

指揮の芸術

ワインガルトナー著  
伊藤義雄訳

音楽之友社

## 訳者序

本書は、近代の大指揮者フェーリックス・ワインガルトナーの有名な著書“Ueber das Dirigieren”を訳したものである。

原著者ワインガルトナー (Felix Weingartner) は、1863年6月2日ツァラ (ダルマティア、当時オーストリア領) に生れ、グラーツで育つた。後、ライプチヒの音楽学校に学び、20歳の時、リストの許に赴き、その庇護により、最初の歌劇“ザクンタラ”を上演するを得た。次いでケーニヒスベルクを振り出しに、ハムブルク、ベルリン、ウィーンその他の指揮者を歴任、日本にも来朝して、清新な指揮振りを以て多大の感銘を与えた。

氏の指揮は動作が小さく控え目で、大げさな身振りはせず解釈は大体穏健中正であつたが、また、独自の面をも見せた。

この“指揮の芸術”は、19世紀の極端な主観主義の弊を激しく攻撃し、20世紀の新しい客観主義のさきがけとなつた点で、注目すべきものがある。これは著者の体験から生まれたものだけに、筆先も鋭く、生々しい実感を伴つており、指揮

の美学的な面や芸術的な面を説いたもので、これを通して、著者の全般的な音楽観が披瀝されている。それ故、これは、指揮を学ぶ者のみならず、およそ音楽に携わる者を裨益する所が大である。

氏は、本書の外、多くの著書と、歌劇、器楽曲その他多数の作品を残したが、1942年5月7日スイスのウィンターツアでその生涯を閉じた。

なお、原書には、各章に番号が附してあるのみで、標題はない。本書の標題は、内容の大略を見易くするために訳者が仮りにつけたものである。

昭和31年8月

訳者

## 第4版序

私が1895年に本書を著わした時、これは、好意を以ては迎えられなかつた。当時は、ビューロー盲拝熱が未だ最も盛んであつた。そして、人々は、若い芸術家がそれに反対して敢えて立ち上るなどは、以ての外と思つた。そして、私が文筆を以て活動する権利さえ奪い去ろうとしたのであつた。

これに対し、私は、今度はパイロイト盲拝熱を攻撃した第二の論争的論文を著わすことによつて、酬いた。今や酒樽の底を抜いたような騒ぎになり、私のすることなすこと総べてに対する悪評は、いくらあつても足りない位に浴びせ掛けられた。

私は、この騒ぎにも迷うことなく、創作し且つ観察しつづ、**“有為な人物”**を定義したゲーテの言葉を頼りとして、自分の進むべき道を探つた。即ちゲーテによれば、堪能な人物とは、正しいことが行われているかどうかを気にするよりも、自ら正理を行う方がよく似合う、というのである。そしてまた確かに、私は自分の道を探し当てた。

1905年に、この**“指揮の芸術”**の第3版が必要となつた

時に、私は、その間に得た経験をその土台とした。これは著しい増頁を必要とした。

今回の第 4 版が第 3 版と異なる所は、主として、配列を見易くした点にある。

サン スルピス—ヴォードにて

1913 年 8 月

フェーリックス ワインガルトナー

## 目 次

- I ワグナー後継派とビューローの功罪…………… 9
- II テムポ ルバート式指揮者……………41  
作曲家の楽想と指揮者の解釈のいずれに  
重きを置くべきか
- III 種々の問題……………67  
楽曲は指揮者によつて成功するか  
暗記指揮  
指揮の動作  
旅行指揮者  
一般的規則
- IV 歌劇の指揮……………81  
理想的な歌劇運営
- V 指揮者としての心得…………… 101

## I

### ワグナー後継派とビューローの功罪

本書と同じ表題の下に、リヒャルト ワグナーは、1865年に、彼のよく知られた書を著した。それは、飾らぬ率直さを以て当時の有名な指揮者達を攻撃したため、攻撃された人達の憤怒と敵意を買ったものである。しかし、自分達の絶対的權威を揺り動かされた音楽法王等の、隠された、また明らさまな憎悪を以てしても、ワグナーの文が指揮者の活動に関する新しい解釈について礎石を築くのを、妨げることはできなかった。この指揮者の活動を、今日の人々は、もはや単に、管弦楽、合唱、或は劇的の音楽演奏を外面的に統合するだけのものとは見ないのであつて、それよりも、主として内面的に精神を吹き込む要素として見る習慣になつている。

ワグナーは、どんなに多くのことが楽曲の演奏にかかつているかを認識した点で、確かに最初の人ではなかつたに違いない。例えば、彼は、バッハについて次のような説を述べている：バッハはほとんど速度標語を記さなかつたが、それは、単に、次の理由によるものであろう。即ち、バッハは大體こんな風に考えたのであろう“自分の主題、自分の楽形を

理解せず、その性格や表現を感じ取らない者などに、そんなイタリア語の速度指定などを与えて見たところで、何の役に立つというのだ？”と。

しかし私はこれに対して、バッハは恐らくこのような絶望的な芸術観は抱かなかつたであろう、と思う。私は、むしろ、バッハが速度指定及び強弱記号を稀にしか書かなかつたのは、彼が常にその演奏に加わるものと考えていたからだ、と信ずる。彼自身がオルガンに向い、少人数の音楽家達を自分の周囲に集めた光景……我々は、こういう風に、バッハの生存当時に於ける彼の楽曲の演奏を想像しなければならない。彼の組曲と協奏曲は室内楽曲であつて、それを演奏する時には、これまた、彼自身又は彼の気に入りの生徒がチェムバロに向つていたのである。彼は“平均律ピアノ曲集”とソナータを学習用として書いた。それ故、何故に発想記号について長く拘泥する必要があるであらうか。正しい速度を指示し、また合奏者達と表現について了解し合うことは、彼自身の手の中にあつたのである。

彼の作品全集の出版や、大管弦楽、大合唱団による演奏会式公開演奏などは、この偉大なトーマス合唱隊長は夢にも予想しなかつたに違いない。

恐らく同様の理由からであろうが、モーツァルトやハイドンの初期の作品にも発想記号が少い。後になつて、これ等の楽聖の作曲が広く流布したため、彼等はずっと詳しく指示を記す必要を強いられたのである。そして、これは、特にモーツァルトの円熟期に於いては、高度の精妙さに達した。

彼を始め、ウェーバー、メンデルスゾーン、シュポア等が優れた指揮者であつたこと、また彼等が、各々それ自身の芸術的立場から、悪習慣や悪趣味に対して極力戦つたことを我々は知っている。ワグナーが、如何に同じ戦いを戦つたかは、他の多くのことの外に、初めに述べた彼の論文が証明している。これは決して遠慮した文ではないが、しかし、ベルリオーズがその著書“指揮者、その芸術の理論について”を説き起す火のような言葉に比べれば、まるで温順にさえ見える。

即ち、ベルリオーズは次のように書いている：

人々は、しばしば歌手を非難して、彼等はこの仲介的要素の中の最も危険なものだ、と言つた。しかし私は、それは正当でない、と信ずる。最も恐るべき仲介者は、私の見るところでは、指揮者である。下手な歌手は、単に彼自身の役をだめにするだけができるに過ぎない。これに反し、無能力な、または悪意的な指揮者は、全部を破滅させてしまう。

作曲家は、指揮者——その手中に彼が陥つたところの——が、もし無能力と悪意とを同時に兼ねているのでなければ、まだしも幸せと思わなければならない。何故なら、そのような（つまり、両者を兼ねた）人物の破壊的影響には何物も抵抗できないからである。そうなると、最も優れた管弦楽団でさえびつこになつてしまふし、最も卓越した歌手も阻止され無力となり、熱の籠つた正確な再現演奏の影も認められなくなる。

このような指揮の下では、作曲家の最も精妙な音楽の大胆さもただ奇異なものとなり、感激からは生命の神経が抜き去られ、靈感は急激に地に墜ち、天使は翼を切られ、天才は変じて奇人又は狂人となり、神々しい彫像は台から押し倒されて塵の中に埋められる。しかし最も悪いことは、一般の公衆や聴衆が、たとえ音楽の面でどんな高い教養を持つていたにしても、新しい楽曲の初演に際して、このような指揮者が犯した蹂躪、愚挙、過誤及び芸術上の罪悪を発見することができない、ということである。”

この大家が、これ程の憤怒の叫びを発するに至るにはどのような苦い経験を嘗めたかは、次の唯一つの事柄からも測られよう。即ち、前世紀の前半に於いて間違いなく一流の地位

を占めていた指揮者——ワグナーさえ最も熱烈な讃辞を寄せたその人——即ちパリーのハーベネックが、ベルリオーズの報告によれば、総譜ではなく、ヴァイオリンのパート楽譜によつて指揮した、という事実である。こんなことは、今日では、もはやピアホール音楽会、ダンス音楽、通俗愛唱歌音楽会などでしか行われぬことである。

それにも拘らず、ハーベネックは熱心な練習によつてコンセルヴァトアールの管弦楽団を訓練し、当時ドイツでは見られなかつた程の技術的に完全な演奏を成し遂げたに違いない。というのは、ワグナーが、同地で初めて真にベートーヴェンの第9交響曲を知つた、と告白している位だからである。その前に、彼は、ライブチッヒのゲヴァントハウスでこの曲の余りにも混乱した印象を受け、そのため彼は、一時的にはあるが、ベートーヴェン自身に対してさえ“迷つた”ほどであつた、と言つている。

ワグナーの論文の多くのものと同様に、この“迷い”も文字通りに受け取るべきではないであろう。というのは、彼の程度の音楽家なら、総譜の知識により——しかもそれを、彼は自らの手で写譜したのであるから——混乱した印象が、どの程度まで演奏の責任であり、またどの程度まで楽曲自身の罪であるかを判断し得たに違いないからである。

しかし、劣悪な演奏が無識者を全然迷わせるばかりでなく、有識者の感受性に富んだ傾聴をも妨げることがあるのは、事実である。

私は未だに思い出せることであるが、ちようどやはりライブチッヒで、19世紀の80年代の初め、未だ同地の音楽学校の学生であつた時、当時の半ば馬鹿正直な、半ば愛らしい指揮者の罪のため、あの素晴らしいゲヴァントハウス管弦楽団からさえも、時としては、私が楽曲から描き出していた音画と余りにも違う演奏を聞かされたことがあつた。そのため私は、自分の愛する音画を汚されないうために、多くの演奏会の終りまで待たずに立ち去る方を選んだ位であつた。

それにしても、私は、楽聖の一人をも疑いはしなかつた。ただ、これらの楽曲を私が感じていたように一度演奏して見たい、という熱望が高まつたのである。

私は、不注意にも、この熱望と、聞かされた演奏に対する不満とを、ハッキリした言葉にして出してしまうたので、自惚れの非難を浴びせられた。しかしその後、間もなく、ビューローがマイニンゲン管弦楽団を率いて来て、微妙に濃淡をつけた合奏とは何であるかを示した時、私は、私のそれまでの意見に対し多くの同意の言葉を聞いたのである。

ビューローの解釈の印象は、恐らく、ライブチッヒの我々

の指揮者にも、とうの昔に習慣の灰の中に消えていた彼の芸術感覚の火を掻き立てたに違いない。というのは、マイニンゲン楽団の客演に続いて催された演奏会で、彼は、大レオノーレ序曲（註、即ち第3番）を全く驚くべきでき栄えて指揮した。特に注目すべきは、彼が、例えば後に述べるようなビューロー風の自分勝手なやり方を真似せず、この曲を大規模な簡素さで流れさせたことである。彼は、（マイニンガーよりも）多人数の、そしてもつと良質の管弦楽団を有していたから、その印象はすばらしいもので、平常はかなり控え目なライブチッヒの聴衆から、ビューローに与えられた賞讃の嵐をさえ凌ぐほどの物凄い歓呼が湧き起つた位であつた。恰かも神の息に吹かれたかのように、数分の間、お下げ髪は吹き飛ばされ、（即ち、この指揮者は大人らしく成長し）しかしまた自我も抑制され、ベートーヴェンは註釈なしに（即ち指揮者の勝手な変更なしに純粹の姿で）我々に話し掛けた。

この経験は、私にとつては非常に教訓に富んだものであつた。

ワグナーが、最初のパリ滞在の後、ドレスデンで指揮台に立つた時、彼は、ハーベネックを聴いた経験によつて、良心的な指揮の下でなら管弦楽演奏がどの程度の完全さに達し得

るかを悟っていた。

彼の指揮者としての活動について彼自身及び他の人々を通じて知られている総べての事を総合すると、彼の努力は、もつと高い使命（即ち技術的な完全さ以上の）を果すために良心的な厳密さを尽すことに向けられていた。この、高度の使命とは、つまり、彼によつて指揮された楽曲に於いて、或る物——音や楽譜が単にそれを表わすための手段であるところのもの——を、浮び出させることであつた。彼は一貫した糸、心理的の線を探求した。それを感得したならば、それまで多少とも不明確に響いていた音画が、恰かも奇蹟にでもよつたかのように、突然に、美しく形作られた、心に語り掛けるような姿に変えられる。そのため聴衆は、既にとの昔に知っていると信じていた楽曲が、どうして、突然こんなにまるで違つた様相を呈したかを、不思議がる。そして、偏見に捉われない者は、喜んで叫ぶ：“そうだ、この通りだ、こうでなくてはならない！”と。

こうして、音の被衣から芸術の守り神が現われる。その気高い瞳は以前にはただぼんやり見えるだけであつたが、今や被いを取り除き、それを眺めることのできる者を狂喜させるのである。ワグナーは、この姿、この核、芸術品のこの守り神を、彼のメロス Melos と名付けている。それを後世の無理

解者はワグナー自身の作品と結び付けて“永久のメロディー”と作り変えてしまつた。

ワグナーは、このメロスをハッキリ浮び出させようと努めた結果、ベートーヴェンの楽曲に於いて、楽器編成を思慮を凝らして変更することまで、した。この変更——いわば修正——は、彼が、創作者の意図は確かに認識できるのに、それが管弦樂法的に実現されていない、と判断した個所で行つたものである。それは、ベートーヴェンの使用し得た楽器が余りに不完全であつたためでもあろうし、また、この樂聖の耳疾が段々悪化したため、時として、種々の発音体の音の関係につき明瞭な観念を曇らされたということもあろう。とにかく、これ等の変更の結果、それまで不明瞭だつたメロスを一挙に認識させたのであつた。

もちろん、音楽法王達や文字固着者達はまたもや破門を叫んだものである。また私も、これ等の修正が全部よくできており且つ模倣する価値があるかどうかについては、結論は下したくない。しかし、彼が非常にしばしば正しい所を打ち当てたことも、疑いがない。それ故、今日では、半分でも考える指揮者なら、ワグナーのつけた樂器的補足なしには第9交響曲を演奏しないであらうと私は思う。

これについての詳細は、著者の“ベートーヴェンの交響曲の演

奏についての助言”(ライプツヒ、ブライトコプフ ウント ヘルテル社発行)を参照されたい。

明瞭な演奏に向つて努力すると共に、ワグナーに於いては、熱烈な情熱が加わつた。彼は、活潑な理解力に助けられながら、この情熱を以て彼の使命の達成に當つた。更に彼は自分の意志を音楽家達に直接に語りまた伝達する能力、一言にして言えば天才、を持つていた。これは、彼が、その他の点のあらゆる高い評価にも拘らず、ハーベネックには認められない、としたところのもので、彼にあつては反対に、彼自身の業績を、再現芸術には経過性がつきものであつて後に残らないものであるのに拘らず、幾つかの場合、歴史的に銘記すべきでき事の域にまで押し上げた。

ワグナーの指揮を見る幸せは、私にはもはや恵まれなかつた。私は、それを伝え聞いた。即ち：精々中背の体格で柔軟な姿勢、腕の動かし方は過度に大きくもなく、また遠く伸ばしもせず、動作がしなやかでしかも非常にハッキリしていた；また、活気があつたにも拘らず、落ち着かない点は少しもなかつた。音楽会の場合は、概して、楽譜を必要とせず、表情に富んだ眼付きを楽員達に向け、王者のような優越性を以て管弦楽団を統率した。彼は少年時代に、このような優越

性を備えたウェーバーを仰いで、讚美したものである。

ドレスデンの年老いたフルート奏者フルステナウが私に語つたところに依ると、ワグナーが指揮した時には、しばしば、楽員達は導かれているという感じはもはや全然持たなかつたそうである。一人一人が自分自身の感情に従つていていると思つていたが、しかも総べてが鮮かにビタリと合つた。ワグナーの強大な意志が、侵入して来るように、しかし全然意識されずに一人一人に移され、そのため各人が自由に振る舞つたように思つたが、事實は単に指揮者に従つたのみで、その芸術の力が各人の中に生き且つ活動したのであつた。“総べてのことがとても軽やかにそして美しく行つた。それは素晴らしい饗宴だつた！”とフルステナウは語つた。そしてこの白髪の芸術家の眼は喜ばしい感激に輝いた。

ワグナーは、常任指揮者としての活動を止めた後、彼の感じ、洞察、能力を、もつと若い陶冶性に富んだ精神(の所有者)に伝え、彼等の中に生き続けさせようとした。彼は、理想的な学校を設立して、その中で歌手と指揮者を彼の意図に従つて教育しようとしたが、これは、当時の人々の無関心のお蔭で実現しなかつた。しかし、数人の若い音楽家が彼の許に集り、彼はこれ等の人々に自分の精神について教導し

た。これ等の人々の中で最年長の者が、また最も優れた者として抜きん出た。それは彼の親密な友人であり、当時彼のための最も忠実な前衛闘士であり、ワグナー自身の言うところによれば、彼の“昔の自己”即ち大指揮者ハンス・フォン・ビューローであつた。

比較的短い期間の協同活動の後、教師と生徒は別れなければならなかつた。そしてビューローの星は、1880年に彼がマイニンゲンの宮廷管弦楽団の先頭に立つた時にはじめて再び明るく輝いた。そして同地の太公は、既に同地の劇場で舞台装置家としての腕を揮つて永続的な影響を残していたが、1年後には、彼ビューローを管弦楽団と共にドイツ全国、オーストリア、ロシアを巡歴する大演奏旅行に送り出した。

これは、めつたに経験されなかつたほどの、物量に打ち勝つた精神の勝利となつた。この管弦楽団はむしろ少数で、その構成員も決して全部が優秀という訳ではなかつたが、至る所で、一流の芸術家から成る世界的な大管弦楽団を打ち負かした。これを、この優れた指揮者が成し遂げたのである。彼——第二のレオニダス——は、立派に訓練された軍兵の小さな一群を率いて、概ね平凡な指揮棒振りに率いられた音楽軍勢の大軍に立ち向う勇氣を持つていた。

彼は、自分の楽曲解釈を、勤勉なたゆみない練習によつて

管弦楽団に伝達し、当時では到達されなかつた完璧な合奏を完成した。それは、最も厳密なリズムの正確さと、音の要素の芸術的な均衡とを含むものであつた。

このようによく均斉がとれた演奏であつたので、この楽員とあの楽員とのどちらが上手か、とか、または、指揮者のあれこれの特色が許されるものかどうか、などの問題を、差し当り全然起らせなかつた。管弦楽団はただ一つの楽器のように見えた。この楽器を、ビューローは、まるでピアノを弾くように弾いたのであつた。

マイニンゲン楽団のこの演奏旅行は、評価し得ない程の高い意義があつた。各地の責任ある地位にあつた人達は——といつてもベルリンの宮廷歌劇場だけは例外で、ここでは、ビューローの与えた教えに従うよりは寧ろ扉を示す（即ち、追い払う）方を選んだ——それ迄のように神器に値する位に漫然とまた考えなしに、ただ無暗に弾きまくりタクトを振るだけでは、もはやいけない、ということを経験した。そんな調子でやつていたのでは、聴衆に於ける名声を失わなければならないことは間違いないからであつた。この聴衆は、ひとたび高貴の饗宴に味を占めた後は、もはや安直の食事を当てがわれて済まされはしなかつたからである。

人々は、最初、管弦楽団を技術面でもつとよく訓練することに精を出した；練習回数を増し、強弱の記号をもつと良心的に守り、総体的に正確な合奏を作り上げるように、それ迄より多くの注意を払った。

管弦楽団の演奏能力は、それ以来、素晴らしく高められ、作曲家は、今日では、以前には到底不可能に見えたであろうような課題を課することができるようになった。同時に一方では、もつと古い名曲のより良い再現演奏も可能となつた。

これらの成果がビューローの活動のいわば長所とでもいうべきもので、彼の名を、指揮芸術の発達史の一境界石とするものである。指揮は芸術であつて職人仕事ではない、という自覚が広められ確固たるものとなつたが、そのような自覚を我々が抱くようになったのは、自身が優れた指揮者でもあつた大作曲家達のお蔭であると共に、その外では、誰よりも先ず彼ビューローのおかげなのである。

しかし、ビューローの活動にも短所はあつた。これについては、彼自身を始め、彼の後継者達、というよりも模倣者といつた方がよいであろうが、それ等の人達に責任がある。上に述べた長所を腹藏ない喜びを以て認識すると共に、これ等の短所を明らかにし、それを矯正するのは、真実に対する義

務である。

先ず最初に、否定できない事実は、ビューローが当時未だマイニンゲン宮廷管弦楽団指揮者であつた時から、しばしば、彼の再現芸術に教育的要素の混入が認められたことである。彼が、一方では素人らしいメトロノーム式の拍打ちにも、他方では或る種の優雅な放漫さにも、共に一撃を与えようとした事を、人々は明らかに認めた。豊かな表情を以て表現するために速度の修飾が必要となつた時、彼は、この変化を聴衆にハッキリと意識させるために、誇張したことがあつた；いや、全然違つた、基本的速度と反対の速度に陥つたことさえあつた。

例えば“エグモント”序曲ではそういうことが起つた。ワグナーの語るところによれば、ミュンヘンでビューローを教えた時、この、恐ろしい真面目さと快よい自信を、これほど強烈に密接に結び付けた動機：



——しかもこれは、普通の演奏では止め度もないアレグロの狂奔の中に、恰かも枯れた木の葉のように洗い流されてしまふのだが——これを作曲家の意図に従つて正しく演奏する

ように、彼に教えたということである。それには“それまでの熱情的に興奮した速度”を、たとえ“暗示的”だけでもせよ、ちつと手加減し、それによつて“管弦楽員が、この、強烈なエネルギーと物思いするような快感が急速に交替する主題的連結を、よくアクセントつけするのに必要な余裕を得る”ことができるようにすべきだ、とした。ところが、この序曲をビューローの指揮の下で聞いた人達は誰しも、この問題の個所で彼が決して“暗示的”に振る舞つたところではないことを是認しなければならないであろう。それどころか、Allegro から直接に“*Andante grave*”に一足飛びし、それによつて統一的な速度を打ち壊したのである。この統一的な速度は、この序曲のアレグロは勿論、総べて統一的な速度記号を与えられている他のどの曲でも、守られなければならないものである。

しかし、ここでは、正しい発想は、基本速度の暗示的な変更をしないで、いや、確かにそれなしで、実現されるであろう。それには、この動機の最初の2小節が托されている弦楽器群に、これを、大きなエネルギーで力を出し且つ最も重要な正確さを以て弾かせるのである。即ち、例えば第1小節の最後の8分音符を、内容のない16分音符に変えとか、或いはまた、非常に重要な価値を持つ休符を抹消するなどの

ことがないようにする。もつともこの際、ワグナーが述べているように、舞踊の足踏みが現れては来る。しかしまた、この序曲の主要部の速度が Allegro ではあるが Vivace ではない、という事を考えるならば、正しい速度を取りさえしたら“止め度のない Allegro の狂奔”の危険は、元来全然存在しないのである。

一般に、次の点で多くの罪が犯されている。即ち、序曲や交響曲の楽章で、導入部を非常におそく、主要部を非常に速く取り過ぎている。これ等の速度の差異は一般的に普及してはいるが、それには尙多種多様な段階があるのに、それが余りにも等閑に附され過ぎている。例えば第7交響曲の最初が Adagio に弾かれるのをよく聞かすが、ここでは、“Poco sostenuto”と指定されているのである；また、第4交響曲の最終楽章は Pre sto に弾かれるが、ベートーヴェンの指定は“Allegro ma non tanto”であつて、これを守つた時にはじめて、この楽章のユーモアが現れて来る。

エグモント序曲では、導入部は“Sostenuto, ma non troppo”と指定されている。これは元来、決して緩りした速度を意味するのではない。これに続く部分は“Allegro”と指定され、それは終結部になつてはじめて“Allegro con brio”に盛り上がる。しかしこれも、未だに過度に急速な速度を規

定するものではない。主要部の Allegro で大体に於いて落ち着いた速度を堅持することこそ、この曲の悲劇的な重圧に適合する。この力強さも、急ぎ過ぎたのでは全然抹消されてしまう。

私は、節度を守つた3拍で指揮すべき導入部と、主要部との差異を、次のようにしか考えることができない。即ち、4分の3拍子の1小節が、大体、2分の3拍子の2分音符、即ち1小節の3分の1に相当する、という割合である。この場合、4分音符の音長は、Allegroに入つた時に、2分の1にさえも縮少しない。(即ち2=3の割合になる)このようにすれば、上述の個所で速度を抑制することは全然不必要になり、“恐ろしいほどの真面目さ”：



と、続く2小節の“快よい自信”とは、明らかに現れて来るであろう。

ワグナーは、第8交響曲の第3楽章で以前普通に行われていたスケルツォの速度を論難し、その代りにもつと心地よいメヌエットの速度を要求した。しかし私が聞いたビューローの指揮では、この楽章は余りに遅過ぎて、そのユーモアに満

ちた快活さが消え、ほとんど無愛想な厳粛さになつてしまつていた。

もし、コリオラン序曲の主題：



及びその後の全曲が、指定の Allegro con brio でなく、流布されているように Presto で弾かれたなら、それは確かに、この序曲の巨人のような性格に反するものであろう。しかし、ビューローはそれをほとんど Andante で始め、それを次第に早めて行つて第7小節の総休止に至り、その後で再びゆつくり始め、その同形進行を再び同様に早めた。

このようなやり方では、第一に、この信じ難いほど性格的な主題からその彫り石のような力が奪われてしまうし、第二に、私は、もしベートーヴェンがそのような風変りを欲したとすればそれを書き現したであろう、と信ずる。何故なら、彼は発想記号を常に非常に正確に書き記したからである。

ビューローの意図それ自体は常に明瞭に認められたし、また確かに正しくもあつた。彼は聴衆にこう言つたのと同じである：“エグモント序曲中のこの意義深い個所は、無考えにただ追いつてはいけぬ；第8交響曲の愉快な心持よいメヌエットをスケルツォにはしてはいけぬ；コリオーラン序曲の主題は、この曲の威厳にふさわしいように演奏されなければならぬ！”しかし余りにハッキリさせようとした結果、彼はしばしば行き過ぎた。ビューローは、彼が特に立体的に（生き生きと）描き出したと思つた個所では、示威的に聴衆の方を振り返つたが、これは、上に述べた教育的という感じを更に強めるものであつた。彼がこんなことをしたのは、幾分は、何人かの驚かされた意外そうな顔つきを見るためでもあつたろうが、しかし主として彼のしぐさによつてこう表現するためであつた：“見なさい、貴下方はこういう風にすべきです！”

すばらしい彫刻、たとえばミロのヴィーナスなどの身体の構造についての講演は、非常に面白いかも知れない。しかしそれは、本来の芸術的効果とは何の関係もない。芸術品と芸術活動はただそれ自身とそれ自身の美のためだけに存在するのである。しかし、彼等が何等かの傾向の目的を追求ならば、たとえその目的が最も高貴な教えに役立つものであろう

とも、（芸術の）花粉は拭い去られる。

ビューローの解釈は、そのような傾向から完全に解放されていたことは滅多になかつた。それ故に、個々の事柄を適度を越えてまで強調しようとする傾向を生じたのである。もつとも、芸術に於いては、どんな些事も重要でないものではなく、総べての事柄がみな存在の理由を持つてはいる。但しそれは、一貫した総合的の、総べての細目の上に立ちそして決して中断されないと、全曲の基本的性格の解釈に従属する限りに於いて、である。

この、楽曲の基本的性格を総合的に把握することが、彼ビューローの解釈の芸術性を形成したのである。それは、深い感情から発生する。この感情は理智に従うものではない。いや、それに影響されることすらいけないのであつて、反対に、理智と離すことのできない実際活動、たとえば実習慣、技術、均衡を図る考慮などを支配しなければならない。

もしこの感覚が十分に強くないと、その代りに理智が強くなり働き出し、延いてはビューローに於いて見られたように、理智過剰の分裂に到達する。その反対の場合は、感情が不健全な程度に茂り過ぎ、不明瞭、誤つた感傷、情緒耽溺に終る。もし感覚も理智も強くない時には、その時々を支配している

流行によつて、寂莫としたメトロノーム式4分音符拍打ちか、又は高尚な精神のない色合い付けが生じることになる。この後者が、私をして本書を書かせた主要な動機である。

この両者とも、芸術とは何の関係もない。芸術の最も微妙な具現は、感情の発露と理知の働きのあの非常に繊細な関係——それは計量することは難しくて寧ろ探り当てるもの——を作り出すことにある。この関係によつて、芸術活動に生命力と真実性が与えられるのである。

ビューローの演奏に見られた教育的要素は、彼の人生の終期に於いて更に強く現れた。それは更に気苦勞性と結び付いた。これは恐らく彼の身体的病苦と、それによつて引き起された精神的不機嫌によつて強められたのであろうが、そのため彼は奇癖に陥つた。それはもはや教育的役目さえ持つていないもので、これをもし美しいと感じることのできたのは、自身で考える能力を全然喪失し、それ故盲目的な崇拜を以て彼の足下にひざまずく人々だけであつた。これ等の人々は、彼ビューローが、時として彼等をその価値にふさわしく取り扱つた時にも、恭順にそれを受け頂いたのであつた。

彼ビューローは、音楽会で演説する癖によつて、ひどい悪趣味を犯した。それは、以前のビューローに心から捧げるこ

とのできた尊敬の念を持続することを、困難にさせる位のものであつた。悲しかつたのは、聴衆が彼の音楽会に急ぎながら次の問いを抱くのを、聞くことであつた：“今日はまた一体何が持ち上るだろう？”

ビューローによつて、音楽に於けるセンセーションリズムと不愉快な個性妄想が始まつた。これは、どんな小人物をも鼓舞して、ただひどく不謹慎に振る舞いさえすれば个性的である、と思ひ込ませ、自身の専売特許権を要求させる。また、才能に富んだ薄弱者をも目を眩ませて、意味をなさぬ行動に走らせる。

しかし我々が偉人達のお手本を思い浮べれば、最も大胆な前進に於いてさえ、自覚した抑制こそが偉大な人達の最も尊い特徴であることを、認めるのである。

ビューローはこの抑制を理解しなかつた。それ故に、彼は最悪の行き過ぎの種を蒔いてしまつた。今日では、これ等の行き過ぎをも或る程度まで許し得るような、そのような大人物が欠けている故に、我々がそれに耐えることは尙更に難かしいのである。ビューローがした事は、未だ少くも面白いという極印を持つていた。それは、彼が、迷つた道へ進んで自身との精神分裂を来したにせよ、ともかくひとかどの人物で

あつたからである。然るに今日、どこにビューロー（に等しい人物）がいるか？

彼が陥つた奇行について私自身が見聞した例を列挙するという不愉快な骨折りは、できれば節約して置きたいのであるが、以下の章に於いて、それから生じた結果について述べることになる故、これはやむを得ない。

ベルリンでの第9交響曲の演奏に際し、彼は、第1楽章を著しく速く始め、主題：



の進入に際してはじめて、幅広い速度を取つた。次の和音で



は、彼は、突然、ほとんど倍近くも遅くなり、それを持続し、それに直ぐ続いて次の箇所：



で、同様に突然に、全然速い速度を再び開始した。このよう

な、根拠のない、飛躍的な速度転換は、一体何のことだ？

第9交響曲の同じ公演で、私は、彼が、第3楽章の玄妙な、あらゆる情熱を取り去つたアンダンテの旋律を、次のような濃淡をつけて演奏するのを、聞かされた：



そのため、この箇所は、イタリア歌劇の中に出て来るような、熱烈な愛の訴えの性格を帯びてしまった。然るに“espressivo”も“crescendo”も、この楽章全体の性質に相応する優美な意味でのみ意図されているに違いないし、速度の移動に至つては全然悪いに違いないのである。上に述べた偶像崇拜者の一人に、この天与の旋律のかくも正に醜き取り扱いについて私の抱いた不快の感じを述べたところ、彼が答えるには：“ええ、ええ、貴方は正しいさ；しかしビューローはビューローだ：彼なら何でもやつていい！”——ああ、権威崇拜と盲拝よ、お前達が既にどれだけの罪を重ねたことか！

彼は嘗て、第8交響曲を非常に速く始め、その直後に第5、6、7小節を非常に緩くし、第8小節ではじめて再び、最初速度を回復させる、という自分勝手を行つた。

彼はまた、正当と言い得ない改良、というより寧ろ改悪の罪をも犯した。例えば、第9交響曲のスケルツォの Trio の中、オーボエの独奏の個所で、第2ファゴットのc(1点ハ)を何の理由もなくh(小字ロ)に変えた。そのため、この厳しい、しかし極めて特徴のある低音進行が、半音階に柔げられてしまった。(ブライトコプフ版スコア第107頁第9、10小節；オイレンブルグ版では第117頁第470—1小節)

これに類似の、全然根拠のない、軟化させるような訂正は、レオノーレ序曲第3番で、ヴァイオリンの大きな走句の最初の精力的な2点ハを、無性格の2点ニに変えたことである。(フィルハーモニア版スコア第10頁第14小節の最初のc)

このような演奏に於いては、人々は、もはや演奏される作品ではなくてその指揮者が、主眼であるかのような感じを持った。そして、彼が、聴衆の注意を作品から(切り離して)不当に自身に向けさせようとしている、というように感じさせられた。結局、最後には、管弦楽員がその指揮者の奇妙な思い付きについて行く機敏さだけが驚嘆されたに過ぎない。

このような奇妙な思い付きが、最初は申し分なかつたビューローと私との関係を、全然破壊してしまう基となつた。彼は、マイニンゲン宮廷管弦楽団を率いて、アイゼナッハでベートーヴェンの第5交響曲ハ短調の非常に印象深い演奏を指揮し、これは私にとって忘れ得ない音楽会となつた。その時

私は、リストによつて彼に紹介された。彼は私に興味を抱き、後に、私の弦楽のための小さな作品を演奏してくれ、エルンスト フランクの死によつてハノーヴァーの指揮者の地位が空いた時、彼の友人で当時の劇場総支配人だつたフォンブロンサルトに私を推せんした。もつとも、これは成功しなかつた。

マンシュテートが去つたためマイニンゲンの第2指揮者の地位が空位となつた時、私は自身でこれを志願した。ビューローの総指揮の下で活動することによつて、多くを学ぼうと望んだからである。私はそのために彼をベルリンに訪ねた。彼は、直ちに私の請願について話し始めた。彼は次の通りに述べた：“私は君を必要とすることができない。君は私にとつては余りに独立的であり過ぎる。私は、ただ私の欲することだけを絶対的に守る者を欲する。それは君にはできないし、またする意志もない。”私は、彼のこの説には全く同感であつた。

その後で彼は、私に尙、助言を与えた。それは、私が、拘束されなくて——といつてもこれは、劇場内ではある程度まで可能というだけだが——そしてまた何よりも、他の指揮者を私の上に頂かないで済みさえしたら、最もつまらない地位をも侮るな、というのであつた。

2年後に、我々はハムブルクで逢つた。彼は、支配人ポリーニと、1887—8年のシーズン中に30回の歌劇を指揮する契約をしていた。そして、私は、同地の常任指揮者であつたのである。彼が新しく教え込んだ最初の歌劇は、カルメンであつた。私は最初の瞬間から、そして今日も尚、確信しているが、ビューローは当時いたずらをやつた、としか思えない。それは、有名な名声を持つていさえすれば聴衆にどんなひどいことを強制できるかを、試して見よう、ということである。こんなやり方は、今日、その好一対を作曲方面に見出すことができる。

彼は、情熱と皮肉とに溢れているこの歌劇のほとんど全部を、しばしば、耐えられないほど遅い、引きずるような速度で演じた。既に最初の：



を、ほとんど Andante に、エスカミリオの歌：



をまるで Adagio に演奏し、その外にも沢山のニュアンス、

ルフトパウゼ（註、空中に浮ばせるような息つき、間合いといったようなもの）や、そういつたようなものをこの作品につけた。それは、ビゼーが、彼の歌劇がこういう風に演じられるのを聞いたら、さぞかし甚しく驚き呆れたことだろうと思われたほどであつた。

ビューローは、彼の試みが完全に成功を収めたという満足を得た。彼の讚美者と批評家は、今や初めて、カルメンの真の、そして唯一の正しい解釈が発見された、という点で一致した。もつともこの意見は、アンサンブル（重唱、合唱、合奏その他総べての協演）が、非の打ち所ないほどに練習されていたお蔭でもあつた。いかにも、これは当時のハムブルク劇場では滅多にないことであつた。彼の目立つて遅い速度について質問された時、ビューローは、“自分はそれによつてスペイン人の誇りを表現しようとする”と答えた。この言明は単に一つの機智に過ぎないし、それも特に優れたものでさえもないが、これもまた異口同音の讚嘆を得た。——といつても、私を除いて、で、私は、間もなく、私の意見を実行によつて強調する機会を得た。

即ち、皮肉なことに、ビューローに差し支えがあつた時に、彼に代つて“カルメン”を指揮し、後には彼と交替で指揮を分け合う、という使命が与えられた。ところで、私には、自分

の確信に逆らつて彼を模倣してこの歌劇を指揮するなどは、到底できなかつた。それ故、私は、練習の際に、私が正しいと感じた通りに、即ち、作曲家の指定に副つて一貫して（ビューローより）もつと活気ある速度を取り、人工的な色付けなしに指揮した。これは管弦楽員や歌手を喜ばせ、その中の何人かは敢えて賛意を表明した。

ビューローはポリニーの許にかけつけ、私が“自分勝手”をやつて彼の歌劇をだめにしてしまう、と苦情を言い立て、私にもはやそれを指揮させないことを主張した。ポリニーは、これを私に親切に打ち明け、いつも怒り易いビューローと争いたくはない、と弁解して“カルメン”の指揮を私の同僚の一人に托した。彼は、この歌劇を“全くビューローの通りに”指揮することを許されたといつて、大得意であつた。

私はこの事件に多くの言葉を費したが、一体ビューローは、彼自身の罪を私に被せた事を本当に見落していたのであろうか？ 自分勝手なのは、ビゼーの明白な指示を実現した私ではなくて、それを踏み越えた彼であつたことに気付かなかつたのであろうか？

いずれにしても、彼は私が彼のいたずらを見抜くほど賢明であり、彼に対抗して“独立的”であることを敢えてしたこ

とについて、決して私を許さなかつた。というのは、私がハムブルクに到着した時、彼は非常に機嫌よく迎えてくれたが、この後はあらゆる機会に私に対する不快の念を表明したからである。これは延いて、私が指揮した二三の歌劇の最中に、彼の嫌悪を明らかに、公衆に認められる位に表明するまでになつた。私が数年後にベルリンで王室管弦楽団の交響楽演奏会に参加して助力した時にも、私に対する彼の感情は少しもよくならなかつた。彼は嘲笑的皮肉によつて私に対する怒りを逆らせ、また、彼の友人はそれが広く知られるように大いに尽力したものである。それ故に、私は彼の身辺から永く遠ざかつていなければならなかつた。彼に於ける偉大なものに対する私の讚美は、彼に通じる由がなかつた。

しかし本書は、小事や狭量を取り除くことによつてこそ、この偉大さを正しい光の中に照し出すことを望んでいる。そして、多くの点で立場が相反することは動かす得ない事実として堅持するが、ワグナーによつて新たに呼び醒まされた指揮芸術に最大の貢献をした推進者（即ちビューロー）に榮譽と尊敬とを捧げるものである。これは、後世の史家が芸術に於ける我々の時代を客観的に叙述する際にも、認めなければならぬであろう。

## II

### テムポ ルバート式指揮者

作曲家の楽想と指揮者の解釈のいずれに  
重きを置くべきか

或るユーモア雑誌で、私は、次の思想断片を読んだ：“知者の犯す愚行にまして我等を欺くものはない；我等はこれを真似し勝ちである故に。”——これは真実である。あらゆる時代に於いて真であり、特に現代に於いて然りである。

これは、あの弟子根性を力強い言葉で表現している。即ち彼等は、偉大な人物を全体的に理解することができず、しかもこれと同等のことをしたいと念願し、その個々の様相を模倣することによつて、これを達成し得ると信じている。ところが、顕著な、そして特色に富んだ特徴というものは模倣できないものである。というのは、これは天才だけにあるもので、それも、個々の天才によつてそれぞれ 特別なものである。それ故に尙更、優れた天才達の外見上の、そしてまたしばしば真の、欠点さえもが熱心に真似される。それは、これこそ、これ等の大人物が無器用者と実際に縁故を持つ唯一のものだからである。

ワグナーが表面だけの見世物に墮した大歌劇の形式と最終的に絶縁して、詩的意図から出発して彼の劇的音楽的の芸術作品を作り出した時、このような仕事には巨大な能力が必要だということ位は、誰にも分らなければならない筈だ、と私は思う。何といつても、全幕を通じて音楽が決して中断されず、といつてただ単に対話を叙唱に置き換えたというのではなく、歌詞の論理に適合する交響乐的発展を最初から最後まで展開させようというのである。このような劇の全体をひと息に作り出し、しかも各々の幕を互いに正しい関係に結び付けるには、大変な能力がなければできない。これは、恐らく、互いにどんな音楽的関係をも有しないアリア、二重唱、アンサンブルやフィナーレ（各幕の終りの部分）を書くよりも難しいであろう。このような作品なら、作曲家は、もしそうしたければ、終りからでも、又は途中からでも始められるであろうし、論理的発展も、個々の、比較的短い楽曲の狭い範囲だけで済むであろう。

然るに、ワグナーが次第に普及した後に、新しいドイツの作曲界を刺激したものは何であつたらうか？——それは、たとえば、彼（ワグナー）によつて提起された問題を、果して、また如何にして、更に先きの解決にまで前進させ得るか、という反省などではなくて、ただ、ワグナーの楽劇の外見的

の無形式のみが、もてはやされたに過ぎない。

以前は、歌劇を書こうとする作曲家は、音楽の書き方と形式を徹底的に習得していなければならなかつた。そしてまた、彼等はみなそれが実際にできたのである。天才でない者でも、本当にしつかりした様式で書いた。

ところが今日では、ただちよつと管弦楽法を習つただけで、その他には純正声部法の学校的例題さえもできない者が、“楽劇”を作る資格がある、と信じている。ワグナーが獲得しようと努め、且つ探し求めたのは、無意味な歌劇因習からの解放であつた。然るに、その解放を、これ等の人々は、熱心に勉強し、対位法を勉強し、自身の作品に対して嚴重な自己批判を行う義務から、自己を解放することだ、と感じたのである……ワグナーは無形式を裁可した、アリアもアンサンブルも取り除いた、サア、アリアを追放しよう、アンサンブルも投げ捨てよう、愉快に頭巾を冠つて朗読口調でどんでん空想しよう！……管弦楽では、できるだけ沢山の金管、分割した弦楽部、閉塞音、ハーブの滑奏を使い、奇妙極まる和声と転調を使いもしたし、一部では現に使つてもいる！——

私は、或る種のワグナー後継主義の必要を見落すには、確かに最後の者である。私自身、最初の二つの歌劇試作では、この風潮に完全に陥つてしまつたのである。私はまた、二三

の新しい、直接に彼の影響下に生れた音楽的劇的作品の相対的価値を見誤るものではない。ワグナーの行つたようなこんな激烈な変革には、偉大さと共に結果も含まれているもので、深い痕跡を残さずには済まない。そして新しい劇の様式は、そのような様式からもワグナーの改革の主要点を取り除くことが不可能になればなるほど——私はそうなると確信するが——この様式が音楽で発展することは難しくなるであろう。

たとえ人々がワグナーの感覚の世界と彼の芸術観から遠ざかるにしても、また後世の客観的批評が彼の作品に論評を加えるにしても——彼が、本道から脱落した古い歌劇と、真実の芸術との間の不調和を暴露したことは、彼の永久の功績として残るであろう。将来の劇作品作家は、その作品がたとえ全然独自のものであつたとしても、何人も、ワグナーのこの事蹟を飛び越えて進むことはできないであろう。

自然のままにいる者だけが独創的なのである。そして劇的音楽的作品の中で自然であり得ること：ワグナーの活動はこの偉大な歩みを意味している。それ故、歌劇の歌詞の選び方について、彼の影響がいかに少かつたかは尚更驚くべきことである。彼の改革的作品は何よりもこの点にこそ向けられていたのに……。何と多くの教養ある音楽家が、歌詞について

大量の、苦勞の多い、そしてしばしば優秀な仕事を浪費したことか、それは全く歎かわしいほどである。それが、ものにならないということは、場面について明らかな認識がありさえすれば、最初から分りそうなものである。こんな詩的の怪物が時として音楽化される位なら、もはや歌劇などない方がましである。——“音楽はよい；しかし残念ながら歌詞が悪い。”という批評が正当である限り、私は独特の様式などについて信じはしない；ワグナーの価値ある後継者についてさえも……。

ワグナー模倣者達、その最も劣つた者達をも通じて、一つの理想の線が通つていることは認めなければならない；それは：偉大な模範に同調しようとする努力、である。しかし、偉大なことのみならず、小さなこと、低級なことも、それが成功を収めさえすれば、模倣される。というのは、今日では、即ち我々の工業時代では、利益配当が芸術の守護神となつたからである。

“カヴァレリア ルスティカーナ”のような作品——その品質について、私はここでは詳しくは立ち入らないが——それは、引き続いてドイツで、即ちバッハとベートーヴェンの国で、音楽の“一幕物”——しかも、その内容が、夫婦別れ、

殺人、撲殺であるもの——の大洪水をひき起した。それは一体何によるのか？ このカヴァレリア ルスティカーナが作者にもたらした巨額の収入以外の何物であろうか？

これだけでも既に情けなさ過ぎるのに、我々にとつてその上の恥の上塗りともいうべきは、或るドイツ宮廷が、これ等のみじめな模写中の“最善”のものに対して懸賞さえも提出し、しかもそれを実際に2人の作者に分配したことである。しかしこの賞は単にバリーの公衆に帰した。それは、ドイツが“最も美なるもの”の前に腹這いになつて叩頭している間に、この賞を、深慮と趣味を以て、辞退したのである。

指揮者ハンス フォン ビューローのような目立つ現象が、模倣される運命から免かれ得ないということは、ほとんど分り切つた話といえよう。非常な多数の“小ビューロー”が輩出し、彼等は“大”のあらゆる面を真似した：彼の神経質な動き、帝王のような姿勢、指揮棒で刺すような仕草、聴衆の中に時ならぬ何かの動きが見られた時に彼の向けた怒りの目なざし、さらに、何かの特別なニュアンスに際して半ば観察し半ば誇示するような振り向き、そして最後にこの“ニュアンス”自身……これらの総べてが模倣された。いや、彼の“音楽会演説”さえ真似された。私はこのことをニュー ヨー

クで確めた。

この種の指揮者、その指揮の仕方が大なり小なり彼等の先生の誇張画に似ていた人達に対して、私は“テムポ ルバート指揮者”の呼称を奉ることを敢えてした。ワグナーは“優雅な”指揮者について語つている。その総大将として、彼は——果して当つているかどうか私は疑いたいが——メンデルスゾーンを挙げ、難しい、そして最初のひと目で見たところでは不明瞭な、個所を、できるだけ速い速度で走り過ぎてしまつた、と非難している。

私のいうテムポ ルバート指揮者はこの反対で、彼等は、最も簡単な個所をも、下らない些事を探し出すことによつて不明瞭にしようとする。それは或る時は、あまり重要でない中声部であつて、それに相応しない重要性を負わされる。また次の時は、それはアクセントであつて、それは多分ほんの少し示唆されるべき筈のものが、今や、鋭い *sforzato* として弾かれたりする。また、それはいわゆる“ルフトパウゼ”で、*crescendo* とそれに直ぐ続く *piano* の時に使われ、またその外にも沢山に使われ、恰かもその曲には休符や縦線の上に多くの延長記号がついてでもいるかのようになり、思えたりする。これらの馬鹿らしきの上に、更に、速度を絶えず飛躍させたり変動させたりする。また、ほんの手柔かに活気付け

たり、又は僅かの微妙な手控えが必要なところで、いや、時としては何の理由もないのに、急激な、衝撃的な *accelerando* や *ritenuto* がなされる。後者の場合の方が前者よりもしばしばであつて、一般に、引きずる傾向の方が駆け出す熱よりも強い。これは、或る期間、パイロイトに於いて、競争のように緩い速度の遊びごとをやつていたが、そのおかげでもある。しかしひとたび駆け出そうものなら、これはまた徹底的にやるのが普通で、憐れな引き裂かれた楽曲がもうろうとした印象しか残さないことは、恰かも急行列車で飛ばしている時、線路に近い風景を見るのと、ほとんど同じである。

ここに述べた速度の変動は、決して、作曲家の何かの指定によつて正当化されるというようなものではなく、常に、それを行う指揮者自身の頭から飛び出すのである。これについて、ベルリオーズは適切な判決を下している。即ち：

“しばしば指揮者は、楽員に、強弱の色合いを誇張させる。それは、これによつて彼の熱心を証明しようとするのかも知れないし、或いは、彼には音楽的感覚の微妙さが欠けているためかも知れない。こうなると、簡素な陰影は醜いしみになり、アクセントは熱情的な叫びになつてしまう。憐れむべき作曲家が意図した効果は完全にゆがめられ、醜くされる。指

揮者の芸術的意図は、たとえそれがどんなに真面目であつたにしても、甘えた積りで主人を蹴倒してしまつたお伽話のろばの愛情を思い出させる。”

多くの誤りに於いて“熱心の証拠”と、善意の意図とがあると仮定することができるにしても、このような奇妙な形で演奏された作品が、多くの場合、支離滅裂になる運命は避けられない。それは、恰かも、植物学の教授がたつた今しがた植物を分解して受講者達に示した、葉、花托、果実受けが、もぎ取られ散らばつて、教卓の上に横たわつている姿にも、比べられよう。

私は嘗て或る演奏会で、メンデルスゾーンのヘブリーデン序曲が、文字通りただの1小節も同じ速度では奏されなかつたのを、聞いたことがある。この演奏では、第2と第4の小節が、第1小節：



と第3小節：

誤つた理解であり、半ばは、彼の終末期に痛ましくも認められた弱点の、無器用な模倣、であつた。

ところが、美点もまた、誤つて理解されることがあり得る。これについて、或る友人は私に次の実例を知らせてくれた。即ち、ビューローはマイニンゲン管弦楽団を率いてモーツァルトのト短調交響曲を演奏し、時としては無考えに早く弾かれることのある主題：



及び全楽章を、中庸を得た解釈を以て、深遠な効果を挙げた。その市の常任指揮者は、明らかにビューローの成功に刺戟されて、その後、自身でこの交響曲を指揮することになつた時、知人達に、全くビューローの通りの速度を取る、と知らせた。そして、私の友人が列席したその演奏では、第1楽章を通じて Andante に演奏した。それは……夏の日に頭を傾けた釣鐘草の花びらの上をかよわく羽ばたきながらヒラヒラと浮いて行く蝶の代りに、のろのろと跳ねるこおろぎ！…(と、いつたような感じであつた。) この場合、ビューローの演奏の誤解と、確かに良い意図であつたには違いないが、

誇張とに陥つたものである。

しかし、私がベルリンで聞いた“田園”交響曲の場合は、これとは事情が違つていた。私は自身で聞いてソツとしたのだが、その時の指揮者は“小川のほとりの光景”の楽章で、次の個所を：



第2小節で大きく *ritenuto* し、最後の8分音符の後、tr.の前にルフトパウゼさせ入れ、そのため動機は完全に中断され、第3小節が第2小節と分離されて連絡なしに突然入つて来る、という有様であつた。

私は、この演奏の後で、指揮者に、彼の解釈の正しくないことを確信させようと努力した。私は、彼に、流れる小川を突然静かに止めることは不可能であると同様に、この楽曲の流れを故意に中断することは不自然である、と指摘した。ところが驚いたことには、私は、次の無気力な答えを得た：“本当は、私にもこのやり方は気に入らない。しかし、人々はビューロー以来これに馴れ切つてしまつている。だから私もこうする。”これを聞いて、私は、真実と自然をその正当な地位に戻そうとする努力は、もはや無駄だ、と思つた。と

いうのは、この場合はもはや誤解ではなくて、誤っていると認識したものを意識的に模倣しているからである。

もつともこれによつて、私が攻撃している指揮の流行の最悪面が明白にされる；というの、ここでは、聴衆の馴れと、それを傷けると不評を招くという心配のために、自身の確信を犠牲にし、知りつつ芸術作品の形を損ねているのである。然るに他の多くの場合では、主として、芸術的な美の感覚が不足しており、しかもそれを自覚しないことが多い。それに或る種の不器用さが加わり、それは、盲目的につかむことを真面目な理解と間違えている。

もつとも、ビューローが本当に偉大であつたそのものを身につけることは、彼の後継者達には望むべくもないことであつた。そのものとは、一つには深刻な真面目さであつて、先きに述べたカルメンの場合のような僅少な例外を除いて、彼は、自分の職業を極く真面目に把握していた。また二つには、非常な熱心と、休むことなき献身で、これによつて、彼は、もはやその力の絶頂に立つてはいなかつた晩年に於いても、尙、少くも外面的にだけでもできるだけ完成した演奏を成就しようと努力した。しかも、これはしばしば成功を収め、人々は、その完成の故に、彼の奇癖を忘れることができた位であつた。

私はしばしば、それほど“思想に富んでいる積りでいる”人達が、演奏する曲を本当に知っているのかどうか、という疑いさえも、抱かされた。私は、一つの速度を他の速度から段々に生れさせることができず、あらゆる変化を衝撃的に行う人達を見た。また、前以て長く準備すべき盛り上りの際に、最大の *ff* を既に最初で噴出させ、そのため、終りにはもはや何も残らなかつたりするのを、見た。このような場合、私には、これは、単に正確な感覚が欠けているだけではなく、作品に対する研究が足りないからだ、と思われた。そのため、演奏の最中、指揮者が十分に頭の中に確保していない個所で、この不足が突然表われて彼を当惑させ、そのため急速にそこを飛ばして行くことによつて切り抜けるか、または見せ掛けの情熱で突然に急場を救おうとして、時期尚早に爆発したりするのである。

テムボ ルパート式指揮でよい合奏を仕上げることは、指揮者の客演旅行の際に、困難を増す。ビューローは、長年の間、マイニンゲンの宮廷管弦楽団だけを指揮し、その後はハムブルクとベルリンのフィルハーモニー管弦楽団だけを指揮した。彼は、この二つの団体を隅から隅まで知り尽していたし、また楽員達も彼を完全に知っており、微細な点に至るま

で彼について行つた。そういう訳で、彼の気儘勝手も、技術的に非の打ちどころのない位に再現された。然るに、或る指揮者が未知の管弦楽団の前に立つた場合、楽曲を自然の通りに演奏するのなら楽員の感覚は常に彼を助けて行くであろうが、そうではなく変形して演奏しようとするなら、容易ならぬことになる。彼には数回の練習しか与えられないのが普通で、それだけでは、彼がそれによつて自身を輝かそうとする、あらゆる *ritenuto*, *accelerando*, 延長記号, ルフトパウゼなどを本当に教え込む時間は全然ない。そのため、楽員の一部は指揮者に従うが、他の部員は自己の自然の感じに従い、その結果、最も面白からぬ動揺が起り得るのである。

私は、外国への客演旅行では、我々の国内に於けるよりもつと多くの脱線、奇行が行われるという印象を抱いた。多分、指揮者達は、そこでは聴衆の眼を更に容易にくらませることができる、ときめ込んでいるのであろう。少くも私は外国の管弦楽譜のパートに色々な書き込みがしてあるのを見たが、それは、もし私が自身の眼で見なかつたとしたら、到底あり得ないことと思つたであろう性質のものであつた。

私は、しばしば練習の前に楽員達から、私も“また”前任者達のつけたあれやこれやの奇妙なニュアンスを行うのか、と聞かれた。そのため私は、普通の場合、“書き込みは一切

無効とする；印刷の発想記号だけを守ること”という総括的決定をする必要に迫られた位だつた。しかしそれでも尚、パート楽譜の多くの個所は、原譜が掻き消される位に“解釈”で膨れ上つていたため度々誤解が起つたので、後には、私はしばしば自分自身の楽譜を持参してこの行き違いを防いだ。

しかし最も悲しむべきことは、このような虚栄や試験の主な集合地として、我々の素晴らしい古典音楽、しかもその中でも最も神聖なもの、即ちベートーヴェンの作品が、選ばれなければならなかつたことである。それは、ビューローがベートーヴェン指揮の大家という名声を博し、彼の後継者達が、この部門でも彼を凌駕しようと欲したからであつた。実のところ——愛ということを全然抜きにしても——この唯一の天才に対する尊敬だけからしても、あらゆる虚栄の考えを追つ払うべき筈である。

例えば唯一つの例を取り上げただけでも、ハ短調交響曲をめぐつてどれだけのことがなされたであろう！

既にその巨大な開始が、多種多様の誤解を招いた。その中の主なものは、最初の5小節を非常に緩くしなければならない、という説である。この改悪の正当さを証明するために、

ミュンヘンの或る“総指揮者”によつて“ベートーヴェンの精神”さえも引用された。もつとも、これはベートーヴェンの精神の罪ではなく、彼の最初の伝記の著者シンドラーの罪である。

シンドラーは、この楽聖の死後、“ベートーヴェンの友人”の肩書をつけた名刺を印刷させたことで人柄が十分知られるが、彼の著したベートーヴェンの伝記の中に、多くの寓話を語っている。セイヤーは、その多くが真でないことを証明した。それ故、ベートーヴェンが、ハ短調交響曲の最初を Andante にし、第2の延長記号の後ではじめて速い速度を望んだ、という彼シンドラーの説も、問題なくその部に入れてよかろう。ベートーヴェンがこれほど重要な速度の変更を指定せず、彼が未だに Andante を欲した個所に既に“Allegro con brio”と記した、とするなら、それに対するいくらかでも満足らしい説明は、一体どこにあり得ようか？

これについてのリストの意見を聞くのは興味があろう。先きに述べたマイニンゲン楽団のアイゼナッハに於ける演奏の際に——この時に私はビューローを識つたのであつて、彼は少くもその時は、ハ短調交響曲の最初を厳格なアレグロの速度で演奏した——リストは私に次のように物語つた：

“無智な”そしてその上尙“腹黒い奴”のシンドラーが、

或る晴れた日にメンデルスゾーンを訪れ、ベートーヴェンが(第5交響曲の)最初を“タ、タ、タ、ター”と Andante に欲した、と教え込もうとした。“ふだんはあんなに愛想のよいメンデルスゾーンが”と、リストは笑いながら、そして目に見えるような身振りで、つけ足した：“恐ろしく怒つてシンドラーを追い出した、タ、タ、タ、ター！”と。”

第1楽章の終り近くの或る個所で、5小節の楽節がある：

これをどう解釈しようと、例えば、第2楽節の第4小節の総休止を短い延長記号と考え、次に続く5小節の第1小節を上拍と考え、こうしてその次に4小節の楽節が生じるという事にしようとも、または増加した小節を主題と同じ意味として、つまり、反復の際にも主題は、最初は次のように：

そして第2回目は1小節多く、つまり：



のように記されている、ということによつて説明しようとも、この事情を理知的にどう説明しても、事実の上では同じことである。いずれにしても、この短い、息を止めるような沈黙と、それに続く減七の和音の、特に延長された爆発は、恐ろしく、強大到、脅すように、揺り動かすように、粉碎するように響く。それは恰かも、巨大な拳が地面から立ち上つて我々をつかまうと脅すかのようである。ところが私は、ほとんどどこへ行つても、この減七の和音の中の1小節、又は更にひどいのは総休止（の1小節）があつさりと消し去られ、その結果、この筆舌に尽せぬ効果が打ち壊されているのを見た。こんなことが果して信じられようか？

興味深く見せかけるためには、人々は、最も無趣味なリズムの移動もやつてのけたし、愚劣極まるルフトパウゼをも敢えてした。然るに、天才の打ち樹てた独創的不規則は、跡形もなく切り倒して地ならししてしまつた；ここでは“4小節単位”で行かねばならない！ ああ、何という聖なる単純さよ！——

罪人達は、彼等の非行をビューローになすりつけた。しか

し私には、彼がこれほどの罪を犯したとは信じられない。

もつとも、ビューローがベートーヴェンのト長調ピアノ協奏曲につけたカデンツを見るならば、最大の罪過も可能と思わざるを得ない。ベートーヴェンの中期のあらゆる繊細な楽曲の中で、この曲は最も繊細なものである。その主題は香りと光とから織出されているし、その工作は純潔な精妙な優雅さである。手を触れられたことのない処女性格が、愛らしい花の微光のように、この玄妙な音画を輝かせている。

然るに、ビューローは、これに対して二つのカデンツを書いたが、これは、爆発するようなものであり、指導動機的な、心情も旋律もないもので、まるでゲーテの詩の中にヨーゼフ ラウフの句を挿入したような効果を生み出す。

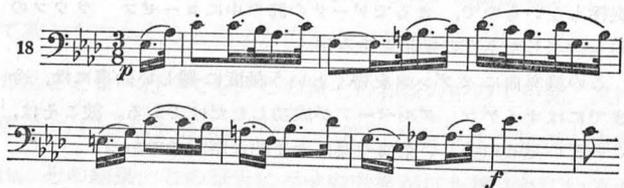
この協奏曲にカデンツを書くという極度に難しい仕事には、今まではオイゲン ダルペーアが成功しただけである。彼こそは、この言い尽せぬ美しい楽曲の真に天才的な解釈者であつた。

この楽章の終りに近く、和音が、まるで禍いを持ち来る岩の塊りのように、落ちかかる個所で：



私は、この二つの sf が愛らしい piano に直され、しかもその前に、可憐な dimin. が書き込まれているのを見たことがある。そのため、この個所は悲しい歎息に似てしまつた。

第2楽章の速度も、何としばしば、ひどく誤られることであらう！——ここでこそ、人々は本当にビューローを真似すべきだ。彼はそれを理想的に的中させた。ベートーヴェンは“*Andante con moto*”と指示している。以前の指揮者達は“*con moto*”を見落して、この楽章を *Andante* に演奏した。近頃の人達は、反対に、“*con moto*” だけを見るらしく、*Allegretto* に陥っている。そのため、美しさに満ちたこの主題：



が、その本質とはまったく縁のない、踊り遊ぶような性格になつてしまう。私の解釈は、ビューローと符合するもので、*Andante* を堅持しながら、*con moto* を結び付け、活気付ける精神的息吹と感じるものである。私はこれを言葉では十分に言い現せないで、この交響曲を自身で演奏する機会に譲らねばならぬ。

更にもう一つ、悲喜劇的な例をつけ足そう。或る時、私が聞いたことだが、この楽章が普通の *Allegretto* で始まった

後、次の小節で



遅い速度になり、指揮者は、3連音のところで、16分音符を一つ一つ指揮棒で示さねばならない位であつた。——しかし、もう、例は沢山であろう。

本書は、ワグナーが言葉と実行とによつて指揮芸術に新しい基礎を築いた後、それがどのような発展をしたかを、示そうと試みるものである。一方に於いて、明白な進歩として、管弦楽団が以前よりもずっとよく訓練されたこと、より完全な合奏、活気ある演奏に対する感覚が強まったことなどが、ビューローのおかげとして、またワグナーの直接の影響の下に大成した二三の優秀な指揮者のおかげとして、挙げられる。ところが他方では、色々な危険も感じられる。それは、ビューローの悪い半面が流布させた腐敗の影響、及び若い指揮者達の虚栄、利己心、効果追求主義及び我儘勝手などが寄り集つて、一つの悪い型を流行させることである。この悪い型は、我々の有する傑作を、個人的気紛れの遊び道具にしてしまつた。

これは、芸術的に教育されていない聴衆が風変わりなものを見聞して驚くと共に、それを本物と思い込んでしまう気遣い

がある故に、尙更危険なのである。そしてこの聴衆は、ひとたび健全な感情から引き離されると、不健全な刺激に駆られて次第に下らない情感を欲求するようになり、遂には、最も多くの“馬鹿げた”ことをしたものが、正しい、と思われるようになってしまう。

ワグナーの論文は俗物共を攻撃したのであつて、彼等は、硬化したメトロノーム式指揮を墨守して、速度のあらゆる修飾と、それによつて音楽的表現に魂を入れることを、窒息させた。然るに、私の論文は反対に、段々に必要と認められるようになったあの修飾を誇張することによつて生じた誤りを、是正しようとするものである。それ故、これはワグナーの説の模写ではなく——周知の例の処方によつて、ここでもそう主張した連中がいるが——その反映である。別の言葉でいえば、その、時代に適応した継続といえよう。ワグナーが新しい道を拓いたとすれば、私は、単に草を無意味に踏み付けることを以て新しい道を歩むことと思ひ込むべきでない、と戒しめるべきだと信じた。

ワグナーの論文が、精神を欠いた形式主義からの解放を目指したものなら、私のものは、精神過剰であろうとし、そのため同様に無精神に陥つた無形式に対する警告である。形式主義も無形式も、共に、芸術の死である。しかし、生きた芸

術と美しい形式は離すことのできないものである。この形式は、芸術の精神により養われることによつて、また、この精神を世間に感覚的に感得させるのである。これは、あらゆる芸術と同様に、指揮にも当てはまるのである。

### Ⅲ

## 種々の問題

### 楽曲は指揮者によつて成功するか

尙、二三の特殊の点を論議しなければならない。

最初に、私は、広く流布している先入観を反駁しなければならない。解釈家、即ち我々の場合では指揮者は、或る作品の価値を高めるということはできない。彼はただ、時折それを引き下げることができるに過ぎない。というのは、彼が成就し得る最善のものは、単に、その作品の価値に相当する再現演奏である。彼の業績が作曲家のそれと一致するならば、彼はその使命を最もよく果たしたことになる。“それ以上”はないし、またあり得ない。何故なら、どんな指揮者も、つまらない曲を彼の解釈によつてよい曲にすることはできないのである。たとえどんなによく弾かれたにせよ、つまらないものはやはりつまらないものに止まる。いや、とくによい演奏は、下手な演奏よりも、作品の欠点を更にはつきり現れさせるものである。

“この作品は、その成功を卓越した演奏に負う”という言葉は、半ばの真である。というのは、解釈者は、争う余地の

ない彼の功績を認めて貰う権利は十分にある。しかし、作曲家はもつと高い権利を持つているのであつて、彼は、彼の作品によつて、成功を取める機会を解釈者に与えたのである。

しかし批評家が、上述の文章に“単に”とか“全然……によつてのみ”という言葉を付け加えたとしたら、彼は、上述の先入観から生れた誤りに陥つているのか、又は不誠実の罪を犯しているのであつて、自分の好まない作曲家の成功を(故意に)引き下げようとしているのである。

これには、唯一つの例を挙げるだけで足りよう：最近の指揮者達が、その義務を認識して、ベルリオーズの作品をそれにふさわしく立派に演奏するようになってから、この素晴らしい演奏“そのみ”が成功をもたらした、という笑うべき文句が、何としばしば繰り返されたことであろう。この作品に対して、人々はひとたび抱いた拒否的態度を長く持ち続けたし、ところによつては今日も尙、持つている。そのベルリオーズの作品が今日では、以前の演奏よりも強い印象を残したことは成るほど否定できない。しかし、効果がこのように強まつたことについて、作品ではなく、指揮者だけが功績があるというのであろうか？ 指揮者達は、実際に既に存在しているものを演奏によつて光に照らし出したという以外、何をしたというのか？ なるほどそれは大きな功績には違いな

い。しかしそれは、作曲家の不利益になるように利用されてはならない。演奏者は、作曲者が元来与えて置いたものを取り出したに過ぎないのである。

“ベートーヴェンとモーツァルトは下手に弾かれてもまだしも聞き得る。しかしベルリオーズは、誰と誰とが指揮した時にのみ鑑賞し得る”とは既に言われたことであり、また多分今後とも言われるであろう。——ところがこれも大きな間違いである。というのは、第一に、ベートーヴェンもモーツァルトも、下手に弾かれればやはり賞味できない。ただ、聴衆はこれ等の作品を既に非常にしばしば聞き、また上手下手はとにかくとして自身でもピアノで弾いて見ており、変形した演奏の中からも、熟知の懐しい様相を探し出す。いや、これ等の美しさがもはやほとんど認められないような場合にさえも、それを空想して見る。ところがこのようなことは、余りよく知らない曲に対する場合は、不可能であろう。

もしベルリオーズが実際に何人かの指揮者の手によつてのみ効果を発揮するとしたら、それは彼の作品の故ではなくて、それをよく演奏することのできない他の指揮者の罪である。これは、価値あるあらゆる新旧の作品についても、同じである。

古典交響曲の平凡な演奏の後のお定まりの拍手と、同じ交

響曲の芸術的演奏が呼び起す、あらゆる制限を打ち破るような歓呼とを比べて見るがよい！ここで、この傑作がその真の姿で現れた；しかし、この真の姿を現れさせることが指揮者の神聖な義務であり、それを達成したことが彼の唯一の真の、いや、唯一の可能な名声である。

不できな曲のよい演奏は、芸術的に無価値であつて、悪い趣味を弘める点からも、また、無益に浪費された労力と時間の点からも、悲しむべきことである。その反対の場合（つまりよい曲の下手な演奏）は、無責任である。

しかし、作品と演奏の両者が相俟つて芸術的印象を呼び起し、成功を取めた場合、単純に演奏の方を作品よりも賞めそやすのは、同様に無責任である。そのようなやり方は指揮者の活動を全然誤つた光線に当てるもので、彼を作曲家に対し不均衡に前面に押し出し、これ（即ち作曲家）に傷を負わせることに役立つに過ぎない。それ故、故意に作曲家を傷つけようと意図する場合、演奏家を誇大に賞讃することが、しばしば行われる。

### 暗記指揮

次に、暗記指揮に考察を向けよう。これは、聴衆を感服さ

せること大したものである。しかし私はその価値を余り高くは評価しない。指揮者は或る作品を実際に暗記することができる。しかしまた、私の考えでは、指揮台に立つた時に襲われ易い、諒解し得る昂奮のためとか、或いはまた他の、心を乱す邪魔のためとかで、彼の記憶が突然彼を見捨てはしないかと恐れている人が、あり得ると思う。このような場合には、楽譜を使う方がよい。というのは、聴衆は楽曲を楽しむべきであつて、指揮者の記憶力を感嘆するのが目的ではないからである。指揮者が、楽譜を前にして指揮を始めた後、楽譜を見ていたのでは手助けよりも却つて邪魔になるため、多分数頁後からは暗譜で先きを指揮する、という位によく知つており、そのような知識が指揮者の自己制御とよく結合した時に、はじめて、楽譜を取り除くことを、私は勧める。

フランス人は、これをうまく言い表わす：“diriger par coeur” “心で指揮する”と。これはしかし純粹に個人的な必要、個人的な習慣であつて、演奏の完全性とは何の関係もない。勿論、もし指揮者が楽譜から眼を離して楽員を見ることが全然できないなら、彼は単なる拍子取りであり無器用者であつて、芸術家の名を要求する資格のないものである。

暗記で指揮することは、有能であるという身振りを見せびらかし、作品から注意を外らすから、やはり非芸術的であ

る。また時には、指揮者が暗記で指揮するにも拘らず、楽譜を譜面台に載せているのを見掛ける。これは、暗譜で指揮することによつて余りに目立ち過ぎないようにするために、私は、このやり方を賞讃すべきだと思う。しかし私は、何よりも、楽譜を使うか否かは、ただ指揮者だけに関わることで、他の誰にも関係ない事だと思う。

楽譜を使つて指揮した良い演奏は、価値がある。暗譜で指揮された拙劣な演奏は、価値がない。

また器楽演奏家にしても、暗譜演奏は第二次的意義のものである。容易に覚え込み、しかも確実な記憶を有する者は、それをするのもよからう。しかし記憶するのに苦心する者は、寧ろ楽曲の精神的及び技術的練磨のために時間を費すべきで、演奏会の時も、何時かは先へ進めなくなり、中止するか、又は即興的な自由なつなぎを發明しなければならない、という恐い脅威に常にさらされているよりは、楽譜を楽譜台に置く方がよい。稀有の記憶力を持つていたビューローでさえも、ピアノ独奏会の際に“即興”演奏するのを、私は聞いたことがある。

この場合、他の多くの場合と同様に、誰かが勇気を揮つて先んじて始めることが必要である。そうすれば、他の者は自然にそれに続くであろう。

ビューローは例の皮肉を飛ばして、頭を楽譜の中に突っ込んでいる指揮者と、楽譜を頭の中に蔵い込んでいるそれとに分けた。私は、この区別を、多分もう少し深く、次の対照によつて表現したい：指揮者の中には、楽譜だけを見る者と、その裏にあるものを見る者とがある。また統一性をバラバラにする指揮者と、一見バラバラのものを単一のものに形成することのできる者とがある。

### 指揮の動作

多くの指揮者は、動作が多過ぎると非難される。それにはいくらかの真実もある。というのは、指揮の機械的要素それ自身は決して美しくない；黒い礼装の人物と、指揮棒で武装した腕は、もし、その腕が導くのでなくただ振り廻し、その上、感情過多のため体がくねくね曲がるなら、滑稽にさえ見えることもあり得る。

しかしまた、作為した、優越した落ち着きを偽装する姿勢も、同様に不快である。有難いことに、我々の音楽には、それを指揮することを許された場合、激発させなければならない瞬間がある。もしそうしないのなら、その人は血管の中に

血を持つていないのである。それ故、動作の過剰の方が、まだしもその反対よりもましてある。それは、少くも普通には、情熱があることを示すからである。そして、情熱なしには天才的な業績はあり得ない。

教育も誠実もこの情熱を与えることはできない。序にいうと、保護も、これを生み出すことはできない。それは、自然から進んで贈られ、生れついていなければならない。

それ故、天才的な業績は、ただ二つのものによつてしか正当に認識されない。その一つは他の天才であつて、彼は、この業績を、恰かも一つの山の大きさと美しさを他の高所から眺めるように、観察する。その二は、純真な、進んで美に傾倒するあの本能であつて、これはしばしば、芸術家でない人々や民衆の中に見出される。

しかし、あの“美学者”にはこれ（天才的な業績）は全く分らない。彼等は、これを理知の問題として見、分解によつて、例えば分析の問題のように解こうとする。彼等に分らないというのは、情熱が心の賜物であつて理知の成果ではないからばかりではなく、芸術家が、その情熱に絶対にかげなければならない節度の手綱を頭と心によつて——頭だけによつてではなく——御さなければならないからである。

それ故に、批評的美学と美学的批評は、それが正直である

場合でも、天才的業績に対して、多くの場合、最初は否認的の方向に誤る；そして、上述の純真な本能が最後の決定を下した時にはじめて、次第々に訂正して行くのを我々は見る。それ故、否定的批判は、大体、民衆會議に違反するのと似ている。

情熱それ自身は決して非難すべきではない。ただ、その行き過ぎが悪いのである。自身の情熱を制御し得ない若い才能ある指揮者を笑うべきではなく、彼の体を平静に保ち、必要以上の動作をしないように自身を教育するよう、好意を以て戒めるべきである。これができるようになったなら、それぞれの個所の表現は、それに応じた指揮棒の大小の動きを生み出すであろう。勿論、音響と動作の完全な調和は、長い年月と、自分自身についての真面目な研究によつてのみ達成されるであろう。しかし、一般的にいつて、短い、鋭い動作の方が大きく振り廻すよりも精密な正確さを保証する。何故ならば、大きな動作はより多くの時間を要し、リズムの厳格さが損われ易いからである。

## 旅行指揮者

いわゆる旅行指揮者が芸術的価値を持つているかどうかについては、多くの論争がなされた。——しかし、同一の指揮者が、今日は例えばドレスデンで、そして何日かの後にはペータースブルクで、優秀な演奏を行うことに對し、どんな異議があるというのか？ その演奏が、旅行の結果、良くなかつた時にはじめて“問題”となり得るのである。もし全世界の聴衆が、偉大なヴァイオリニスト、ピアニスト又は歌手を聞く機会があるのなら、著名な指揮者の管弦楽に於ける解釈に耳を傾けることが、何故に許されないのか、理解し得ないことである。

このような演奏は、二通りの方法で行われる。第一は、指揮者が単独で旅行し、多くの場合、彼が規則的には指揮しない管弦楽団の前に立つこと、第二は、常に彼の指揮下にあるか、或いは少くもその旅行の間だけでも彼だけに専属する、自分自身の管弦楽団と共に旅行することである。この第二の方法の方が、管弦楽団員と指揮者との間の完全な理解と、ひとたび旅行が始まつた後は疲労の多い練習がなくなることにより、好ましいように見える。しかしそれはまた欠点もあ

る。即ち：管弦楽団全体の交通運輸と接待のため莫大な費用がかかる故に、それを支払うだけの収入を挙げるために、数多くの、いや、概して毎日、演奏をしなければならないし、それも、同じ曲目を何回も繰返す結果になる。旅行の間に新しい曲目を練習することは、しばしば一日の大部分を鉄道の上で費さなければならないことだけからしても、問題にならない。旅路に就いた後、練習がなくなることによつて、肉体的疲労の点で軽減されたものは、同一曲の反復演奏による、指揮者及び管弦楽員の精神的弛緩となつて、不愉快な風に現れて来易い。

できるだけ曲目を変えることと、できるだけ短い汽車旅行、それに加えて、指揮者だけでなく管弦楽員をも安楽に運ぶこと、が、中々容易には実現できないではあろうが、救済方法である。このような“旅行”の主催者が、もし利益ばかりに熱中せず芸術に貢献しようとするなら、何よりもこのような救済方法に注目しなければならないであろう。

単独で旅行する指揮者は、十分の練習回数を確保するよう手配しなければならないであろう。その回数は、管弦楽団の質、その楽団について彼が心得ている程度と選定された曲目の難易によつて、きまる。音楽会を単に“片付け”、演奏料を受け取るだけでは、それが自国内であろうと他国で行おう

と、非芸術的である。その反対は、次の点からだけでも推賞しなければならぬ。即ち、傷けられた自負心又は馬鹿げた競争という立場に立たない指揮者達が、これによつてお互いに近い接触に入り、相互に刺激し合うことによつて互いに学び合うことができる、という点である。この学ぶことは、積極的の意味にも消極的の意味にも可能であり、芸術的にもよい結果を生み出すであろう。(註、互いの長所を学んで得る所があると共に、短所を見て自戒する、の意。)

### 一般的規則

最後に、私は、二つの一般的規則を掲げよう。

その第1は速度に関するもので：

どんな緩い速度も、そのために楽曲の旋律がまともになくなる程に遅くあつてはならず、またどんな速い速度も、旋律が聞き取れない位に速くあつては、ならない。

その第2は強弱に関するもので、その作者はビューローであり、彼は次の意義深い発言をした：

“Diminuendo は forte を意味し、

crescendo は piano を意味する”

これは、一見矛盾のように見えるが、そうではない。とい

うのは、dimin. と記されている所で直ちに piano に、また cresc. と記されている所で直ちに forte に弾くのは、dimin. や cresc. の効果を抹殺することを意味する。モーツァルトは、マンハイムで cresc. と dim. とを本当に弾くことのできる管弦楽団を発見した時、非常に喜んで耳を傾けた。しかし、長い区間にわたつて、突然の段階なしに、音をなだらかに強めまた弱めて行くことは、今日でも尙、そして最上級の管弦楽団にさえ難しいのであつて、それ故、私はここにこの事柄について注意を喚起するのである。

#### Ⅳ

### 歌劇の指揮

#### 理想的な歌劇運営

私はこれまで演奏会場での指揮についてだけ述べ、劇場での指揮については述べなかつた。これは特別の問題である；しかも残念ながら余り喜ばしくないものである。

小さな都市の小さな音楽協会の指揮者は、多くの場合、多人数ではないがまあどうにかやつて行けるだけの人員から成る管弦楽団と、役に立つ程度に訓練された合唱団とを持つてゐるものである。この二つの材料に加えて、いくらかの才能のある指揮者が大いに精を出せば、相当によい演奏を達成させることがしばしばある。時としては、このような演奏が、いわゆる音楽の中心地をなす大都市ではなく、もつと小さい都市に於いて、驚くほど良い。

ところが小都市の劇場では、あらゆる芸術的な仕事の最大の邪魔ものとして、あの恐ろしい歌手プロレタリアート団が栄えている。これは、他の沢山の寒心すべき事と同様に、神経質に急速に流れる今日の時代の産物である。ここでは、誰もが、できるだけ早く金と名声を得ようとしている；そのく

せ、本当に何かができるかということは、ほとんど考えても見ない。

今日、どこかで美声が出現すると、以前したように、その育成とこの幸運に恵まれた者の一般的芸術教育のために長い年月を掛けることはせず、その歌手は、誰か任意の教師に就いて、精々半年位しか授業を受けないことも少くない。それから、その声域に適した主役の歌を、コレベティーター（註、調教師；歌劇の役を教え込んでくれる伴奏者兼教師）によつて吹き込まれる。これによつて、この歌手は、聞かせどころは成るほど十分花やかに歌い廻すことを覚えるが、その他のところはできるだけ不正確に且つ無理解に歌い、その上、自分の役がその歌劇の中で何を意味するか、またこの歌劇の中では何が起るかについては、全然何も知らない。

さてその上で歌手はマネージャーの手に陥り、歌劇場に売られる。ところがこの歌劇場なるものは、ドイツ語を話す地域の中に数百もあるのである。この数量が物を言うことになる。この憐れな歌手は、普通にはそのような小さな劇場に先ず投げ込まれるのであるが、そこで最小の俸給を貰う。これではほとんど生活することもできない上に、更にその中からマネージャーに歩合を払わねばならない。それは、それだけでは少額であるけれども、彼が下請けしている劇場の数が多

いため、結構多額の収入になる。こうして、マネージャーは肥るが、芸術は墓へ行く。

この新入りがやつと着いたか着かないかに、もう早速“舞台へ！”ということになる。彼は精々1回のピアノ伴奏による練習、或いは時には管弦練習をすることができるだけで、仕事も中途半端にしか分らないまま、舞台へ押し出される。こんな風にして、彼は数年の間、一座から一座へと渡り歩き、遂には声を潰し、疲れ果て、化粧に飽き飽きし、最も美しかった夢も破れて、他の仕事にありつこうと探すようになる。熱情又は必要から劇場を目指して来た女性歌手の運命は、もつと悲しいことがしばしばである。才能と幸運が組み合わされた比較的極く少数の人達だけに、もつとよい花が咲くのである。

しかも、これらの小さな劇場では、管弦のボックスにいるのは、4人の第1ヴァイオリン、1人のコントラバス、1人半のヴィオーラ、というのは、2人いてもその中の1人は半分しか当てにならないのが普通だからで、合唱は多分男声10人に女声10人位であろうし、装飾や飾り幕はぼろぼろになつて垂れ下つていと来ている。そうして、こんな材料を以て、フィデリオ、魔弾の射手、魔笛、タンホイザー、ローエングリン、最近はまだニーベンゲンの指環に至るまで上演さ

れている。こんな状況の下で指揮の芸術などということが問題にならないのは、明白であろう。

しかし、もつと優れた、高い俸給を取っている歌手と、もつとよい管弦樂を持つている大都市の劇場でも、時としては指揮芸術の形跡はあまり見られないことがある。それは、ここでも、芸術などはほとんど分らないものが支配していることが多いからである。しかし彼は、多分その劇場を自分の財政的責任に於いて運営しているのであろうし、それ故、自分の懐ろを満たすためにこの複雑な機構を利用しなければならないのである。ここでは人材を最も手荒く使いまくることは、少しも珍しいことではない。そして“支配人様”は、或る歌手が、彼に期待されている過労のため身体を磨り減らしてしまい、もはや声の絶頂に立たなくなつた時にも、損害を受けないで済ますように、仕組むことができる。結局、このことから彼に非難を浴びせるという訳には、ほとんど行くまい。というのは、彼の金を部下や、まして“理想”などのために犠牲にせよ、などと期待することは、できないからである。

それ故、劇場契約の改革が必要なのであつて、支配人達にもはや権利ばかりを持たせないこと、楽員達にもはや義務ばかりを負わせないこと、劇場連盟——その保護の下に、支配人達が今日も尚、最も感服しない我儘勝手を働くことのでき

るところのもの——をもつと嚴重に監視すること、支配人達や楽員達が、自分達の責任でなしに自己の芸術を發揮することを妨げられた場合、経済的に保証すること、これ等総べてのことは、ゆるがせにすべからざる必要事であつて、政府はこれを最も熱心に取り上げるべきである。

歌手は、比較的短い間の病氣、いや、しつこい不調のためにさえ、数週または数ヶ月——ひどい時には、生涯にわたつて、かも知れない——の間、失業する、という悲しむべき可能性の下に立たされている。このような歌手が、用心してその声という資本をできるだけ長く保つよう努力するとしても、これは怪しむべきことであろうか？ これは、もし彼等がほとんど連日のように全力を尽してその役目を果すとすれば、到底不可能なことである。それ故、彼等は、特に重要な公演、例えば初演当日、客演、又は新聞批評家の来る日、などのために力を貯えて置く。そのため、その他の日には、彼等は自身をいたわつて、しばしば単に“標示だけする”（註、音符の頭だけに声を出して、あとは流してしまう歌い方）。そして自分達の役をいい加減に扱う。こうして、無関心という、あらゆる芸術活動の最悪の敵が地歩を築いてしまう。

こうなつては、指揮者は、疲れ切つた、不機嫌な歌い手連中を集めて一体何を始めようというのか？ 彼もまた、その

うち間もなく、例の通りの3又は4時間の間、指揮棒を振り、その外は支配人に収入の手配をさせることに、馴れてしまふのである。

比較的最もよい芸術活動を提供し得るのは、裕福に装備された宮廷劇場や、支配人が都市によつて任命されている劇場である。これら支配人は、自分のために働きしかもその他に賃借代金支払いの心配を、させられないで済む。しかしここにも、やはり、深く食い込んだ障壁がある。

先ず最初に取り上げることは、歌劇の最高指揮権の問題であつて、これは、芸術家それも音楽家、或いは少くも音楽的に教育された者に属すべきである。この必要欠くべからざる認識に到達したのは極く少数の（上層部の）場所であつて、それも恐らく完全に認識した訳ではなからう。このような最高指揮者に対し、管理当局者は、その上に立つのではなくて、下に列せられるのでなければならないし、芸術上の事項については、何等の口出しも許されるべきではない。

しかし、最も天才的な劇場指導者にしても、たとえこのような前提の下にあつたにしたところで、大小を問わず総べてどの劇場でも、公演があまりに多過ぎたのでは彼の力を自由に発揮することはできないであらう。これは我々の歌劇問題

の癌であつて、再び振興と繁栄を望むなら、何よりもここに改善のメスを入れなければならない。どんな劇場でも毎日よい公演をすることはできない。もしそれを望むなら、人々を過労に陥らせることなしに常に十分の回数練習をすることができるように、合唱及び管弦楽員をも含めて少くも2倍の人員と、役に立つ練習場を同じく2倍持たなければならない。どんなに上での新振り付けも、それを練習によつて研磨し短所を練り直すことなしにただ何回も演じ、しかもそのような練習なしの公演の間に、長い（数日間の）休みの期間があつたのでは、色あせてしまう。

あらゆる注意を払つてまとめ上げたアンサンブル（あらゆる重唱、協同演技）も、出演者の入れ換えなどで、崩れ、傷けられる恐れがある。即ち、休暇とかその他の理由により、一つ又は幾つかの主役の歌手が取り換えられた場合、その代役者達は、自分達の役を主役者と一緒に勉強はしたであろうが、舞台稽古の時にただ見学していたに過ぎず——いや、多分、それすらしないことさえしばしばであろうが——通り一遍の“場面練習”だけで、はめ込まれるのである。

外来芸術家の客演に至つては、統一した、芸術的にまとまつた公演の敵である。しかし最大の劇場に於いてさえ、何としばしば、部員構成に欠陥があることであらう。そのため、

公演休止を防ぐためにこのような客演の助けを求めなければならなくなるのである。毎晩、いやしばしば午後にさえ、公衆に“芸術の殿堂”の扉を開かねばならぬ、という恐ろしい必要のために、どんな改善の努力も壁に突き当つてしまう。落ち着いた、練り上げた仕事などはあつた例しが無い！——息もつけない、急ぎ立てて手から口へと生活するばかり、何が何でも手早く片付けて次の何か新しい事に取り掛かろう、というのが、我々の、劇場、という、あらゆる精妙な芸術を容赦なく踏みこじつてしまう機械作業の、絶望的特徴である。

年輩の俳優や歌手の中で、昔、劇場が時々晩も閉めて練習をした時代のことを懐しく思い出さない者があろうか？ 人は夕方5時から真夜中まで喜んで練習したものだ。これを経験した人達の誰が、晩の練習の打ち解けた親密な魅力を忘れよう？ そしてその翌日、誰もが何と新鮮に、喜んで仕事に就いたことか！ ああ、総べては消え去つてしまつた！（今日では）良い練習よりも、不できでも公演をして何マークかの収入のあつた方がいい！

一体、是非とも毎日、公演しなければならないのか？——この問いは、更に他の問いを引き出す。その答は、金もうけが号令であり会計報告が切り札である今日では、理想郷のよ

うな性質のものである。しかし私は、その実現の見込みはゼロであるけれども、それでも尙この問いを提出して見よう。

公衆に、次のことを段々に分らせるようにはできないものだろうか？ 即ち、人々が一般に劇場へ行くために年間に出すその同じ金額で、もつと行く回数を少くし、もつと多額の入場料を払う；その代り最上級の公演だけを聞く、即ち、甚だ表面的な楽しみでなしに本当の精神的高揚を得る方がよい、ということに分らせることはできないだろうか。そうならば、回数は少いがしかしよりよく準備された公演により、略々同じ収入が得られよう。

或いは又——そしてここで、私は、それこそ不可能に見える領域に切り込むのであるが——宮廷、国家、都市が、劇場が贅沢や軽薄な楽しみのものである場所ではない、ということをはいつかは理解するであろうか？ そんなものではなくて、学校と同様の、もつと精神化した意味での国民教育の場所であり、またギリシャ人が考えていたあの高い倫理的宗教的意義に於ける教育の場所でないならぬ、ということを理解するだろうか？

“上層部”の連中が何時かは次のことを認識するだろうか？ 即ち：高尚な修辭的及び音楽的の劇は、もし“赤字”という

不快な観念がもはや存在しなかつたとしたら、もつと下層の国民階級にも門戸を開き得るであろうし、巨大な文化事業を成し遂げ、低級な欲情を弱め、高級なものを強め、それが恵まれている国民の幸福になる、ということをも？ 高級な芸術衝動を全然感じない人々は、小芝居や、低級な喜歌劇や、そういうつたようなものに毎日でも入り浸るがよい。高貴な様式の劇場は、その門を数少く開き、その代り、完成された公演だけを提供すべきだ。

最も価値ある作品が、公衆がそれと縁がなくなつたという理由でもはやほとんど上演されないとは、無責任なことではないか？ しかし、何故に公衆はそれと縁がなくなつたのであろうか？ それを聞く機会がほとんど無いからではないか？ グルック、モーツァルト、ウェーバー等はもはや興味を喚び起さないのである。“フィデリオ”は間違いなく空つぽの座席を期待できる。ワグナーは全生涯をドイツ歌劇の向上のために捧げたが、今日では彼も救いようのない屑となり下つてしまつた。人々はよい公演も拙い公演も同様に拍手する。新しい高尚な作品はほとんど成功の見込みがない。“バグダッドの理髪師”は再び爆発的に浮び上つたが、それまでは何十年も埋れていた。“じやじや馬馴らし”や、ヴェルディの珍味“ファルスタッフ”や、ベルリオースの歌劇は忘れら

れたも同然である。

我々の歌劇の巨匠をまた新たに生き返らせ得るような偉大な歌手は、段々に少なくなつて行く。それが出て来たかと思えばアメリカがさらつて行つてしまい、我々憐れむべきヨーロッパ人には中庸の凡才しか残らない。我々は、あきらめながら、できる限りそれでやつて行かなければならず、歌劇芸術は、その傍らで歌い、所作をし、踊る、墓に似ている。

“世界は安物を欲する”とリストは苦い皮肉を飛ばしたが、これは、何よりも我々の劇場に於いて日々に遺憾な事実となつて行く。

確信、然り、確信を以てこそ、劇場統率者は活動することができなければならない筈である。しかしそのためには、収入とかその他のあらゆる事柄に邪魔されずに、最も高尚な意味に於いて、公衆を教育するという彼の責務を、十分に、また自由に達成することができるのでなければならない。この公衆は、なるほど、低級なものや浅薄なものに容易に傾いてはしまふが、しかし未だに新鮮さと純真さを持つていて、低級なものの代りに常に続けて良いものを供給しさえすれば、長い間にはそれを喜んで取り上げるのである。もつとも、それには、統率者たる芸術家が同時に、欲する所を知つている

だけでなく、知り且つ欲するものを戦い取るだけの強固な意志の所有者でなければならぬし、その上、何年かにわたつて金は問題にならず、また邪魔者が余計な口を入れない、という確固たる保証が彼に与えられなければならない。そうなれば、模範的な劇場も、多分可能であろう。

しかし、私はもう空想することを止めよう。

劇場に於ける指揮者の特別の活動については、ワグナーが有益な金言を述べている。即ち、彼が言うには：

或一つの楽曲に対しては、そのメロスを正しくつかむことによつて正しい速度が知られる。これと同様に、歌劇を正しく指揮するためには、場面の劇的狀態を正しく認識することを前提とする。指揮者は、実際上、何よりも場面を注視していなければならないであろう、作曲者の指示は忠実に守りながらも、指揮者にとつての物指しは舞台の上にあるであろう；彼が速度をもつと速くし或いはもつとおそくすべきかどうか、それをどのように修飾すべきか、またどこで管弦楽に、もつと強い或いはもつと弱い音量を出させるべきか、をきめる尺度はそこにあるであろう。彼は、劇の表現がせき立てる速度を要求しているところで、旋律的楽句の効果のために速度をゆつくりと伸ばしはしないであろう；純粹に音楽的に見れば、速い速度が多分非常に効果的であつても、劇的展開がため

らうように進んで行くところで、それを採りはしないであろう；また、歌手を圧倒したり或いは場面のでき事から注意をそらせるような、管弦楽の音色を出させはしないであろう。

特に重要なのは、歌手に対する指揮者の関係である。特に顕著な個性だけが、顕著な業績を成し遂げ得るであろうし、それも、歌手がその個性を十分に、そして邪魔されずに発揮し得た時に限られよう。猛練習だけでは何もでき上らない。これは、より劣つた才能の者にとつては恐らく必要でもあろうし、彼等にはできるだけ力を出させて全体の枠の中に当てはめるより他ない。価値ある芸術家達は、この枠の中で彼等自身の解釈と演出のゆとりを持たねばならない。いや、彼等は、何をなすべきかについて自ら考えるよう、進んで励まされなければならない。

指揮者は、ピアノ伴奏による練習の際に、先ず手始めとして、歌手がその役を最も些細な点に至るまで正確に覚えるよう、全力を挙げて鞭撻しなければならない。ただそれによつてのみ、管弦楽と舞台との完全な一致、つまりよい演奏の根本条件であるところの完全無欠の協演が、可能となるのである。その後、練習を完成した上で、多少の自由が生じたなら、指揮者は、彼がそれまでに当然理解していなければなら

ない全体の精神及びそれぞれの個所の性格に、それ等の自由が反しないように注意すべきである。厳格な正確さと生き生きした自由との微妙な調和こそが、指揮者と歌手の芸術的感覚を測る尺度となろう。

私はここにウェーバーを引用しよう。私は、彼の殆んど忘れられた論文を研究することを総べての芸術家に切に勧告する。そこには精妙な感覚の芸術観がある。これは、この素晴らしい巨匠の十分な発展を妨げた不幸な生活環境と早逝を、二重に遺憾に感じさせる。彼は、ライプツヒの指揮者プレーガーに送った手紙の中に次のように書いている：

“歌手の個性が、それぞれの役に本来の、そして無意識に、色付けをするものである。軽やかに動く柔軟な声の持主と、雄大な音声の持主とでは、同じ一つの役を全く異つた風に演ずるであろう。前者は、後者よりも確かに数段と活気があるであろう。しかしこの両者がそれぞれの尺度に従つて、作曲家によつて示された情熱の段階を正しく把握しまた再現するならば、彼は両者に共に満足することができる。しかし、歌手に余り過度の自由に走らせず、最初のひと眼で好都合に見えたことだけを行うようにさせることが、指揮者の仕事である。”

こういう訳で、歌手の気分にも卑屈に服従することは、熟練

であつて芸術ではない。これがどの程度にできるかで歌劇指揮者の上手下手を測ることができる、と多くの人は信じているが、実際はそうではないことを、既にウェーバーはこの通り誤りなく言明したのである。

次に、短縮（歌劇が長過ぎる場合）はしばしば望ましくさえあることを認めなければならないが、指揮者はそれを手軽に片付けようとして様子を打ち壊すような削除をしてはならない。また外国の歌劇を上演する時は、訳詞が概して非常に拙劣なので、それを語学、意味、音楽的朗誦の方面について、改善するがよい。普通、歌劇訳詞はドイツ語のひどい虐待であつて、それも大抵は音楽にまるで合わない。これではその公演全体が傷つけられるが、それを別としても、このようなひどい訳詞を無理に覚え込ませられることほど、歌手の芸術感覚を損壊するものはないのである。従つて、指揮者は、このような場合に手を入れて効果を挙げられる程度に、フランス語とイタリア語を理解することが、必要になつて来る。

一般的に言つて、音楽会の指揮者はその業績全体に対して責任を負うのであるが、歌劇指揮者の活動はそれよりも独立性が少い。それは、より多くの要素に左右され、また支持されるからである。

劇的感覚の方が強いものは歌劇指揮者の方に適しているであろうし、主として音楽的感覚の方が強いものは音楽会指揮者となつた方がよからう。この二つの才能が平均しているものは、どちらも同じようによくできよう。

私は、尙一つの欠陥を挙げなければならない。それは、ワグナーが説き且つ実行した総べてのこの後では——しかしただ健全な常識で考えて見ただけでも——全く馬鹿々々しく見えるのであるが、しかも尙、我々の劇場にほとんど抜き難い位に根を下してしまつている。それは、演出、機械部、音楽指揮の完全な分離である。

新しい歌劇をやることになり、そのための新しい装置があまり高価でない時は、装飾画家、またはしばしば外国の有名人な商会さえもが、歌詞台本と共にそれに応じた仕事を依頼される。その間、演出家は自分の台本を整備し、指揮者は各々の役と管弦楽を訓練する。さて装置が組み立てられて見ると、多くの場合、演出家は、多くの事が彼の意図したようにはこの装置に適合しないため、彼の仕事を変更しなければならないことを発見する。尙その上に、指揮者が歌手と管弦楽とを引き連れて加わると、またまた色々都合の悪いことが出て来る。例えば、この合唱は奥に引つ込んでいたのでは音楽

的に効果が出ない、とか、この歌手はその歌が長いため演技する広い場所を必要とするのに、僅か数平方尺しか場所がない、といったようなことである。そうになると、罵られ、争われ、間に合わせに改善される。ところがそれはまた他の欠陥を呼び起すことになり、最後の一つ前の練習では、人々は、また全く最初からやり直したくなる。しかし、公演日は決定しているし、収入は確保されており、従つて、延期などは考えるだけでも悪事である。それ故、なるようになれ、ということになる。

このような仕事のやり方は、しばしば、まるで嘘のような結果を生み出す。例えば、私はブリュンヒルデが眠りに陥つた装置と異つた装置の中で眼を覚ますのを、四つの大劇場で実見した経験がある。つまり“ワルキューレ”の新研究と“ジークフリード”のそれとの間には数年の間があつたのである。その装置は違つた画家に委託され、彼等は、この二つの作品の演じられる場所が同一であることについて知らせ合なかつた。ところが“ジークフリード”で単に“ワルキューレ”の装置を使おう、という提議は、機械部主任によつて拒否された。その理由は、この装置は、火の場面転換の後では、技術的理由からして差し入れられない、というのであつた。そして、“お客さんはどうせ気が付きやしないさ”とアッサリ

片付けられて、他の日程に進んだものである。こうして、魔法で眠らされたブリュンヒルデは、その度ごとに、眠つている間に違つた寝床へ魔法で移される、ということになり、しかも、誰一人として、これを少しもおかしいと思つた者はなかつた。

歌劇の上演は、総べての要素が手に手を取つて行つた時だけにしか芸術的な効果が挙らないものであるから、仕事の正しい分け方は次の通りである：

指揮者がひとたび管弦楽の中に席を占めると、舞台の場面の一つ一つに気を付けることはもはや不可能だから、舞台と音楽の指揮を一人ですることは余り強くは勧められない。そこで、これを分担する場合は、演出家と指揮者は練習を始める前に詳細に共同研究をして、この作品をどういう風に歌手達に仕込むかについて、ハッキリ呑み込んで置かねばならない。両者は、その作品の情緒、できごと、各場面の画、速度、音響効果などについて明らかに予知し且つ同意して置かねばならない。こうして、後に練習の際に変更が必要になつたにしても極く僅かで済むようにして置かねばならない。

この準備の後ではじめて、舞台装置画家と機械部主任とは、演出家と指揮者とが精密に規定した企画の依頼を受けて

よい。彼等は、自分達の空想に関係なしに、この依頼に即応して行かねばならない。その空想も、演すべき作品に応じて引かれた境界の中の方が、その線を踏み越えて外でよりも、豊富に働かせ、またよりよい結果をもたらすことであろう。

勿論これには二つの事が必要である：第一には、指揮者は、舞台に関して知識、観察眼と興味を持たなければならず、ただ一方的な偏愛だけをもつて管弦楽の中に没入してはならない。第二に、演出家は、音楽的に感じ、音楽的に教育され、総譜について指揮者と同様の理解のある者でなくてはならない。どんな指揮者も、歌劇の舞台装置もできるという証明を提出しない限り、また演出家も、歌劇を音楽的に指導できない限り、劇場に任命すべきではない。しかるに、歌劇演出家や歌劇場支配人として、全然音楽的でさえない人々が時々任命されることがある。これは全く非常識である。ところが、非常識な事が、常に最も熱心に保存される見込みがあるのである。

## V

### 指揮者としての心得

指揮による業績の価値を作り出すものは、指揮者が演奏者に働き掛けることのできる暗示能力の程度である。練習の際には、彼は差し当り自分の職業によく通暁している職人に過ぎない。彼は、自分の部下を良心的な正確さを以て訓練し、各人がそれぞれの立つている場所を知り、何をなすべきかを知るようにさせる。その楽曲を演奏しなければならない、という瞬間に至つてはじめて、彼は芸術家になる。最善の訓練さえも、——これは非常に必要な前提条件ではあるけれども——指揮者の靈感ができる程には、楽員達の演奏能力を高めることはできない。

といつても、個人的意志が好き勝手に伝達されるのではなく、この作品そのものを生み出した神秘的な創造力が指揮者の体内にまた新しく生き返り、こうして彼は再現の狭い枠から踏み出して新創造者となり、自らを創り出す者となるのである。しかし彼の個性が、この作品を作り出した個性の後に完全に隠れ、更にそれと一体になつて消え去れば去るほど、彼の業績はそれだけ大となるであらう。

私は、芸術家として通用したいと欲する指揮者に、次のことを要請する：

彼は、演奏しようと思う楽曲に対し、自分自身に対し、また聴衆に対して、何よりも誠実であるべきである。——彼は総譜を手にした時に、次のように考えるべきではない：

“この作品から自分は何を作り出せるか？”

そうではなく：

“作曲者はそれによつて何を言おうとしたか？”

と考えるべきである。

彼は、演奏中、総譜が単に記憶の支柱であつてもはや制約とならない位に、それを徹底的に研究すべきである。

作品を研究してその概念を得たならば、それを、断片的ではなく統一的に、再現すべきである。

彼は、音楽生活の中で自分が最も責任の重い人物であることを常に自覚しているべきである。彼は、良い、様式に適つた演奏によつて公衆を教育し、芸術的感觉を一般的に浄化して行くことができる。然るに、悪い、単に自己の虚栄心を満足させるだけの演奏によつては、真の芸術活動の基盤を無力にさせる結果になる。

良い作品を良く演奏したことが、彼の最大の勝利であるべ

きで、作曲家の当然の成功を、また自身の成功と思うべきである。

私は尙、自身また偉大な指揮者であつた2人の巨匠の言葉を付け足したい。

ウェーバーは、先きに述べたライブチッヒの指揮者プレーガーに宛てた手紙で、欠くことのできない速度の修飾について述べた後、次のように言つている：

“拍打ち(即ち速度)は、暴君的に抑制し又は推進する水車の槌であつてはならない。そうではなく、楽曲に対し、人の生命に於ける脈搏のようなものでなければならぬ。

どんな緩い速度(の曲)にも、引きずる感じを防ぐため、より速い速度を要求する個所の出て来ないものはない。

同様に、どんなプレストにも、急ぎ過ぎのために表現の手段を失わないよう、対照として、多くの個所でもつと緩やかな速度を要しないものはない。”

彼は、また、直ちに続けて言う：

“しかしここに述べたことによつて、どんな歌手も(勿論、指揮者にも全く同じことが当てはまる)個々の小節を好き勝手にゆがめるあの気狂い染みた演奏をしてよい、などとは夢にも考えてはならない。それでは、聴衆は、恰かも手足全部の関

節を無理に外す手品師を眼前に見るのと同様な、堪え難い苦痛の感を抱く。速度を速めるのも、抑えるのも、決して飛躍とか衝撃とか、強制的の感じを起させてはならない。それ故、これは、表現の情熱によつて左右されることだが、音楽的詩的の意味で楽節や楽句を単位としてのみ行うことができる。”彼はそれから結論する：

“音楽では、我々はこれ等総べてのことに対して表示する方法を持っていない。これはただ、人の心の感覚の中に存在するだけである。そして、もしそこにはないのなら、ただひどい間違いを防ぐだけのメトロノームも、また極めて不完全な指示も、何等助けにならない。この指示については、材料が豊富であるから私はもつとずつと多く書き記すことができたであろう。しかし、今までに得た経験がそれを遮る。私は、この経験によつて、これ等の指示が既に現在の程度でも無駄で無益であり、誤つて解釈される恐れがあることを、知つている。”

この、誤解されることと、そのために表現の誇張を招きはしないかということは、ワグナーもまた感じた。彼は、速度の芸術的修飾が必要であることについて、彼の指揮法論文のほとんど全部と、その他にも彼の論文の多くの個所を費した

が、その後で次の文章を記している。それを見、一方でビューロー以後の時期を見渡すと、彼の予見力に感服せざるを得ない：

“この手段(上述の修飾)は私には不可欠と思えるが、これをやめた方がよいとする本当にもつともな理由(!)があるとすれば、これらの曲に対し、故意に演奏に混ぜた速度の変化や色付けより以上に害になるものはなかろう、ということである。このような変化を許せば忽ち、どんな指揮者にも、例えば効果を出すことに夢中になつたり、または自負心にとられた人達に、空想的な大変な自分勝手にさせることになり、我々の古典音楽も、時の経過につれて全然認識できない位にゆがめられてしまうであろう。勿論、これに対しては、我々の音楽は悲しい状態にある、というより外、抗議のしようがない。というのは、上に述べたような心配が持ち上つて来る可能性があるからである。このことは、同時に、次のことをも言い表わしたことになる；即ち：真の芸術的自覚があれば、そのような我儘勝手がそれにぶつかつて忽ち打ち壊れてしまうであろうが、我々の共通の芸術の状態では、そのような自覚の力を誰も信じていない、ということである。”

ワグナーが心配したことは事実となつた。今日では、空想

的な自分勝手と、そればかりではなく——というのは、“空想的”というのは、まだしも空想力があることを前提とするから——空想のまるでない自分勝手に、門と扉が開かれている。それも、指揮だけではなく、あらゆる芸術に於いてである。最も救い難い愚行さえも、少くも仲間達の後押しを期待することができる。彼等は、あらゆる調子で讃辞を叫び、しかも、共に吠えない者に破門、追放を宣告する。国民生活に於いて無政府主義が危険な敵となつたのと同じに、芸術の世界でも真の芸術的自覚が生れなければ無政府主義的混乱の起る危険がある。この芸術的自覚の欠如を既にワグナーも痛切に感じたのであるが、それが生れて強い力に固まり、芸術の敵ともいべき無意味な、虚栄的自分勝手を、健康な血が生命を脅かすバチルスを殺すように、確実に殺すことを望んで止まない。

我々は既に余りにも多くの病的なものを背負い込まねばならなかつた；余りにも多くの嫌悪すべきこと、軽率、枝葉のことが我々の芸術を横道へ外らせたため、健康の急速な恢復、死滅した芸術的自覚が突然に発展することは望めないであらう。

我々は、不可能な可能事と可能な不可能事（註、上記の見るに堪えない身勝手）の中に余りにも迷い込んでおり、茂り過ぎ

た雑草の中に閉じ込められていて、少くも泥沼と茂みの外へ出られる望みを持たせてくれる細い小道を見つけたならばそれだけでも喜ばなければなるまい。その小道は、偉大と美への道に通じており、我々はその道を離れた故に、芸術の神聖な殿堂に入り得ず、いや、見ることさえできないのである。その代りに、我々は、藁小屋を建てて偶像画を掲げ、それが醜ければ醜いほど熱心に礼讃する。その間、周囲からは、偽善の讃歌が我々の感覚を嘘で麻醉させる。その嘘は、現在ある姿がとてすばらしいのみならず、今までのどんな時よりも千倍もすばらしい、と吹き込む。

それでも尙、我々のまわりには、悲しみに満ちた顔が絶えず浮び上る；彼等は、その落ち窪んだ眼と、青ざめた、囁くような唇に、恐る恐る、問いを秘める：“一体、決して、決して違つた状態にはならないのかしら？ 我々の息を止めるこの恐ろしい窒息の空気の中に、新鮮な風は決して吹き込んで来ないのかしら？ 偽りの僧侶達は偶像の前にきらめくたいまつを並べて、我々を晝だと欺こうとするが、そうでなく本当の日の光が、もはや我々を暖めてくれないのだろうか？”——この時、一瞬、明るくなる。何か光るものが上の方を飛び去り、その閃光を沼地の森の葉に戯れさせ、その間を通して突然青空の一角が見える。そこへ何かすばらしい音色が響い

て来る：とうに忘れていた懐しい旋律的な歌である。青ざめた顔は、驚き、また同時に喜んで、それに聞き入る。しかし、先刻の讃歌と偶像への祈りは、言い合わせたように怒りのわめき声を挙げ、もはや誰も、上空から響いて来るものを聞き取れなくなる。あの光明は、外の、遠くの、もつと美しい国へと行つてしまい、我々のところではまた元の姿に戻る。

近代の指揮者も、また近代の評論家も、我々が落ち込んだ芸術の混乱から我々を永久に救い出しはしないであろう。それは、創作する芸術家のみがなし得ることであろう。彼等こそは真の、そして純正の、しかし恐らくは十字架にかけられた救世主であろう。しかし、評論家も指揮者も、それ（混乱から脱出すること）に大いに寄与することができる。前者は、勇らしく恐れないことによつて、後者は、我々の古典の巨匠を正しい様式で、作者自身の精神によつて浄化されて演奏することを自己の神聖な使命と考えることによつて、寄与することができよう。もつともそれには、指揮者は、誤つた伝統が彼に伝えたものを除去するために、先ず自分自身を徹底的に洗い清めなければならない。

時間的には我々に未だこんなに近く、しかも精神的には既に遠く離れているあの古典時代の中のみ、純潔な天の火が

燃えているのであつて、選ばれた者がそれによつてプロメテウスの火を点じることができ、その火で、我々の藪小屋と偶像と、それを取り巻く総べての雑草を焼き払い、不健全な沼地を乾し、それによつて、また再び、健全な豊かな土地の上に新鮮な空気を吹かせることができよう。そうなつた暁には、ワグナーが望んだような真の芸術的自覚の発展の余地もできようし、今日の我々のような最悪の過渡期がもはや再び来ることは、難しいであろう。

それともまた——我々の時代は既にあまりに非芸術的に、あまりに工業的になつてしまつていて、プロメテウスの火はもはや燃えつかないのであろうか？——

“恐ろしい！ もしお前が正しいのなら……”と、マックスは、フライシュッツの中で言つている。我々は、今回は、これに答えるカスバルの方が正しいことを希望しよう：

“そんなことを聞くとは、おかしい！”

終

指揮の芸術は、音楽の魂を伝えるための重要な役割を担っている。指揮者は、楽団のリーダーとして、音楽の感情とリズムを正確に伝える必要がある。そのためには、深い音楽的知識と、優れたコミュニケーション能力が求められる。指揮者は、楽団員に対して、明確な指示を出し、彼らの演奏を導く責任を負っている。また、指揮者は、音楽の美しさを表現し、聴衆に感動を伝える役割も果たしている。指揮の芸術は、音楽の世界における最も重要な要素の一つであり、指揮者の才能と努力によって、音楽の魅力を最大限に引き出すことができる。

### 指揮の芸術

昭和31年10月1日 第1刷発行  
 昭和56年4月30日 第4刷発行

©訳者 伊藤義雄

定価1000円 発行者 浅香淳

訳者承認  
 検印廃止

東京都新宿区神楽坂6の30  
 株式会社 音楽之友社  
 電話 (268) 6151(代)  
 営業部 (202) 4291(代)  
 振替東京7-196250  
 郵便番号 162

錦明印刷 / 誠幸堂製本

0777 ISBN4-276-14165-6 C1073 ¥1000E

NDC  
 761.9

安藤芳亮著

## 指揮法の基礎

A 5 116頁・1200円

指揮者の使命・資格等の序論をへて、指揮の一般的技巧、拍打の研究・拍打の省略と細分・音楽の変化に適應する技巧、など指揮法の基礎的問題を詳述した。初歩の人達に最適な文脈に著者の経験を生かし、初めて指揮を学ぼうとする学習者のために書かれた書。

斎藤秀雄著

## 指揮法教程

A 5 224頁・1500円

今までの指揮法解説と異なり、速度を現わした特殊な図解を用いたこと、譜例としてソナチネ・アルビムを用いたことなど、理論的かつ実践的な指揮法の教本、基礎篇では、指揮者の必要性、指揮法の解説、分類、間接運動、直接運動、第二部で応用練習をとりあげた。

山田一雄著

## 指揮の技法

A 5 520頁・3200円

30年の指揮体験をもつ著者が、一干に及ぶ図解、名曲からの引例を駆使して指揮法の全般を説き進めた。指揮を学ぶ学習者にとって必須の本格的な指揮教本である。はじめに指揮に関する全般的事例について述べ、基礎運動と「拍」の基本技法、応用技法は12章に及ぶ。

F・ワインガルトナー／伊藤義雄訳

## 指揮の芸術

全書 112頁・1000円

近代の大指揮者ワインガルトナーが自らの体験を通して指揮の美学的な面や芸術的な面を論じたもので、これを通して彼の全般的な音楽観を披露した名著であり筆先も鋭く、生々しい実感が伴っている。作曲家の楽想と指揮者の解釈・種々の問題・歌劇の指揮等。

M・ルードルフ／大塚 明訳

## 指揮法

音A 378頁・3500円

本書はバトン・テクニクにおける初歩から高度な形にいたるまでの基本を明解に体系化して解説した。これから指揮を学ぶ学習者のために、実践的なテキストとして、きわめて有用な書である。これから指揮を学ぶ者にとっては、必須の書。

E・カーン／鈴木佐太郎訳

## 指揮法概説

A 5 336頁・2200円

本書は、学習者が指揮法の学習をはじめる最初の日から、学習の方向と課題を明示する。本書はバトン・テクニクに関する例題が多く入れてあるが、バトン・テクニクの背後にありながら、指揮者に必要とされる広範な音楽的知識、能力と演奏解釈に重点をおく。

A・T・デーヴィソン／藤原高夫訳

## 合唱指揮

A 5 88頁・1600円

著者はハーヴァード大学の合唱音楽教授だった人。その三十五年間の指揮経験から合唱指揮の真髄を明解に説く。とくにアマチュアの合唱指揮者にとって必読の書。指揮者、拍子の振り方、合唱団、練習、合唱のテクニクの五章に分けそれぞれ詳細に叙述する。

K・トーマス／糸賀英憲・天野晶吉共訳

## 合唱指揮教本1・2・3

1.A 5 256頁・1800円 2.A 5 268頁・1300円 3.A 5 176頁・1800円

ドイツ合唱界の第一人者であり、バツハ研究者としても著名なトーマスが、合唱指揮のあらゆる領域にわたる問題を理論整然と体系的に述べた世界的名著である。振る技術に重点がおかれた一巻に続き二巻はさらに高度に、三巻はオーケストラ指揮者としての合唱指揮等。

W・コックス＝アイフ／鈴木佐太郎訳

## 現代の指揮法

A 5 192頁・1500円

本書は、著者の豊富な指揮経験をもとに、指揮法の基礎を簡潔に理解しやすいように、方法や流派に分類し組織化体系化して系統的に説明している。後半で劇場音楽（オペレッタ、ミュージカル）の指揮を詳細に述べているのも本書の特色である。

F・ワインガルトナー／糸賀英憲訳

## ある指揮者の提言

―ベートーヴェン交響曲の解釈―

四六 288頁・1800円

“指揮者の宝典”とうたわれる近代大指揮者ワインガルトナーの古典的名著。演奏において作品の作風を表現する基本條件は、その演奏の“明りよさ”にあるとする著者がベートーヴェンの九つの交響曲をスコアを追って克明かつ分析的に演奏上の解釈を加える。