいよいよ最後の段階を迎えた。それと並行して「ノルンの綱をあざないながら」書かれた論文『指揮について』は、単なる指揮論の範囲を越えて（狭い意味での指揮の技術に関する部分はきわめて少ない）、ワグナーがそれまでの自分の音楽生活を振り返り、ドイツ音楽界の現状を展望するとともに、彼自身の音楽原理を改めて確認する総括の書ともなっている。「彼は今日の楽壇の現場でみずから経験したことをなにかも書き込むつもりでいます」とコジマはニーチエに報告している。

ワグナーは、十九世紀中頃のドイツ音楽界の勢力図を、楽員のなかからたき上げた古いタイプの楽長と、新しく台頭してきた音楽学校出の教養ある専門指揮者たちの対立として描き、どちらもモーツアルト、ベートーヴェン以来の古典音楽を正しい姿で演奏しておらず、ましてやウェーバーを経てワグナーに至る新しい音楽を演奏するには大いに問題があると批判している。

さらに、この当時、オーケストラ自体も時代の流れに取り残されており、その技術向上は、ワグナーに限らずロマン派の音楽家にとって焦眉の急であった。たとえば、ここで提案されているチェロ・セクションの強化や、管楽器と弦楽器それぞれの特性を生かしたpとfの奏法などは、『管弦楽法』を著したベルリオーズなども繰り返し訴えていたことであるが、当時の音

楽教育の致命的な欠陥として「リズムを教える学科が存在しないこと」を指摘したベルリオーズに対して、ワグナーが正しいテンポの設定を強調しているのは、二人の作曲家の資質の違いをうかがわせて興味深い。

テンポの基本はアグージョと、それを支える「持続する響き」にある、というのが『指揮について』の一貫した主張であり、アグージョ対アレグロ、ロングトーン対音型進行、「素朴な音楽」対「情感的な音楽」といった対立を軸に議論が展開されている。この両極は、「相容れぬまま対立するものではなく」、「直に触発し合い、自然に相手のなかに移り込んでゆく」。つまり、アグージョとアレグロは全く別個のものではなく、基本となるアグージョの原理を究極まで突き詰めて「反対のものを受け入れたいというやみ難い必然と化した」ところにアレグロが生まれるのである。ワグナーは、この魔術的な弁証法の実践技術をテンポの「モディフィカツイオン」と呼び、ベートーヴェン、ウェーバー、それに前年に完成したばかりの『マイスタージンガー』などを例に、それがいかに大切であるか説いている。「モディフィカツイオン」とは、したがって単なるテンポの変化ではなく、与えられた形式の限界を突き破って生成してゆく音楽の生命の「ゆらぎ」のようなものであり（フルトヴェングラーは、「ワグナーによって音楽はその本能の安定性を失った」と述べている）、その後、二十世紀初めに至るまで、ロマン主義的

な指揮の神髄として指揮者たちに受け継がれていったのである。

こうした根源から紡ぎ出される二元対立の図式は、単にテンポだけでなく、ライト・モティーフの問題やドラマと音楽の関係など、ワグナーの芸術理論全体をつらぬくパラダイムであるが、われわれはその先鋭化された表現をニーチェの「アポロ的」対「デユオニユソス的」という定式に見ることが出来る。ニーチェがワグナーを初めてトリップシエンに訪ねたのは、一八六九年五月十七日。「指揮について」のなかに、「悲劇の誕生」の著者との始まったばかりの蜜月の香りを嗅ぎ取るのもあながち不自然ではあるまい。

〈楽劇〉という名称について

三光長治訳



訳者紹介

三光長治(さんこう ながはる)  
1928年、広島生まれ。京都大学文学部(独文学専攻)卒。現在、埼玉大学教授。主要訳者、アドルノ「楽典の時」(白水社)・「ソチオロギカ」(イザラ書房)・「不協和音」(音楽之友社)・「文学ノート」(イザラ書房)・ウェステルンハーゲン「ワグナー」(白水社)。(以上共訳)著書「ワグナー」(新潮文庫)。

高辻知義(たかつじ ともよし)  
1937年、東京生まれ。東京大学文学部独文学科、大学院修士課程を修了し、ベルリン自由大学、フランクフルト大学に学ぶ。専攻はドイツ文学。現在、東京大学教養学部教授。著書「ドイツ文学史」(共著、東京大学出版会)「ワグナー」(岩波書店)・ウェステルンハーゲン「ワグナー」(共訳、白水社)・ベーム「回想のロンドン」(白水社)・エンドラー「カール・ベーム」(新潮社)・アドルノ「音楽社文学序説」(不協和音) (共訳、音楽之友社)・テリヒエン「フルトヴェングラーかカラヤンか」(音楽之友社)・タンホイザー「新定訳」(共訳、第三文明社)

池上純一(いけがみ じゅんいち)  
1950年、新潟生まれ。東京大学文学部独立文科、大学院修士課程を修了し、ボン大学に学ぶ。現在、埼玉大学助教授。ワグナーの著作の翻訳に意欲的にとりくみ、年刊ワグナー等に発表。

ワグナー著作集 1

一九九〇年十一月二十日 初版第一刷発行

監修者 三光長治

訳者◎ 三光長治・高辻知義・池上純一

発行者 栗生一郎

発行所 株式会社第三文明社

東京都千代田区三崎町一ノノ九  
郵便番号 一〇〇一  
電話 〇三一二九四一八七三二(代表)  
振替 東京五一―一七八二三

印刷所 凸版印刷株式会社

製本所 株式会社 星共社

1990 Printed in Japan

乱丁・落丁の本はお取り替えます。

ISBN4-476-03164-1