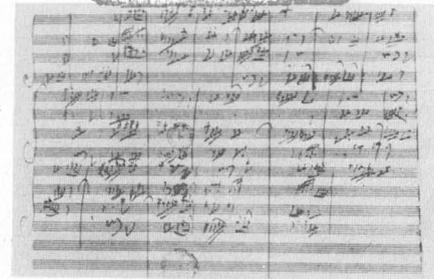


ある指揮者の提言

ベートーヴェン交響曲の解釈

ワインガルトナー 著 糸賀英憲 訳



音楽之友社



フェリックス・ワインガルトナー

初版への序文

音楽作品の芸術的な演奏の秘けつは、それはすなわち、指揮法の芸術の秘けつでもあるのだが、各々の作曲家の作風(Still)に通暁することである。再現芸術家(演奏家)は——この書物でとり上げるのはとくに指揮者であるが——、おのおの巨匠や個々の作品の特性(Eigentümlichkeit)を、自分のものとし、彼の演奏のもっとも細かいところまで、その特性を発揮させるようにしなくてはならないのである。テンポの把握、フレージング、オーケストラの音響的な取り扱い、そして個々の楽器の演奏技術上の取り扱いについてさえ、芸術的な指揮者は、ハイドンを指揮する時とベートーヴェンを指揮する時とは、まったく別人のように変わってはいなくてはならないのである。そしてこのことは、彼が、ベルリオーズを指揮する時と、ワーグナーを指揮する時でも同様であり、極言すれば、〈英雄〉(Eroica)を指揮する時と〈田園〉(Pastrale)を指揮する時でも、あるいは〈トリスタン〉(Tristan)を指揮する時と、〈マイスタージンガー〉(Meistersinger)を指揮する時でも、それぞれの作品の特性に応じて、まったく異なった指揮をしなくてはならないのである。私は、いささか大胆に思われるかも知れないが、天才的な指揮者というものは、いろいろな巨匠の作品を演奏する時、まさにそれと同じだけのいろいろな個性を備えていなくてはならないといっても決して過言ではないと信じている。

演奏において、個々の作品の作風を表現するための、本質的な基本条件の一つは、その演奏の“明りょうさ”を得ることである。そうした演奏の“明りょうさ”ということに我々は、この書物では、ベートーヴェンの九つの交響曲について取り組もうとするのである。あらゆる管弦楽作品の中でも、もっとも偉大な、これらの交響曲は、まさに、その演奏の“明りょうさ”ということについても、もっとも困難な課題を提供するのである。何故ならば、完全に楽譜に

ワインガルトナー小伝

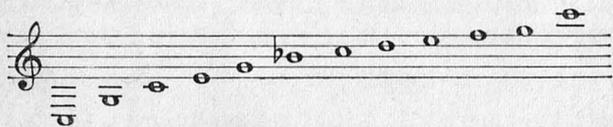
ワインガルトナー・フェリックス Paul Felix, Edler von Münzberg Weingartner (オーストリア) 1863年6月3日、ダルマチアのザラに生れ、1942年5月7日、スイスのウインテルトゥールで死去した指揮者であり、作曲家であった。グラーツで、W・A・レミーと、マイヤ博士に作曲を学び、1881年～3年ライプツィヒ大学で哲学を修めた後、ワイマール音楽院に入学し、また同地でリストに師事した。翌年、ケーニヒスベルグの指揮者となり、その後、1885年～87年ダンツィヒ、1887年～89年、ハンブルグ、1889年～91年マンハイム、1891年～98年ベルリン宮廷劇場と同管弦楽団の指揮者、ついで、ミュンヘンのカイト演奏会指揮者、ウィーン宮廷歌劇場、1912年～14年ハンブルグ市立歌劇場、1914年～19年ダルムシュタットの音楽総監督を歴任し、1919年～20年ウィーン国立歌劇場、1919年～27年、ウィーン・フィルハーモニーの指揮者をつとめた。その間、ロンドン、ニューヨーク、ボストンなどに演奏旅行を続け活躍した。とりわけ、英国各地の交響楽団をしばしば指揮した。1927年バーゼル音楽院の院長となり、スイスを中心に指揮活動が続けたが、1935年ウィーン国立歌劇場の指揮者となり彼の全盛時代を築いた。1937年5月(昭和12年)夫人、カルメン・ステューダーを伴って来日し、新交響楽団(現N響)を4回指揮し、ベートーヴェンの〈第三、第五、第六、第八交響曲〉および、ブラームスの〈第一交響曲〉などを上演した。そして、晩年は、スイスに移り住んだ。

彼は、20世紀前半、最高の指揮者の1人であり、古典の伝統を身につけた自然で中庸を得た解釈、調和の美を発揮した流麗、高雅な演奏で知られた。ドイツ古典音楽、なかでもベートーヴェンの指揮にかけては当代第一人者として知られたが、彼のベートーヴェン交響曲の指揮に関する著書(本書)は、現在もなお最高の権威をもっている。

(主要作品) 歌劇：〈サクンタラ〉〈マラヴィカ〉〈ゲネジウス〉〈アイスキュロス(オレステス)による3部作〉〈カインとアベル〉；交響曲6曲；ヴァイオリン協奏曲2曲；交響詩：〈リア王〉ほか数曲；弦楽4重奏曲4曲；ほか多くの室内楽曲；その他劇音楽、管弦楽曲、合唱曲、ピアノ曲など多数。

忠実な演奏でさえも、スコアを読んだ時には勿論、あるいはピアノ・スコア (Klavierauszug) を弾いた時でも、ある程度、浮かび上がってくる巨匠の意図が、つねに明らかに現われてくるとはかぎらないからである。それどころかベートーヴェンの交響曲の中のいくらかの部分は、満ちた感情というより、むしろ、混乱した感情を呼びおこすということすら否定できないのである。しかし、こうした困難な問題を簡単に通りすぎてしまったり、楽譜に忠実だということで、充分だとすることは、最初から、作風に合った演奏をあきらめてしまうことにはかならないのである。

私が後にしばしば引用する、ワーグナーのたいへん貴重な論文〈ベートーヴェンの第九交響曲の演奏について〉(Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens)の中で彼は、「人々は、偉大な哲学者の書物では、不可解だと思われる部分が一つでもあれば、それをはっきりと理解することができるまでは決して先へ進むべきではないのであって、そのまま先へ進んだとしても、先を読めば読むほどこうした怠慢が重なって、ついには、その哲学者をまったく理解できない、ということになってしまうのである。ベートーヴェンの作品についても、これとまったく同様であって、1小節といえども、巨匠の意図を明確に認識することなくしては先へ進むべきではないのである」と述べている。さらに、ワーグナーは、ベートーヴェンがもっていた意図は、彼が当時自由に使うことができた楽器的手段をはるかに越えていたことを指摘している。そしてとくに、ホルンおよびトランペットの取り扱いに注目しているのである。何故ならば、当時のホルンおよびトランペットは、よく知られているように、次のような自然音の系列



が使われてはいたが、いずれにしても問題の多かったいくらかの塞音 (Stopton) しか演奏することはできなかったからである。またワーグナーは鋭い思

考力と優れた理解力で次のように感じ、また遠慮なく述べている。すなわち「ベートーヴェンは、耳が不自由になり始めてから、オーケストラのダイナミックな関係を明りょうに認識することができなくなったので、オーケストラのいきいきとしたひびきも彼にとっては、非常に色あせたものになっていた。こうした耳の疾患のために、彼の意図と実際に楽譜に書かれたものとは、いく分ずれを生ずることになったが、このようなことは、彼の意図がつねに新たなオーケストラの取り扱いを要求する場合には(後期の作品では)、まったく彼にとっては避けられないものとなっていたのである」。

そして我々は、事実、次のようなことを見出すのである。すなわち、ベートーヴェンが、ホルンやトランペットを、当時の楽器にはその部分の和音に和声的に適した音がない、というだけの理由で、しばしば休ませたり、また、まったく同じ理由から、ホルンやトランペットに与えられた旋律的進行をやむを得ず中断させて、単に和声的な(旋律的ではない)音を演奏させたり、あるいはまったく休ませたりして、旋律の流れを中断していることが、多いのである。さらに我々は、これらの楽器が(とくにⅡパートが)しばしば大胆な、一見まったく理由のないように思われる跳躍を演奏しなくてはならないことを発見するのである。何故ならばそれらの楽器は、そのような方法でしか音楽的な構成の進行に加わることができなかったからである。こうして最後に我々は、まさにもっとも重要なパートでさえ、ひびきの上ではより強く、しかもあまり重要でないパートを演奏している楽器のためにしばしば聞きとれなくなることを見出すのである。

上に述べたような、当時の不完全な金管楽器による欠陥は、楽器的な修正によって改められなくてはならない。しかし、これらの修正が、最大の考慮と、洗練された感覚によって行なわれなかったならば、もっとも重要なものさえも、まさにベートーヴェンの作風さえも、そこなうという危険性を生ずるのである。何故なら、ベートーヴェンのオーケストラの取扱いは、そのような欠陥があるにもかかわらず、まったく独自のものであり、いかにわずかな修正といえども、必ずベートーヴェンの個性に対する充分な考慮を払ってなされなく

てはならないのである。

この書物は、まさに、いま述べたような修正がどの程度まで芸術的に正しいとされるか、その限界を可能なかぎり明確にすることを課題としているのである。残念なことに、ビューロー (Hans von Bülow, 1830~1894) が活躍した晩年以来、まさにベートーヴェンの作品については、テンポにおいてもフレーズにおいても、ゆがめられた演奏が、広く行なわれるようになったのである。そして我々は、また、ベートーヴェンの精神を踏みにじるような楽器的な修正すら——これは、それに対しては、非常に敏感であったビューローの責任ではないが、——数多く経験したのである。私が、このようなゆがめられた演奏を指揮において避けたばかりでなく、言葉や書物においてもそれに反対したことは、よく知られている。そして私はまたベートーヴェンがまったく使っていない楽器を付け加えること、例えば、トロンボーンがまったく指示されていない楽章に、トロンボーンを付け加えるといったことや、それと同じような軽率な試みを許しがたい修正だと断言することを、いささかもちゅうちょしないのである。また、私はベートーヴェンの作品が、非常に多くの点で革命的な効果をもたらしたピストンの付いた金管楽器の発明 (Ventilisierung der Blechinstrumente) に先だつた時代に書かれたものであることを注意したいのである。彼の金管楽器の書き方の中に、当時まだ生まれていなかったこのピストンの発明への強いあこがれを感じることができるといっても、決して過言ではないのである。しかし、一方、少なくともホルンについては、自然ホルンでも、我々がベートーヴェンの作品に見出すものよりも、もっとゆたかで多様な用法が可能であったことを述べないわけにはゆかない。このことは、ベートーヴェンと同時代のホルンについて天才的な作曲家ウェーバー (Carl Maria Friedrich Ernst von Weber, 1786~1826) のスコアを一見すれば理解できる。こうして、場合によっては、ベートーヴェンの意図を明確にする意味において、現代の優れた性能の楽器を用いることは許されると思われるが、近代的な管弦楽法によって彼の作品の楽器編成をやり直すことは許されないのである。

私は、演奏会場で、指揮棒をもつようになってから、ただ、ベートーヴェンの作品の作風をいかに把握し、そしていかに再現するかということのみに努力を重ねてきた。私が行なった数多くの公演は、再三再四、私にこの高度な課題に取り組み、その課題に対して自分自身を完全にし、私の感覚を鋭くさせ、また私の解釈において、ベートーヴェンのオーケストラの特色を維持すると共に完全な明りょうさで演奏するという理想にできるかぎり近づく機会を、私に与えてくれたのである。それ故、この書物で述べる私の助言は、理論的な考察から得られたものではなく、すべて——その大部分のものは、1度ならず2度、3度とたびたびくり返された——経験によって実証されたものなのである。

次に、私がこの書物で示す修正 (発想記号についての修正、楽器編成についての修正およびテンポについての修正) について、それぞれ簡単に説明したい。私は、まずなんらかの修正が不可欠だと思われる部分で、発想記号を指示することにより、演奏をいきいきとさせるように試みた (発想記号についての補足記入)。そして、この時は、**楽器編成を変えることなく注意深く発想記号を補足記入しながら不明りょうな部分を、重要なパートは浮かび上がらせ、あまり重要でないパートは抑えるようにしたのである。**しかしこれらはすべて、気ままなニュアンスで行なわれるものではなく、ただ、作品の**旋律的な進行を中断させない**ということのみを注意して行なわれなくてはならないのである。そして、**明りょうさのみが、そうした旋律的な進行を明りょうに把握すること**を保証するのである。私は、以前は楽器的な修正が、不可欠だと考えていた多くの部分で、後には発想記号についての補足記入を注意深く行なった。それは私の目的を完全に満たしたばかりでなく、次に述べる楽器的修正よりも、むしろ、よりベートーヴェンの意図に適していたという喜ばしいな結果に到達することができたのである。

しかし、発想記号についての補足記入のみでは、どうしても不十分な部分が見られるのである。このような部分については、私は勿論、楽器的な修正を行なうようにしている (楽器編成についての補足記入)。これについて、どのよう

な考慮が払われなくてはならないかについては、この書物自体が個々の部分で採り上げ、理由づけているところである。

これらの楽器的な修正には、いろいろな方法がある。多くの部分では、私は例えば、丁度そこでは休止している木管楽器のⅡパートに、Ⅰパートと同じ音を演奏させることにより補強した。そして、また多くの交響曲で、強力な弦楽パートに対しては、すべての木管楽器を2本重ねて演奏させた。これはすでに、私よりも以前に他の指揮者により行なわれたことであるが、私はどこでこの補強を始め、どこでこれを終えるか、その箇所を個々のパートについて非常に厳密に指示しているのである。この木管楽器を2本重ねて使う方法の詳細については、第三交響曲に関する説明の最初の部分で全般的に述べることとし、個々の部分については、それぞれの交響曲に関する説明で述べることにしたい。

さらに、これに続く楽器的な修正としては、2本のホルンあるいは2本のトランペットがオクターブで進行しているが、しかし不十分な自然音のために、ベートーヴェンがⅡパートに突然、不自然な跳躍を余儀なくさせている部分についてである。ワーグナーは、彼自身述べているように、Ⅱ番奏者には、通常次のようなところでは、



“つねに” 1オクターブ低い音で、次のように



演奏するように勧めている。しかし、こうした指示を“つねに”与えることは行きすぎである。何故ならば、しばしば、まさにこうした跳躍こそ非常に性格的であり、この偉大な巨匠が、不完全な手段から大きな効果を引き出すことができたこの自然音の極めて特異な用法は、ベートーヴェンの個性にかなった

ものとなっていることがあり、その場合の改良の試みは、ただ改悪を意味するのみであるからである。それ故、私はこのような跳躍については個々の場合を考察し、1オクターブ低い音で置き換えるという修正は、当時の楽器の不完全な音域によって、ベートーヴェンの意図が妨げられていることが明らかなどころにおいてのみ、採用しているのである。

このひかえ目な修正よりははるかに数は少ないのであるが、楽器的な修正としては、さらに私が実際に付け加えたところがある。すなわち、金管楽器が休止しているところを和声的な音符で満たしたり、自然音系列の進行を、旋律のためにいくらか変更したところがある。私はこうした修正を、すでにしばしば述べた金管楽器の音の不足が、ベートーヴェンの意図にいわば大変苦痛な制約となっており、もしこうした制約がなかったならば、そのように書いたであろうことが疑いもなくはっきり分かるところ、そして、彼がもし現在も生きていたら、そうした制約から解放されることを、我々に感謝するだろうと思われるところについてのみ行なっているのである。

こうして新たに付け加えるという修正を実際に行なう場合には——勿論、それはベートーヴェンにより指示されている楽器を使うのみであるが——私は、時にはワーグナーによって示された提案により、時には私自身の方法によって、それ以外のいかなる手段によっても絶対にベートーヴェンの意図した効果が得られないと考えられる、極めてわずかな部分についてのみ行なっているのである。そして私はこの書物において、私が完全に明らかに説明している個々の部分の修正を、偏見を持たないで一度試して見るように勧めたい。最初原譜のまま演奏し、続いて私によって提案された修正によって演奏して、それを実際に比較してみることもできるのである。こうした修正が演奏された時、“その部分を、決してだれもそのように感じたことはなかった”という非難が起ったことは一度もなく、むしろ、かつて聞いたことがないほど多くの要素が“明りょう”に浮かび上がってきた、という驚きの声を私はしばしば耳にしたのである。

私は、これまで述べた発想記号についての修正および楽器編成についての修

正のほかにも、さらに立ち入った修正をメトロノームの指示に関して行なわなくてはならないと思っている（テンポについての補足記入）。メトロノームは、ベルリオーズが正しく指摘しているように、ただ大ざっぱに重大な誤りを避けるための器具にすぎないのである。またどの作曲家も、ある作品のテンポに対する作曲家自身の見解すら考えられていた楽想が現実演奏されるやいなや極めて簡単に変わってしまうことを、私に告白している。また、メエルツェル (Johann Nepomuk Mälzel, 1772~1838) のメトロノームの発明 (1816) は、ベートーヴェンがすでにほとんど耳が聞こえなくなっていた時代に行なわれたものである。それ故、ベートーヴェンが彼の作品にメトロノームの指示を付けることにより、どうして誤りを犯さなかったと言えるだろうか。彼はすでに、メトロノームの指示を実際に、いきいきとした聴覚で調整することはほとんどできなかったのである。ベートーヴェンのすべての交響曲を彼自身のメトロノームの指示によって演奏しようとする試みは、ほとんどの場合、その不正確さを証明することにほかならない。そしてまた私は、この書物のメトロノームについての指示も、当然不動のものではなく、そもそも芸術的なテンポの把握は、数字によって最終的に規制されるほど固定的なものではないことを、ここではっきりと指摘しておきたい。

なお反復記号を考慮すべきかどうかという指示についても、あくまで、私の個人的な感覚と個人的な好みが基準になっているのである。したがってそれらの正当性についての証明は、この書物ではほとんど述べられてはいないのである。

(訳者注)

なお本文では、ワインガルトナーによって、示された修正は発想記号についての修正、楽器編成についての修正およびテンポについての修正を、すべて“補足記入”という言葉で現わしている。

この書物では、私は、ベートーヴェンの九つの交響曲のスコアのページ数お

よび小節数の指示については、Breitkopf und Härtel 社の全集版にしたがっている。

(訳者注)

Breitkopf 版のページ数、小節数の指示に続いて、音楽之友社版のスコアの各楽章の通しの小節数を示している。例えば P. 6, 10小節~13小節 (53小節~56小節)。

私のこの書物を役立たせたいと思っている人々に対して、ただページをめくり、あるいはとくに気に入った二、三の部分を読み読みするだけでなく、少くとも“一度”は、ベートーヴェンの交響曲のスコアを手もとに置いて、私の述べていることを注意深く通読し、それについての指示を詳細にスコアに書き述べることによって、表面的な知識に終わらせないように要求したい。そうすることによってのみ人々は、私が言わんとすることの輪郭と、そしてまた、ベートーヴェンの交響曲を私がどのように解釈しているかということについての概念をつかむことができるであろう。さらにそれを実行した人々はおそらく、私が、あまりに詳細にわたりすぎていること、一見重要でないことを必要以上にながと述べていること、また聡明な音楽家なら誰でもおのずから理解できるようなことがらをくり返し指示していることに気づくであろう。だがすぐに、芸術においては、目立たないものも、それが全体の完成に役立つかぎりにおいて極めて重要であることを思いめぐらすであろう。そしてまた、私がこの助言を、すでにそれぞれ独自のやり方でベートーヴェンの作風を自己のものとしようと努力している、すでに第一線で活躍している指揮者たちに提案しているだけでなく、とりわけ若い指揮者たち、次の世代の人々のために提案しているということに気づくであろう。そうした若い指揮者たちは、あるいは、すべてが“実音”で書かれている現代のスコアの非常に便利さになれてしまっ、て、親しみにくいベートーヴェンのオーケストラ・スコアに対しては、つねに新たな不可解な謎を生みだすスフィンクスに対するような、極めて不安な感じ

をいただいたり、あるいはまた、今だに衰えないビューローの指揮法に対する極端な模倣の風潮に影響されて、天才の作品の美と真理に導かれるよりも、むしろ、ビューローの名誉のために道化の役割りを果たさなければならないと考えているのである。そこで私は、さきに述べたいろいろな修正（補足記入）以外にも、私にとって効果的であり、また言葉によって現わすことが可能だと思われる部分については、つねに私の解釈の方法を述べることにしたのである。

しかし、私の指示に完全に従うことは、もし芸術的な精神を欠いているならば、決して完全な演奏を保証するものではないだろう。何故ならば、芸術的な精神を備えていることこそ、ベートーヴェンの交響曲をいきいきと再現させることのできる唯一の条件であるからである。それ故、私の書物は、日夜精進している指揮者たちにとっての完全な教科書では決してありえないが、ベートーヴェンの交響曲の演奏という、このもっとも大きな指揮法の課題を危険な状態に落し入れないための、親切な指導書となるのであろう。

こうした意味で、私はこの書物を公にしたのである。

1906年7月 ミュンヘンにて

フェリックス ワインガルトナー
Felix Weingartner

第2版への序文

この書物で、示された私の助言は、喜ばしいことに、たびたび、多くの人々によって採用されているようである。そこで私は、私の助言が、承認されたものと信じている。この第2版は、極めてわずかの訂正を行なっただけで、大部分は初版と変わりはない。

1916年3月 ダルムシュタットにて

フェリックス ワインガルトナー
Felix Weingartner

第3版への序文

この書物は、今度、極めてわずかな訂正を加えただけで、第3版として出版されることとなった。これは、1918年のシューベルトとシューマンの交響曲に対する演奏上の助言、そして、1923年のモーツァルトの3つの交響曲に対するものに、続くものである。こうして<古典交響曲の演奏上の助言> (Ratschläge für Aufführungen Klassischer Symphonien) というこれらの書物の総括的な標題が生れたのである。そしてそれが、発想記号についての修正によるものであれ、楽器編成についての修正によるものであれ、あるいは時によっては、テンポについての修正によるものであれ、数多くの作品の巨匠たちの意図を、“**解明し、明りょうにする**”ことが、いかに、これらの曲の演奏にとって必要なものであるかは、私が、まず、ベートーヴェンについて述べた書物の素晴らしい普及ぶりが、これを示しているのである。そして、その書物の序文と内容は、すでに1906年に、これらの基本原則をはっきり力説しているのである。私の一連の書物の必要性は、またシューマンの交響曲に対する人々の興味が高まるにつれて、今度は、指揮者の側からも強められてきた。そしてそれらの指揮者たちは、私の指示を役立たせることにより、シューマンのこの美しい作品のところどころにある、樂器的に不十分な部分さえもはや何ら妨げとは感じていないのである。こうして、私は、これらの基礎的な書物において、行なった成果を、満ちたりた気持ちで、ふり返ることができるのである。

1928年3月 バーゼルにて

フェリックス ワインガルトナー
Felix Weingartner

目次

初版への序文	1
第2版への序文	11
第3版への序文	12
第一交響曲	
第1楽章 (Adagio molto=Allegro con brio)	19
第2楽章 (Andante cantabile con moto)	32
第3楽章 (Allegro molto e vivace)	37
第4楽章 (Adagio=Allegro molto e vivace)	39
第二交響曲	
第1楽章 (Adagio molto=Allegro con brio)	45
第2楽章 (Larghetto)	53
第3楽章 (Allegro)	56
第4楽章 (Allegro molto)	56
第三交響曲；英雄 (Eroica)	
第1楽章 (Allegro con brio)	61
第2楽章 (Adagio assai)	76

第3樂章 (Allegro vivace)	82
第4樂章 (Allegro molto).....	83

第四交響曲

第1樂章 (Adagio=Allegro vivace)	92
第2樂章 (Allegro)	99
第3樂章 (Allegro vivace)	100
第4樂章 (Allegro ma non troppo)	101

第五交響曲；運命

第1樂章 (Allegro con brio)	104
第2樂章 (Andante con moto)	122
第3樂章 (Allegro)	126
第4樂章 (Allegro)	128

第六交響曲；田園 (Pastorale)

第1樂章 (Allegro ma non troppo)	136
第2樂章 (Andante molto mosso)	139
第3樂章 (Allegro)	144
第4樂章 (Allegro)	146
第5樂章 (Allegretto)	147

第七交響曲

第1樂章 (Poco Sostenuto=vivace)	153
第2樂章 (Allegretto)	162
第3樂章 (Presto)	166

第4樂章 (Allegro con brio)	172
-------------------------------	-----

第八交響曲

第1樂章 (Allegro vivace e con brio)	181
第2樂章 (Allegretto scherzando).....	186
第3樂章 (Tempo di menuetto).....	187
第4樂章 (Allegro vivace)	188

第九交響曲；合唱

第1樂章 (Allegro ma non troppo un poco maestoso).....	196
第2樂章 (Molto vivace)	230
第3樂章 (Adagio molto e cantabile).....	241
第4樂章 (Presto=Allegro assai=Allegro assai vivace =Andante maestoso=Allegro energico e sempre ben marcato=Allegro ma non tanto)	252

ある指揮者の提言

—ベートーヴェン交響曲の解釈—

第一交響曲

Erste Symphonie

第1楽章

P. 3, 5小節～6小節 (5小節～6小節)

このIフルートおよびIファゴットは旋律的に重要なパートであるので、オーケストラの他の楽器はりのままとし、次のように演奏するならば、はっきりと聞こえてくるだろう。



2本のホルンはこの6小節目でファゴットとユニゾンで動くが、和声パートとして考えることができるので、ここではりのままでよい。

P. 4, 6小節 (12小節)

弦楽パートの4つの32分音符は、時として装飾音符(後のC音の前打音)のように演奏されることがあるが、これは誤りである。これらは厳密に1つの8分音符の価値を表現すべきである。(♪ = )

もしこれらの32分音符を装飾音符のように演奏するならば、すなわちAdagio moltoの1つの8分音符の価値が、次のAllegro con brioの半拍到相当するように演奏される時は、(Allegroの♪(半拍) = Adagioの♪)、この4つの32分音符は固有の旋律としての意味を持つようになるのである。しかしこれは勿論メトロノームの指示とは一致しないけれども、(何故なら、Adagio moltoでは♪ = 88, Allegro con brioでは♪ = 112, すなわち4分音符では♪ = 224である。) このことは(装飾音のように演奏すること)最初からテンポをだんだんと盛り上げた後、P. 5, の6小節(31小節)の*ff*に、そのまま入ること

ができるように、最初から完全な *Allegro* の速さで演奏するならば、この *Allegro* の主題をより一層性格的なものとするのである。

しかしここでとくにはっきりさせておきたいことは——他の同じような場合についても同様だが——、私はテンポの浮動 (*Schwebung*) ということの問題にしているのであって、テンポの不自然なゆがみについてはないのである。それ故4つの32分音符を厳密に1つの8分音符に相当するように演奏し、主題をあたかも序奏部から直接湧き出るように、*Allegro* の最初の小節を注意深く、少しゆっくりと演奏するならば、大変魅力的でよい印象を与えるものであるが、*Allegro* の初めを故意にゆっくりと演奏することは、よいことではない。

(訳者注) ワインガルトナーの演奏を、レコードによって聞いてみると、*Adagio* の最後の小節の問題の4つの32分音符を前打音としてではなく、はっきりと1つの8分音符の長さに演奏している。そして *Allegro* の最初の1小節目および2小節目は、少しテンポがおそいように感じられ、それからだんだんとP. 5の6小節目(31小節目)までの間にテンポを速めているようであるが、これが彼のいうテンポの浮動であろうと思われる。

P. 4, 19小節。P. 5, 2小節および4小節(25小節, 27小節および29小節)
このすべての *sf* は、*sfp* (*Sforzando Piano*) として演奏すべきである。

P. 5, 8小節~16小節(33小節~41小節)

ここではとくに次のことを注意すべきである。すなわちフルート(2本)、クラリネット(2本)、およびIファゴットによって演奏される、ヴァイオリンのパッセージ(経過句)の模倣は、ホルン、トランペット、およびティンパニー、時にはさらに大編成の弦楽合奏によりその音が消されてしまい、聴衆はただ金管楽器のアクセントとくり返される弦楽器の和音を聞くのみという結果になってしまう。それ故私はここに次のような補足記入をしたい。

(2)

Flöten
Klarinetten
1. Fagott

Hoboen
Hörner

Trompeten
Pauker

Violenen

Bratschen
Violoncelle
Kontrabässe
u. 2. Fagott

P. 5, 16小節 (41小節)

ここにおいても弦楽器は *mf* のままとし、木管楽器のこの部分

も、同じく *mf* にすれば、これにより次に指示されている3小節続く *Crescendo* を可能にすることができる。これに反して、もし、楽譜2で引用した部分が、P. 5の6小節(31小節)に指示された通りに、終始 *ff* で演奏されるならば、その *Crescendo* を可能にするために、音を急に弱くするか、それとも全然あき

らめるかのどちらかになるのである。だからP. 5, の8小節~16小節(33小節~41小節)に述べた私の補足記入は、その小節に明りょうさを与えるのみならず、いま述べた不都合を取り除いてくれるのである。

P. 6, 10小節~13小節 (53小節~56小節)

ここを優美に演奏するために、次のようなニュアンスを付けることを勧めたい。しかしこの>(アクセント)は、優美で柔らかく心の通った音として演奏されるべきで、少しでも不自然さが感ぜられてはならない。

P. 6, 14小節~17小節 (57小節~60小節)

この *sf* については、前で>(アクセント)の記入について述べたことが、そのまま当てはまる。これらは、Pにおける *sf* であって、*f*における *sf* ではない。(*p* 中での *sf* は *p* のままで、その音のみにとくにアクセントを付けるという意味であって、決して *f* ではない。) この相違はつねに細心の注意を持って取り扱われ、また極めて見事に (Sehr fein) 演奏されなければならない。私はさらにこれらの *sf* に短い—を付けることを勧めたい。したがって、フルートおよびクラリネット(2本)は、

弦楽パートは、

Iファゴットは、



それに、ヴィオラ、チェロ、およびコントラバスは、



のように演奏する。

P. 6, 18小節~19小節およびP. 7, 1小節~2小節 (61小節~62小節および63小節~64小節)

旋律パート、つまり、ヴァイオリン、Iフルート、およびIオーボエについては、P. 6, の10小節~13小節 (53小節~56小節) で述べたことが、そのまま当てはまる。

P. 7, 5小節~6小節 (67小節~68小節)

私はすべてのパートに次のような補足記入を勧めたい。



しかしこれは突然、*Subito Piano*を伴った激しい *Crescendo* ではなく、その前の部分 (P. 6 の10小節, (53小節)以下) 全体を支配していた *カ* へ復帰する柔らかな音のふくらみだと、理解すべきである。

P. 7, 15小節 (77小節)

この小節から、この交響曲のもっとも個性的なエピソード(挿話的楽句)が始まる。素晴らしいバスパートの動きと、ベートーヴェン独特の転調、そして簡単ではあるが深い内容をもったオーボエおよびファゴットのフレーズ (Phrase) が、後日のベートーヴェンを思わせている。ここで、もっとも適切な表現をするために、私はこの小節から *Poco meno mosso* という指示を補足記入することが正しいと思う。そして、P. 8, の4小節 (85小節) から再び、少しずつテンポを速めながら、続く3小節を演奏し、7小節目 (88小節) で、もとの *Allegro* のテンポ (*tempo I*) に帰るのである。

ヴァイオリン、ヴィオラの、最初の2小節だけに付けられている、*f f f f* の記号は、*Crescendo* のところまでのすべての小節に付けられねばならない。そして、そこからより強いボーイングで始めなくてはならないのである。

P. 8, 12小節 (93小節)

すべてのパートには、それに続く *ff* を導くための \leftarrow を、補足記入すべきである。

P. 8, 16小節 (97小節)

現代のフルートは、ベートーヴェン時代のフルートよりはるかにその性能が進歩している。それ故この小節のIフルートは、



の代わりに

のように演奏すべきである。ベートーヴェンは、3点a音以上の高い音は、決

して書かなかったが、これは、我々が後で見るように、旋律の進行中における、極めて不自然な書き方（当然考えられる音を1オクターブ下げたり、あるいは1オクターブ上げていること）を、彼にさせることになったのである。

P. 8, 18小節 (99小節)

ⅡホルンおよびⅡトランペットの不自然な跳躍は、当時の自然楽器 (Natur-instrument) に1点d音が欠けていたということによって、簡単に説明することができる。だから、ここ、および同様なところでは、——私は、それらを個々別々に指示するつもりであるが——次の楽譜11のように訂正する方が、正しいと思われる。



またⅡホルンは、反復記号に至るまでのすべての小節において、2点d音のd音ではなく、1点d音のd音をつねに演奏すべきである。

私はこの楽章では、提示部をくり返すことを勧めたい。くり返された第1主題については、この時は勿論前奏部はないので、テンポを抑える何等の理由もないのである。(P. 4, 6小節(12小節), について述べたことを参照せよ) この反復は、完全に Allegro のテンポで始められるが、メトロノームの指示、♩ = 112は、まずまず正確なものであると思われる。

P. 10, 7小節 (125小節)

すべてのパートには、それに続く *f* を導くための — を補足記入すべきである。

P. 10, 4小節～7小節 (122小節～125小節)

ここは、4小節の楽段 (Period) を形成し、これに続いて、同じく4小節の

楽段が対応している。この第2の楽段は、最初のそれを移調したものにすぎないが、*f* でなく *p* であり、また短調でなく長調で終ることなどによって、最初のものとは異なった演奏法を求めているのである。それ故、私は、P. 10の10小節～12小節、(128小節～130小節)に、次のようなニュアンスを付けたい。これらの小節でもⅡホルンは、当時の自然楽器では出なかった低い *f* 音を演奏すべきである。



P. 10, 13小節～17小節 (131小節～135小節)

ここにおける重要な旋律パートは、Ⅰフルートにある。Ⅰフルートの旋律は、13小節～14小節 (131小節～132小節) では、 — が付けられているから充分浮かび上がってくるのであるが、15小節 (133小節) 以下では、しばしば聞こえなくなるのである。何故ならば、ここでの弦楽パートはすでに相当強くなっており、また16小節 (134小節) において、*ff* に達しているからである。そこで、この部分はⅠフルートおよびⅡフルートを、次のように2本重ねて演奏させることが望ましい。



そして、オーボエの es 音および g 音の、P. 10の14小節～15小節(132小節～133小節)の *crescendo* は、あまり強すぎではない。

P. 10, 18小節 (136小節)

ここの、*p*は、だんだん *dim.* して弱くなった *p*ではなく、*f*の次に“**Subito Piano**”として現われた *p*である。この *f*から *p*に移る重要性をすでにワーグナーは、ベートーヴェンの作品についての、注目すべき特徴として指摘している。この小節については、私もまたこのことを指摘しておきたい。そして *p*の前でリズムが崩れることなく、つまり“Luftpause”（訳者注参照）することなく、**in Tempo**で、移り変りが行なわれるべきであることを、付け加えておきたい。このような“Luftpause”を、古典の傑作やベートーヴェンの交響曲で採ることは、現代の指揮法にとって、もっとも戒めなければならない悪趣味なことだと、私は断言したい。楽曲の表現については、芸術的にいかに自由であるとはいえ、テンポの大筋は、決して崩してはならないのである。これが、私の最初の要求である。この要求に対して、すべての指揮者はわざとらしい表面的な効果ばかりをねらう人でない限り、厳格にそれに向かって努力すべきである。勿論このように直接 *f*から *p*に入っていく演奏は、大変困難なことであり、これはオーケストラの注意深い訓練によってのみ、完全に達成されるのである。

（訳者注）

Luftpause; 実際の演奏に際して、フレーズの切れ目などで、一瞬、息をのむような感じの、間(ま)を取ることをいう。

P. 11, 5小節 (144小節)

この小節以下にしばしば現われる  は、最上のオーケストラでさえも急ぎがちであるから、注意深く演奏されねばならない。



この小さい、色々な楽器につきつぎと点滅するように現われるリズムは、一連の鎖の輪のように、緊密に組み合わせられた正確さで演奏されなくてはならな

い。そしてこれに続く15小節間は、他のすべてのパートは、どんなニュアンスも付けないで、この楽曲に書かれた *p* のままで、さりりとした演奏を続けねばならない。

P. 12, 3小節 (159小節)

この短い *crescendo* は、できるだけエネルギッシュに演奏されなくてはならない。

P. 12, 4小節~11小節 (160小節~167小節)

ここでもしホルン(2本)、トランペット(2本)、およびクラリネット(2本)の、それぞれの *e* 音が終始 *ff* で演奏されるならば、フルート、オーボエ、およびファゴットの旋律的フレーズは、完全な明りょうさを得ることができない。これは、次のような補足記入によって解決されるであろう。

(15)

Klarinetten



Hörner und Trompeten




P. 13 (P. 19~P. 20)

ここで第1主題は初めて、もっとも充実した美しさを持って現われている。それ故、ここではエネルギーな表現を保つために、テンポをいく分幅広く採ることを勧めたい。そしてこの修正は、*ff* の前の、*crescendo* をしている4小節の間で、ほとんど気づかれないほどテンポを抑えることにより、準備されるのである。

P. 13, 14小節 (191小節)

ここでは、この後に続いて徐々に盛り上がる *crescendo* で、テンポをわずかに速めて、P. 14の1小節(198小節)で、再び基礎テンポに戻る機会を見つめることができるだろう。そして、ここではまた、次のことも充分注意されなければならない。すなわち、弦楽器は、短い16分音符の音型(Figur)で、徐々にダイナミックに盛り上がって行くように演奏すべきであって、*crescendo* のところで、すでに *f* になっているというようなことは決してあってはならないのである。

P. 13, 7小節~10小節 (184小節~187小節)

ここでは、ⅡホルンおよびⅡトランペットは、低いd音(Ⅰホルン、およびⅠトランペットより、1オクターブ低い)を演奏するように勧めたい。しかし、次の14小節~15小節(191小節~192小節)では、このことは当てはまらない。何故ならば、Ⅱホルンが低いd音を演奏すると、Ⅱファゴットに託された低音の進行を乱すからである。ところで、次のⅡホルンの低いe音について見ると、Ⅱファゴットは同じような進行をしているが、ここでの低音の進行は、チェロおよびコントラバスにあるので、このホルンのe音は、低音の進行には少しも影響を与えないのである。

P. 14, 8小節 (205小節)

私はこの小節の4拍目でフルートおよびクラリネットがかでありまく入ること

ができるようにするために、弦楽パートに次の小節の *p* へ続く — を補足記入した方がよいと思う。

P. 14, 9小節~P. 15, 5小節 (206小節~221小節)

ここでは、楽器編成は異なるけれども、P. 6, の10小節~19小節、およびP. 7, の1小節~6小節(55小節~68小節)で述べたことが当てはまる。

P. 15, 14小節 (230小節)

Poco meno mosso (前と同じように)。

P. 16, 3小節~5小節 (238小節~240小節)

再び、少しテンポを速めて(前と同じように)。

P. 16, 6小節 (241小節)

Tempo I (前と同じように)。

P. 16, 11小節 (246小節)

すべてのパートに、 — を補足記入する(前と同じように)。

P. 16, 16小節~17小節 (251小節~252小節)

ここでは、これと同じ前のP. 8, の17小節~18小節(98小節~99小節)での、ホルンおよびトランペットを模範として修正を試みることは不適當だと思われる。当時の自然楽器は高いa音およびf音も自由に出すことができたが、それをベートーヴェンがここで用いていないのは何か特別な意図があったと思われる。この部分と前述のところとを楽器編成の上から比較してみるならば、ベートーヴェンは主音(Tonika)の前の属音(Dominant)を力強く演奏するために、これらの金管楽器を残して置いたのだということが、はっきり分かるのである。この例は、多くの似たようなところにも当てはまるし、このような

修正が不可欠であるからといって、至るところでこのような楽器に関する修正を行なわねばならないと考えている人々に、極めてよい警告となるのである。

第2楽章

P. 19. (P. 33)

私は、メトロノームの指示 ♩ = 120 の代わりに ♩ = 104 を採りたい。第1主題はしばしば次のような平凡な演奏法になりがちである。



そこで私はこの主題がどのパートに現われようとも、アウフタクト（弱起）に、極めて優美で柔らかなアクセントを与える、ということをいつも勧めている。これを楽譜で示せば、次のようになる。

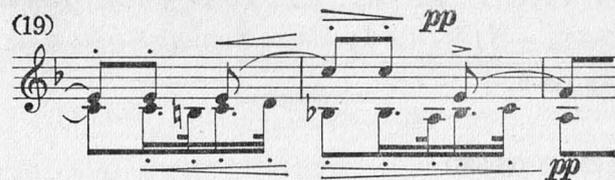


これと同じことが、この楽章の他の多くの部分にも当てはまる。例えば、第二部分の初めなどもそのよい例である。



P. 19, 11小節～12小節 (11小節～12小節)

ここでのⅡヴァイオリン、ヴィオラ、およびチェロは、次のような補足記入をすることにより、一層いきいきとした演奏をすることができる。



P. 19, 16小節 (16小節)

この小節から9小節にわたって、極めて徐々に行なわれる *crescendo* については、私はここでは *poco crescendo* に、そして22小節では *più crescendo* と、はっきりと補足記入したい。

P. 20, 4小節～11小節 (27小節～34小節)

ここでは、極めて慎重で心の通った演奏をするために、次のような補足記入を勧めたい。



(チェロは同様に *p* で)



(*p* で演奏しているホルンを除いて、その他のすべての楽器に、この *crescendo* および *diminuendo* を付ける)

P. 20, 11小節のアウフタクト～15小節 (34小節～38小節)

この、Iフルート、Iオーボエ、およびIIヴァイオリンは、*poco espressivo*で演奏し、一方Iヴァイオリンは下降する16分音符の音型を完全に *pp* で演奏すべきである。

P. 20, 23小節 (46小節)

このオーボエ、およびファゴットは、最初のc音から *f* で演奏するのであって、私もかつて一度おかしな訂正がなされているのを見たことがあるが、g音に至って初めて *f* とするのではないのである。P. 25の20小節 (146小節) のすべての管楽器の *f* 音およびc音についても、同じことが当てはまる。

P. 21, 11小節 (57小節)

この小節で *diminuendo* し、そしてそれに続く4小節をその前の4小節よりもいくらかで演奏する。それによりこの後の4小節は、ほのかなエコーのような効果を出すことができる。そして15小節 (62小節) の3拍目の8分音符で指示されているように再びもとの *f* に帰り、第一部を優美に終るのである。

P. 12 (P. 38)

第一部はくり返しをしない。

P. 22, 3小節 (71小節)

普通この小節からテンポは独りでいくらか活気づけられ速められがちになるが、しかしそれはP. 22の最後の小節 (87小節) から徐々に第1主題の基礎テンポに戻ってゆかなければならないのである。

P. 23, 10小節～13小節 (97小節～100小節)

ここで私は次のような演奏法を採りたい。



これについて、私は後の2小節でIヴァイオリンがあまりにセンチメンタルにならないようにとくに注意したい。私は、オーボエおよびファゴットの短いフレーズを少し *Ritenuato* (本来のテンポをいくらか抑えて) して演奏している。だから、IIヴァイオリンの主題の出はじめて基礎テンポに入るのではなく、この最後の2小節ですでに基礎テンポに入っており、Iヴァイオリンはセンチメンタルな演奏はできないのである。

P. 23, 14小節 (101小節)

再現部に現われる装飾的音型は、この小節からチェロで始まる。この演奏は決して容易なことではないのであるが、極めて優美に演奏されなければならない。私はそこでP. 24の6小節 (113小節) の、ヴィオラ、チェロ、コントラバス、およびIIファゴットにも *pp* を補足記入したい。

P. 24, 10小節 (117小節)

ここでもまた、最初はまだ *poco crescendo* であり、15小節 (122小節) で初めて *più crescendo* として演奏する。

P. 25, 1小節～12小節 (127小節～138小節)

ここでは、P. 20の4小節～15小節 (27小節～38小節) について述べたことを参照せよ。

P. 26, 9小節～13小節 (157小節～161小節)

ここでは、P. 21の11小節～15小節 (57小節～61小節) で述べたことを参照

せよ。

P. 26, 15小節~16小節 (163小節~164小節)

I オーボエの短いソロは、かなり目立つ *crescendo* で表情ゆたかに演奏すべきであるが、しかし決してテンポを延ばしてはならないのである。

P. 27, 5小節~9小節 (176小節~180小節)

ここでは、*f* で吹き続けている木管楽器が旋律的パートとしての明りょうさを保つために、とくに強力な弦楽パートに対しては、次の楽譜22でI ヴァイオリンに示したような補足記入を、すべての弦楽パートにも勧めたい。



P. 27, 15小節~19小節 (186小節~170小節)

この部分の前の4小節は*f*で演奏されるが、そのくり返しであるこの部分は*pp*で演奏されなくてはならない。なお*pp*はフルートでは17小節(188小節)で、オーボエでは15小節(186小節)の3拍目の8分音符で、クラリネットおよびファゴットでは17小節(188小節)で、ホルンでは15小節(186小節)で、I ヴァイオリンでは16小節(187小節)で、II ヴァイオリンおよびヴィオラでは15小節(186小節)の最初の付点32分音符で、そしてチェロおよびバスでは15小節(186小節)の3拍目の8分音符でそれぞれ始まる。ホルンは19小節(190小節)の3拍目の8分音符で再びもとの*f*にもどり、それに続いて21小節(192小節)から現われる、ベートーヴェンによって指示された*pp*は、とくにわずかにテンポを抑えることにより素晴らしい効果をあげることができる。しかしこれに続く*f*は、再び基礎テンポを保たなければならない。このような発言は、私の一つの提案と考えられるべきものであって、決して強制される

ものではない。もしこれらの私の提案が無造作に、あるいは極端なやり方で行なわれるならば、むしろ一切採りあげられない方がよいのである。

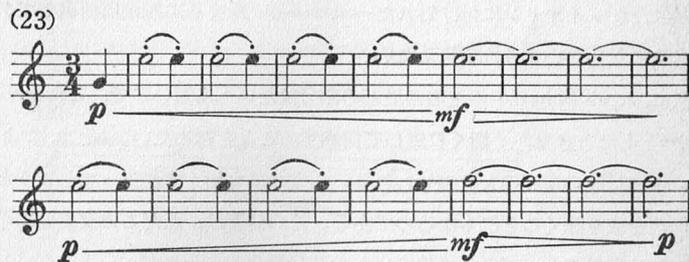
第3楽章

P. 28, 16小節~17小節 (16小節~17小節)

私は旋律的な構成から見て、I ヴァイオリンおよびII ヴァイオリンのc音と、des音(アウフタクトと1拍目の)は、*f*あるいは精々*mf*で演奏し、17小節(17小節)の2拍目の4分音符から再び現われる*f*とは、はっきりとダイナミックな差をつけて演奏させている。このことはベートーヴェンがはっきり意図したことだと思われる。さもなくば、ヴァイオリンの2拍目の4分音符に再び*f*が指示される、何らの理由もないからである。これらの小節により導かれる“Ges-dur への転調”は、<第一交響曲>に現われた数多くの大胆で新しいベートーヴェンらしい特色の一つである。このGes-dur(19小節)の初めに指示されている*ff*は、これに関係のあるすべての楽器によって、とくに力強く演奏されなければならない。

P. 30 (P. 56) のトリオ

私は、このトリオの最初の16小節に対して、次のような演奏法を採りたい。1回目は、木管楽器およびホルンが次のように演奏する。



そして、この時のヴァイオリンは指示された通り終始むらのない*f*で演奏され

る。しかし、くり返した時の木管楽器およびホルンは、この16小節とそれに続く♯までの小節は、私が補足記入した◀*mf*▶をしないで、すべて*pp*で演奏されなくてはならない。この時のヴァイオリンは同様に*pp*で演奏される。それ故、勿論一回目よりはさらに音は弱くなっているはずである。P. 31の16小節(102小節)の*sf*は、1回目は*sf*の中の単なる“アクセント”として取り扱い、くり返しの時はほとんど目立たないように演奏すべきである。

さて、ここでは私はとくに次のことを注意しておきたい。私がこの部分やこの交響曲の Andante の部分で2回ばかり採り上げた、このようなエコーの効果(Echowirkungen)を他の部分であまりにしばしば採ることは、さけた方がよいということである。それは重厚な性格をもつ作品では、とくにわざとらしい表面的な効果となりやすいのである。この作品の確かにハイドンから影響されたと思われる明るい作風には、私がすでに述べたところでエコー効果を使用することは不適當ではないと思われる。しかし我々は後のベートーヴェンの交響曲では、こうした部分にはもはや出合うことはないだろう。

P. 31 (P. 57) 複縦線(≡)以下

≡の後に指示されている *decrescendo* を可能にするために、あまり弱く演奏し始めないように注意すべきである。

P. 32, 9小節~10小節(120小節~121小節)

私は、ヴァイオリンに付けられた◀◀を、あまりに極端に演奏してグロテスクにならないように警告したい。

次に、この Scherzo の主部の最初の部分はたいへん短いので、これを“*da Capo*”したときも、2回くり返して演奏することを勧めたい。それによって、1回だけの演奏のとき感ぜられる、あまりにも早くすぎ去ってしまうという印象を取り除くことにもなるのである。この処置は、ただこの交響曲にのみ許される例外であって、その他のいかなる交響曲——それがベートーヴェンのものであれ、また他の大作曲家のものであれ——にも適用されることはない。

第4楽章

P. 33, 1小節~16小節(1小節~16小節)

g音上の最初の◦はかなり長く保ち、そして、棒ではっきり合図して切らねばならない。その結果、Iヴァイオリンの次のg音の前に短い休止ができることになる。それに続く部分は、ビューローによって即興的な導入部として演奏されたということである。ビューローの指揮で、この交響曲を一度も聞いたことがないから、どのように演奏されたか知らないが、私は、ベートーヴェンの指示に次のような補足記入をしたい。

Allegro molto e vivace では、メトロノームの指示♩=88の代わりに♩=138を採りたい。それにより、あまりにテンポを急がせて生ずる混乱を避けることができるのである。

P. 34, 18小節~20小節(34小節~36小節)

Iフルート、Iクラリネット、およびIファゴットで演奏される短いフレーズは、

もしここで、トランペット、ティンパニー、およびオーボエが指示通りの*f*で

演奏するならば、このフレーズははっきりと浮かび上がらないだろう。この *f* (トランペット、ティンパニー、およびオーボエの) を、弱めることは、この部分の全体の性格に反することにもなり、また一方この面白い少しおどけたような木管楽器の音型も大変重要で、はっきりと聞こえなくてはならないのである。そこで、私はⅡフルート、Ⅱクラリネット、およびⅡファゴットに、Ⅰパートと一緒に2本重ねて演奏させ、6本の楽器をすべて *ff* で演奏させたのである。これにより、確かにベートーヴェンが意図した効果を得ることができたのである。

P. 35, 17小節~P.36, 3小節 (56小節~63小節)

ⅠヴァイオリンおよびⅡヴァイオリンは、この優美で親しみやすい主題を次のようなニュアンスで演奏する。



P. 36, 25小節 (85小節)

ⅡホルンおよびⅡトランペットは低い a 音を演奏する。

P. 37 (P. 68)

この楽章の最初の部分はくり返しをする。

P. 37, 22小節~P. 38, 1小節 (106小節~107小節)

この前の2小節の *f* とさらにはっきり弱くしたこの2小節の *pp* との相違は、

とくに注意を払う必要がある。またこれと同様に、P. 38の2小節 (108小節) で、ヴァイオリンは突然、*ff* になるのであって、前もって——で準備された *ff* などでは決してないのである。いま述べたような、はっきりと際立った効果を明りょうに出すために、またこの楽章の可れんな美しさを生かすためにも、私はもう一度ここではっきりと警告しておきたいのであるが、決してテンポを急ぎすぎてはならないということが何よりも大切なのである。

P. 38, 11小節~15小節 (117小節~121小節)

Ⅰヴァイオリンには、ここでは次のような演奏法を採ることが適当であろう。



レガートおよびスタッカートのパッセージ (経過句) が非常に魅力的に交互に現われているそれ以下の部分のはっきりとその効果を示すのは、文字通り "Sempre *p*" で、少しの *crescendo* もしないで、演奏された時なのである。*crescendo* は P. 39の10小節 (135小節) で初めて指示されており、そこからだんだん強くなって行くべきである。

P. 40, 13小節~16小節 (160小節~163小節)

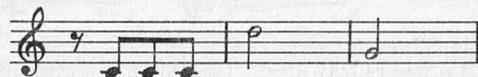
ここで、木管楽器の *f* がまったく突然に現われることは、大変重要な意味をもっているのである。不注意な演奏者たちが実際によくやりがちなことであるが、最初の2小節で *diminuendo* を準備することは、この部分のすべての効果を台無しにしてしまうのである。だから、私はこの誤りを避けるために、13小節 (160小節) で、フルート、クラリネット、およびファゴットに *ff* を、15小節 (162小節) では *f* に *subito* を補足記入した (*subito f*)。ところが、驚

いたことには、一度ならずこの部分で“何か特別なことをやった”というお世辞を頂いている。ベートーヴェンの指示通りに正しく演奏することが何か特別なことであるとは、私には決して思われたいし、実際、ここで述べた補足記入以外のどんな演奏法も考えられないのである。全オーケストラの *ff* がなお2小節間、余韻をのこし、再び *ff* で現われる第1主題にさっと席をゆずるといふこの天才的技法は、まったくベートーヴェン的であり、決して誤って解釈されてはならないのである。

P. 41, 18小節～23小節 (183小節～188小節)

ここでは、Ⅱトランペット、およびⅡホルンに低いd音を演奏させるという試みが当然考えられるが、しかし私はそれを勧めることはできない。とくに次のP. 42の1小節(189小節)につながるこのフレーズの跳躍は、

(28)



大変性格的であり、ここで低いd音を使って、これを弱めることはよくないのである。

P. 42, 4小節～11小節 (192小節～199小節)

ここでは、P. 35の17小節～P. 36の3小節(56小節～63小節)について述べたことを参照せよ。それに続く4小節は、

(29)

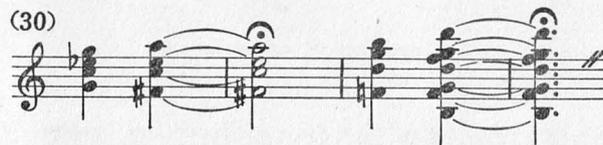


当然その旋律的性格により、その前の8小節よりも一層いきいきとした発想で演奏されなくてはならないのである。

P. 43, 23小節～P. 44, 2小節 (234小節～237小節)

この和音の進行は、

(30)



旋律的にも和声的にも、一つのまとまった結合を示しているのだから、2番目の *ff* ははっきりと棒で合図して切らなくてはならないが、最初の *ff* はここでの不適當なはっきりとした和声の中断を避けるために、棒で合図して切る必要はなく、また勿論2番目の *ff* より長く延ばしてはならないのである。

P. 44, 11小節 (246小節)

この小節の最初のe音の *f* は、まったく説明できない突然のアクセントを主題に与えるのであるが、私はこれは作曲者の一寸した不注意による誤りであると思っている。そこで、私の感覚によりベートーヴェンの意図と矛盾しないと思われる、次のような補足記入をしたい。

(31)

I. Violinen u.
Flöten

II. Violinen
Bratschen u. Bässe



P. 45, 19小節および21小節 (275小節および277小節)

このオーボエ(2本)およびホルンの(2本)の二つの *sf* は、ただ *p* の中での“アクセント”であり、たいへん柔らかく演奏されねばならない。このことはとくに注意しておきたい。これらの演奏者は18小節～21小節(274小節～277小節)では、その前の、“同じ音の *f* のところを *p* でくり返しているのだ”

ということを決して忘れてはならない。この2つの *sf* を誤って解釈するならば、この4小節を前と同様に再び *f* で演奏するということになってしまうのである。

第二交響曲

Zweite Symphonie

第二交響曲は、第一交響曲の場合のように、数多くの詳しい補足記入を必要としないのであって、いくらかの例外はあるが、楽器編成を変えるような大幅な修正も非常に少ないのである。第二交響曲は簡潔で、そのオーケストラの色彩は、非常に新鮮で輝かしく、だれがやってもいつも独りにで、いきいきとした演奏が行なわれるほどである。輝くばかりの若々しさ、喜びに満ちた親しみやすさ、そして不屈の力、これらがこの作品の本質的な特色となっている。それ故、ひからびた感情でこの曲を演奏することは、これを台無しにしてしまうことになるのである。

第1楽章

P. 3, 1小節(1小節)

この \curvearrowright は、棒ではっきり合図して切って (*abwinken*) はならない。したがって、それにより、次の音との間に少しの休みも入ってはならないのである。このことは、まったく同じ旋律が切れ目なく流れる5小節目とこの1小節目を比べて見れば、おのずから明らかになることである。

指揮者は、まず \curvearrowright のついた最初の4分音符を十分に延ばし、そのまま続いて次の2拍目(4分音符を1拍とした場合)へと進むのである。この2拍目の振りは、当然8分音符を1拍とする、2つの振りに分割されているのである。

(訳者注の(2)(3)を参照)

全オーケストラは、この2つに分割された最初の振り(2)の時はまだ音を延ばしたままである(1拍目の音は付点4分音符であるから)。そして、それ以下休みとなっているパートは、指揮者が \curvearrowright のd音に続いて分割された2番目の振り(3)を示し、オーボエおよびファゴットが主題の8分音符を演奏し始める時

に、初めて音を切るようにしなければならない。

(訳者注)

1は、Viertelschlag (4分音符で1つ振り)

2, 3, 4, 5はAchtelschlag (8分音符で1つ振り)

次に、メトロノームの指示 ♩=84はテンポの指示“Adagio molto”とはまったく一致しないから、私は♩=72を採りたい。

P. 4, 3小節 (10小節)

Ⅱホルンのf音を、1オクターブ低く演奏することは、ここでは勧めることはできない。その次の小節では、ベートーヴェンは低いg音を自由に使用することができたにもかかわらず、それをあえて使っていないのである。だからこれにははっきりした意図があったわけで、おそらく彼は、このf音および次のg音については、鋭い音のひびきを求めたのであろう。もしⅡホルンにオクターブ低い音を吹かせるならば、その鋭さはまったく弱められてしまう。次に私はこれと同様に、P. 5の5小節(21小節)のホルンについても、その次の小節の長2度(f音g音)の鋭いひびきのために、ここでもⅡホルンにオクターブ低いf音を吹かせることは正しくないと思う。もしその当時の楽器に1オクターブ低い音があったなら、ベートーヴェンがきっとそれを書いたはずであり、当時の楽器の状態からやむを得ずそれができなかったのだとはっきり分かる部分のみ、こうした修正が許されるのである。しかしそれ以外のすべての場合には、こうした1オクターブ低い音へ置き換えることは許されないのだから、思慮深い指揮者は、ベートーヴェンの作風について指揮者としての音楽的教養を絶えず養うように努力しているならば、このような場合を容易に理解できるのである。

P. 5, 2小節 (18小節)

このオーボエ(2本)のsfは、一見して、その前後の小節にあるホルン(2本)の当然かなり強くひびくsfと比較すれば、いささかひびきが貧弱なように思われる。私はかつて、このオーボエのsfをクラリネット2本で補強するという意見を聞いた。しかし、これは行きすぎであるように思われる。

何故ならばこれらの部分は全体として見ればpの性格であって、従ってホルンはそれらの音符を、極めて柔らかく浮かび上がらせなくてはならないわけで、それ自体性格的でかなり目立つオーボエの音は、ホルンに対して充分対抗することができるのである。

P. 6, 2小節~4小節 (24小節~26小節)

このヴァイオラおよびチェロの旋律には、“Poco espressivo”が補足記入される。P. 6の4小節(26小節)の2拍目および3拍目(4分音符を1拍として)では、これらの楽器はいくらか“diminuendo”で演奏し、P. 6の5小節(27小節)では、旋律的な進行をヴァイオリンにゆずり、pのまま演奏を続ける。

P. 7 (P. 7)のAllegro Con Brio

私は、メトロノームの指示、♩=100の代わりに、大体♩=92を採りたい。

P. 9, 10小節 (73小節)

この小節でこれまで続いていたffが急にpになるが、これもたいへん、ベートーヴェンらしい特色の一つである。これは絶対にみのがされてはならないし、またあらかじめdimで準備されてもよくないのである。また、突然pに変わるこの演奏を、いわゆるLuftpauseを採ることによって容易にすることも勿論許されないのである。私は、これから後は、このような場合をとくに一つ一つ採り上げては説明しない。

P. 12, 7小節~12小節 (120小節~125小節)

これらの小節の *sf* は、明らかに *p* の中での *sf* ではないのである。それ故 *sf* のついた音符は、その他の *p* の付けられた音符からはっきりと浮かび上がらせて、短く鋭く演奏しなければならない。

P. 14, 3小節~P. 15, 1小節 (152小節~165小節)

まずこの部分のスコアを見ると、木管楽器にある8分音符の音型と、弦楽器の同じような音型は、力強く対立をしていることが分かる。しかし実際に演奏された音は、そのようには聞こえないのである。これらの小節が指示通りに一様に *ff* で演奏されるならば、木管楽器はほとんど聞こえなくなってしまう。また、ただ1本のフルート、1本のオーボエおよび1本のファゴットのみで演奏される短い16分音符の音型、

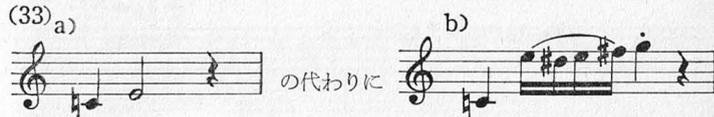


は、I ヴァイオリンのそれと比較すれば、あまりにも弱々しいことが分かるのである。そうしたわけで、ここで思いきった修正をすることはベートーヴェンを冒とくするものではなく、私の信念によれば、まさに偉大な作曲家の偉大な作品に対する尊敬の念から必然的に要求されるような数少ない場合の一つなのである。ワーグナーは第九交響曲について、ここで同様な徹底的な手段をとったのであるが——これについては後に述べる——、こうした問題について極めて正しく次のように述べている。すなわち、このような場合に指揮者が選ぶ手段の決定については、こうした作品を聞いた場合すぐ作曲者の意図について何かははっきりしたことを認識することができるかどうか、また、その目的のために有効な手段を探りうるかどうか、問題なのである。それ故私は、スコアを読む時に浮かび上がってくるベートーヴェンの意図を演奏の際にもはっきりさせるために、次のような補足記入をしたい。すなわち、P. 14の5小節 (154小節) 以下でのIIフルートは、P. 15の1小節 (165小節) まで、Iフルートと

同じ音を演奏する。6小節~9小節 (155小節~158小節) までのIIフルートの音 (Iフルートのオクターブ低い音) は、たいへん強い弦楽器の和音と、これから述べるかなり補強されたその他の木管楽器のパートに対しては、そのひびきはほとんど価値がなく、Iフルートのパートをはっきり浮かび上がらすために、ちゅうちょすることなくこれを省略してもかまわないのである。

P. 14, 9小節 (158小節)

この小節では、IIオーボエは、



のように演奏し、ここからP. 15の1小節 (165小節) まで、Iオーボエと同じ音を演奏する。

P. 14, 4小節 (153小節)

クラリネットは原譜では休みとなっているが、この小節以下で次のように演奏する。



次にP. 14の6小節(155小節)8小節(157小節)および9小節(158小節)のⅡファゴットの全音符は、これと同じ音がホルンまたはチェロ、あるいはその両方で演奏されているので、あまり重要ではない。そこでP. 14の3小節(152小節)以下では、ファゴットのパートを次のように演奏させる。



これ以下、P. 15の1小節(165小節)までは、ⅡファゴットはⅠファゴットと同じ音を演奏する。

P. 14, 8小節~9小節(157小節~158小節)

ここでのⅡホルンは、低い *f* 音を演奏する。さらに、P. 14の3小節~P. 15の1小節(152小節~162小節)の間にあるホルンおよびトランペットのすべての音符は、*sf* でなく *sfp* と補足記入すべきである。また9小節(158小節)では、これらの楽器にとくに力強いアクセントを要求しているが、ここでも、*ff* は *ff* — と補足記入すべきである。各楽器の配置や弦楽器の編成、また演奏会場の音響効果によっても異なるが、以上述べたような補足記入や修正をしても、なお木管楽器が十分な力を発揮することができない時は、P. 14の6小節および8小節(155小節および157小節)では弦楽器は *sfp* で演奏し、その次の小節をいつも新たな力で始めなければならない。

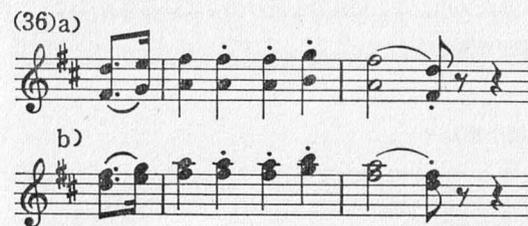
P. 16, 8小節~16小節(186小節~194小節)

ここでは、どんなに優れたオーケストラでも、はやめに *crescendo* をしたり、また急いだりしがちなものである。こうしたことはいずれも、このかろや

かな音のたわむれの魅力を壊してしまうことになるから、避けねばならないのである。

P. 20, 5小節~7小節(254小節~256小節)

ここでは、a)の代わりにb)が、



当然予想されるけれども、再現部におけるこうした主題の変化は、非常にベートーヴェンらしい特色を持っており、勿論どんな修正も許されないのである。

P. 22, 8小節~13小節(292小節~297小節)

すでに、前にP. 12の7小節~12小節(120小節~125小節)について述べたことを参照せよ。

P. 23, 17小節およびP. 24, 4小節(318小節および324小節)

ここでは、アウフタクト(4つの16分音符)を *ff* で演奏し、次の小節の1拍目の4分音符で初めて、*p* に入るという、Ⅱヴァイオリンおよびヴィオラに対する指示にとくに注意しなければならない。このことは同様に、P. 24の4小節(324小節)のⅠオーボエおよびⅠファゴットにも当てはまるのである。ここでは、よくやりがちなことであるが、アウフタクトをすぐ前の小節と同じように、*p* で始めるならば、主題の変形としてたいへん重要なこの音符は、聞こえなくなってしまうのである。またそれらの楽器が、*ff* で演奏するにもかかわらずはっきりと聞こえない時には、その小節の後半では他のすべてのパ

ートに—を、指示しなくてはならない。そしてその程度は、指揮者が慎重に吟味しなければならないのである。

P. 24, 4小節 (324小節)

すでに述べたように、オーボエおよびファゴットの16分音符の音型をはっきり聞こえるようにするために、ここで和音を受け持っている楽器には、この小節の後半に—を補足記入したい。

P. 24, 15小節 (335小節)

私はここで、トランペットに *mf* を補足記入し、次の小節の *ff* へと *crescendo* させるようにしたい。

P. 24, 22小節 (342小節) 以下

トランペットを指示通り自由に吹かせることは、古典の交響曲においては勿論、とくにベートーヴェンの作品においてもしばしば美しくない音を生ずることとなり、また、あまりに大きすぎるひびきをオーケストラに持ち込むことにもなるのである。だからこの楽器には、*f* が指示されているところでも、つねに力一杯吹くようにはさせないで、そうした音は、むしろ曲のクライマックスのために残しておくようにさせることが必要である。芸術的に優れた演奏者は、*f* が指示されていても、多少なりとも音を抑えなくてはならない箇所を、おのずから感じ取ることができるのである。しかしそのできない演奏者には、指揮者がこれを指示しなければならない。もし、こうしたところ一つ一つを指示するとすれば、たいへんなことになってしまうので、私はここでは、模範となるようないくらかの例をあげることに留めたいのである。ところで、P. 24の20小節 (340小節) からは、バスの音型に対する、ヴァイオリンの跳躍の素晴らしい対比が主要な特色となっている。そこで私は、この小節からのトランペットおよびティンパニーは、幾分音を弱め *mf* くらいで演奏させた。P. 25の4小節 (346小節) では指示された通り、ごく自然なアクセント

が付けられるが、この時もこれらの楽器はまだ *mf* のままとし、6小節 (348小節) および7小節 (349小節) でいくらか *crescendo* した後、力一杯の輝かしさをもって最後のファンファーレを演奏するのである。このように長い *f* のところも、こうした音の強い楽器を曲の内容に応じて注意深く取り扱うことにより、極めて素晴らしい効果を得ることができるわけであるが、これに反して、ただでさえ音がよく通るこうした楽器を一様に *ff* で演奏し続けることは、しばしば、まったく非芸術的な騒音を作りだすことになってしまうのである。

第2楽章

P. 26 (P. 42)

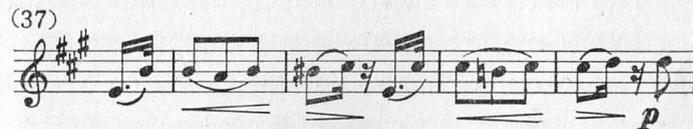
私は、メトロノームの指示、♩=92の代わりに、♩=84を採りたい。

(訳者注)

メトロノームの指示は、Breitkopf 版には、♩=92とあるが、音楽之友社版には、全然ない。

P. 26, 17小節~20小節 (17小節~20小節)

この弦楽パートはひかえ目に、次のようなフレージングで演奏すればよい。



P. 27, 2小節~5小節 (25小節~28小節)

クラリネット (2本) およびファゴット (2本) は、その前の弦楽パートと同様なフレージングで演奏すればよい。弦楽パートおよびホルン (2本) はまったく *pp* で演奏する。

P. 27, 18小節～19小節 (41小節～42小節)

Ⅱホルンは、その前のアウトタクトから1オクターブ低い *f* 音を演奏する。

P. 27, 22小節 (45小節)

ホルンパートの *pp* はⅠホルンのみで演奏し、Ⅱホルンは次の小節の *ff* から演奏するようにさせるか、あるいは *pp* から2本のホルンで演奏させるかどうかは、指揮者の判断に任せたい。

P. 28, 2小節～4小節 (48小節～50小節)

Ⅰヴァイオリンは、ここでは優美でいきいきと次のようなフレージングで演奏する。



そして、次の32分音符の変奏では、一様にむらのない *p* が保たれなくてはならないのである。

P. 30, 6小節～8小節 (87小節～89小節)

ⅠクラリネットおよびⅠファゴットは、ある程度ソロのように浮かび上がらせなくてはならないので、ここでは *mf* を補足記入すればよい。また、P. 30の8小節 (89小節) では、次の小節の *p* の8分音符へと *dim* しなくてはならない。このことは、後のP. 38の16小節～18小節 (245小節～247小節) についても当てはまるのである。

P. 31, 11小節～15小節 (108小節～112小節)

このたいへん美しい部分では、極めてわずかに、ほとんど気づかれぬぐら

いテンポを少しおそくして演奏し、これに続く2小節間の *crescendo* で *f* になり、そこでもとの基礎テンポに帰るのである。このことは、これと同様な部分、P. 32の2小節～9小節 (118小節～125小節) にも当てはまる。

P. 32, 1小節 (117小節)

フルート (2本)、オーボエ (2本)、ファゴット (2本)、ホルン (2本)、ヴァイオリン、チェロ、およびバスの *e-moll* の和音に、その前の和音と同じように、スタッカートで補足記入する。これはすぐ後に続くⅡヴァイオリンの *gis* 音とこの *g* 音が、一緒ににぎってひびかないように、とくに短く演奏しなくてはならないからである。

P. 32, 12小節～P. 33, 2小節 (128小節～135小節)

Ⅱヴァイオリンおよびヴァイオラは、その他のすべてのパートがよく浮かび上がるように、絶えずくり返される *c* 音をいく分弱い音 (*mf*) で演奏する。これらのパートが文字どおり *ff* となるのは、P. 33の3小節 (136小節) からである。

P. 34, 2小節～5小節 (154小節～157小節)

この小節の11小節前から始まる *crescendo* は、旋律的にも和声的にもだんだんと盛り上がり、その上、次の *ff* でのエネルギー的な表現により、当然テンポはいきいきと少し速められるが、ここで *Poco ritenuto* することにより、自然と主題の本来のテンポに帰ることができるのである。

P. 35, 2小節～5小節および10小節～13小節 (168小節～171小節および、176小節～179小節)

この二つの部分については、P. 26の17小節～20小節 (17小節～20小節) およびP. 27の2小節～5小節 (25小節～28小節) について述べたことを参照せよ。

P. 36, 19小節～21小節 (206小節～209小節)

ここについては、P. 28の2小節～4小節 (48小節～50小節) について述べたことを参照せよ。

第3楽章

P. 43 (P. 69)

トリオは、主部よりも極くわずか、ゆったりと演奏するように勧めたい。このことは、優美な主題については勿論のこと、また、非常に性格的な中間部 (弦楽パートの Fis-dur) にとってもたいへん効果的である。この楽章全体についていえば、テンポはあまりに急がないように注意しなければならないのである。

第4楽章

P. 45 (P. 71)

私は、メトロノームの指示 ♩ = 152 の代わりに、♩ = 132 を採りたい。

P. 45, 12小節～18小節 (12小節～18小節)

I フルート、I オーボエ、およびI ファゴットがここではよく聞きとれない時には、II 番奏者も、I 番奏者と同じ音を演奏して、これらを強めることができる。ホルン (2本) およびトランペット (2本) については、その奏者がその音量を正しく加減できない時には、*f* や *sf* の後に、わずかの—を付けさせることを勧めたい。そして、P. 45の18小節 (18小節) の4拍目の4分音符から再び完全な*f*に帰るのである。このことは、P. 54の2小節～8小節 (197小節～203小節) にも当てはまる。

P. 46, 8小節～11小節 (26小節～29小節)

ここでは、チェロ、II ヴァイオリンおよびヴィオラは、*espressivo dolce* で演奏する。同様に14小節～17小節 (32小節～35小節) では、クラリネットおよ

びファゴットは、弦楽パートが *pp* で伴奏をしている時も、*espressivo dolce* で演奏する。このページの12小節～13小節 (30小節～31小節) については、次に、I ヴァイオリンに示すようなフレージングを、すべての弦楽パートに付け加えたい。

(39)



こうしたフレージングはこれまでも述べたように、気品のある心の通った演奏法を意味しているのであって、非芸術的な、わざとらしく気取った演奏法を意味するものではないのである。次に14小節～18小節 (32小節～36小節) の最初の4分音符までのホルンについては、実際にはI ホルンだけで充分である。

P. 51, 7小節, 9小節, 13小節および15小節 (141, 143, 147 小節および149小節)

I フルートおよびI オーボエについては、音響効果の程度に応じて、II 番奏者が同じ音を演奏して強めることができる。

P. 51, 18小節 (152小節)

ここでの木管パートの音が消されてしまわないようにするために、とくに大編成の弦楽パートでは、ここを *Poco crescendo* とし、P. 52の2小節 (156小節) で初めて、本来の *crescendo* に入るように勧めたい。フルートおよびオーボエについては、実際には、



の部分、Ⅱ番奏者がⅠ番奏者と同じ音を演奏して、音を強めるように勧めた
い。

P. 52, 12小節～14小節 (166小節～168小節)

フルートおよびオーボエについては、この後で現われるたいへん特色のある
音型のために、ここではⅡ番奏者はⅠ番と同じ音を演奏することはできない。
そこで、ホルン(2本)の *ff* と *sf* の全音符は、つねに—を伴うように、
つまり *ffp* または *sfp* を補足記入することが何よりも必要なこととなって
くるのである。このことは、18小節(172小節)以下のホルンおよびトランペ
ットについても当てはまる。そして、P. 53の4小節(178小節)で初めて、
これらの楽器は完全な *ff* になるのである。

P. 54, 16小節～P. 55, 3小節 (211小節～220小節)

ここではP. 46の8小節～17小節(26小節～35小節)について述べたことを
参照せよ。

P. 56, 14小節～17小節 (253小節～256小節)

ここでは、この交響曲のもつ素晴らしい明るさの中に、突然、重苦しい運命
を予感させるような、暗い短調のひびきが現われる。私は、ホルン(2本)、ト
ランペット(2本)およびティンパニーの不思議によくひびく低音の *pp* を全
オーケストラに浸透させ、この4小節を、その前の長調のところよりも本質的
により弱い音で演奏させる。そうすることによって、次の喜びにみちた *f*
(P. 57の5小節(269小節))までのダイナミックな変化は、より素晴らしい効
果を示すようになるのである。またP. 56の4小節(256小節)の *sf* はほとん
ど目立たないように演奏する。これに続く弦楽パートの柔らかない *crescendo*
は *pp* より始める。したがってここには *pp* と補足記入させるべきである。

P. 58, 20小節～P. 59, 4小節 (307小節～313小節)

Ⅱフルート、およびⅡオーボエは、このすさまじい勢いで進んでいる弦楽パ
ートに対抗するために、もし必要な場合にはⅡ番奏者は、アウフタクトからⅠ
番奏者と同じ音を演奏し、音を強めることができる。そして次のホルン(2
本)およびトランペット(2本)が加わる小節(P. 59の2小節(311小節))
では、Ⅱファゴットも、実際には休まずに、*b*音からⅠファゴットと一緒に同
じ音を演奏する方がよい。ベートーヴェンの交響曲の演奏に際し大編成のオー
ケストラで、木管楽器を2本重ねて演奏する方法については、後に詳しく述べ
ることにしたい。

P. 60 (P. 99)

このページにある二つの ♩ は、いずれも、棒ではっきりと合図して切らなく
てはならないのである。その結果、当然その次の音との間に短い休止が入るこ
とになり、これはP. 63(P. 105)の ♩ についても同様である。

P. 61, 7小節 (363小節)

この小節の *pp* は、その前の4小節にわたる—に続くものである。ところ
で、—の前のところも同様に *pp* と指示されているから、この—に続く数
小節は、オーケストラが可能な限りの弱い音で演奏されなければならないので
あって、これはおのずから明らかなことである。とくに、弦楽パートのみで演
奏される6小節(P. 61の11小節～16小節(367小節～372小節))では、息をも
つがせぬような緊張感を生みださねばならない。そしてそれは堂々たる2つの
和音(7の和音の第3回転)(P. 61の17小節(373小節))で解放されるのであ
る。

P. 63 (P. 99)

この ♩ に続く8小節では、かすかな、あえて言うならば、耳をそばだたし
めるような感じで演奏し、テンポを少しゆっくり採ると極めて効果的である。
そしてP. 64の5小節(425小節)のアウフタクトから、再び *ff* で基礎テンポ

に帰り、最後までそのテンポを続けなければならないのである。

第三交響曲 (英雄)

Dritte Symphonie (Eroica)

第1楽章

第三交響曲については、第五交響曲、第七交響曲、および第九交響曲、それに田園交響曲の一部についても同様であるが、強力な弦楽パートをもつオーケストラで演奏される場合には、木管楽器を“2本重ねて使うこと”(Verdoppelung)(フルート4本、オーボエ4本、クラリネット4本、およびファゴット4本とすること)が、大変重要なことなのである。しかし、このように木管楽器を“2本重ねて使うこと”は、単に音を強めることのみを目的とするものではなく、すでに第一交響曲や、第二交響曲でいくつかの例で示したように、あくまでも明りょうさを求めることが本来の目的なのである。それ故、このようにして、とくに加えられた木管奏者たちに、ただ f のところを一緒に演奏させるといようなことでは決して充分ではなく、それは乱暴な、役に立つどころか、むしろマイナスの多いやり方となるのである。この木管楽器を“2本重ねて使う”部分は、指揮者の慎重な考慮と洗練された感覚によって選ばれ厳密に指示されなくてはならないのである。これから述べるようにすべての木管楽器が、いつも同じように“2本重ねられる”のではなく、時によっては一、二のパートのみが(例えば、フルートとオーボエとか、フルートとクラリネットというように)、2本重ねられることもあり、あるいはある楽器のⅡ番パートのみを2本重ねて使うといったことさえも必要なのである。こうした、木管楽器を“2本重ねて使うこと”の実際の取り扱い、次のようにするのである。まず、2本重ねて使い始めるところに、D. (Doppelt) を記入し、それが終わるところにE. (Einfach) を記入する。とくに付け加えられた奏者たちは、本来のⅠ番奏者およびⅡ番奏者の側に並び、本来のⅠ番奏者の隣りにⅠ番を補強する奏者が、——Ⅱ番についても同様に、——DとEの間のみを演奏し、それ以外

のところは、どんな音符も絶対に演奏してはならないのである。しかし、このように木管楽器を“2本重ねて使うこと”も小さなオーケストラでは、木管楽器が弦楽器に対して当然不均衡な強い力をもつようになるのでまったく意味がない。私のこれについての指示は、例えば16人のIヴァイオリン、8人のコントラバスを持つような大編成のオーケストラについてのみに当てはまることなのである。

P. 3 (P. 1)

メトロノームの指示 ♩ = 60 はあまり速いテンポであり、例えば P. 12 (P. 18) のヴァイオリンの音型を、はっきりと浮かび上がらせることは到底できないテンポである。それ故、もしこのようなテンポをこの楽章全体にわたってつねに保つならば、この楽章の性格とは本質的に相いれない“軽快”とはいわないまでも、まったくあわたましい性格をこの楽章に与えてしまうのである。そこで、私は最初のテンポとして、およそ ♩ = 54 を採りたい。しかし、このことは多くの部分でさらにゆるやかなテンポを採ることができないわけではないのである。そして、この指示はこの楽章を終始1小節を“1拍に振る”という指揮の仕方を、決して示すものではない。多くのところで、そうした1小節を“1拍に振る”という指揮も適切ではあるが、さらに、もっと多くのところで1小節を“3拍に振る”か、または少なくとも1拍目と3拍目をはっきり示すことがどうしても必要なのである。この楽章の演奏については、旋律的にゆたかな表現といきいきとしたリズムが、最上の指示なのである。

P. 5, 8小節 (45小節)

IIホルンおよびIIトランペットは低いd音を演奏する。

P. 5, 8小節~17小節 (45小節~54小節)

ここでは、とくに次のことを注意しなければならない。すなわち、旋律が色々な楽器の短いフレーズに分散しているところでは、つねにどのフレーズの付

点4分音符も十分に保たれ、次の8分音符は短すぎないようにし、さらに最後の4分音符は強すぎないようにその前の2つの音符よりも弱く消え入るように演奏されなくてはならないのである。これを図で現わせば、次のように示すことができるだろう。



上に示された記号 *ten* (—) は、*sf* などと混同されてはならない。*sf* は、P. 5の16小節~17小節 (53小節~54小節) に指示されているが、それはその2小節においてのみ演奏されなくてはならない。そして、旋律の受け渡しがまばらにならないように、必要なだけテンポを少しおそくすることは許されるであろう。勿論これはわざとらしくなく、ただ自然な感情に従って行なわれなくてはならない。そのようにできない指揮者は、むしろ主要テンポを守った方がよいだろう。

P. 5, 10小節~16小節 (47小節~53小節)

ここをIホルンのみで演奏するか、あるいは2本で演奏するかどうかは、指揮者の判断に任せたい。いずれにしても18小節~19小節 (55小節~56小節) および22小節~23小節 (59小節~60小節) でのIIホルンは低いd音を演奏する。

P. 7, 2小節~7小節 (77小節~82小節)

ここでのIIホルンおよびIIトランペットは、低いd音を演奏する。さらに、P. 7の4小節 (79小節) ではすべての管楽器は *p* で始め、この小節および次の小節の間で *ff* にまで *crescendo* するように勧めたい。この部分に往々して行なわれがちな表現法としては、弦楽奏者がスコアに指示されているよりもかなり早くから *ff* で演奏し始めることであろう。しかし、ここで弦楽器の音を意識的に抑えることは正しくないので、前に述べたような管楽器の取り扱い

いが作曲者の意図したダイナミックな表現の盛り上がり役に役立つのである。

P. 7, 8小節 (83小節) 以下

敏感な指揮者は第2主題の旋律の流れを中断することなく、この主題を特色づけているポルタメント奏法ができるように、テンポを少しおそくする必要があるのであることを理解するであろう。彼はおそらくP. 7の20小節 (95小節) で、ほんのわずかだけテンポを速め、そしてP. 8の2小節 (99小節) 以下の *pp* は、比較的ゆるやかなテンポで演奏し、この部分の緊張した効果を高めることができるのである。そして、それに続いて現われる8分音符の動きと *crescendo* は、おのずから主要テンポへと導びくのである。

P. 9, 5小節 (122小節)

これより前の3小節間の *ff* は、当然各々の *sf* に続く3つの音符をわずかに弱くすることになるのである。だからこの小節では、それに続く鋭い *ff* を力強く突進するような激しい *crescendo* が要求される。

P. 9, 6小節～9小節 (123小節～126小節)

ベートーヴェンが当時の音の欠けた自然楽器のためにホルンパートを思うように書くことができなかったことは、ここでもはっきりしており、私はホルンのひびきを十分に使うために、次のように矢印で示した音をホルンパートに補足記入したい。

(42)

I. II. Horn

私はトランペットにもまたホルンと同じような補足記入を付け加えること

は、ここでは不適当だと思う。何故ならば、トランペットは、後に出てくる同様のところ (P. 28の2小節 (526小節) 以下) では、より盛り上がった効果を示すためにすべての音符を吹き続けるように使われているからである。また、トランペットおよびティンパニーについては、ここでは *mf* で演奏するように勧めたい。何故ならば、ここで一、二の和音にだけ使われている、トランペットおよびティンパニーの *ff* は、当然同じ強さでなくてはならない全オーケストラの和音のダイナミックなバランスを乱してしまうからである。他のパートとそれに続く6つの *sf* については、これは勿論完全な *ff* で演奏して差しかえないのである。

P. 9, 19小節～P. 10, 2小節 (136小節～139小節)

私はここで、I ヴァイオリンおよびI フルートについては次のような演奏法を採りたい。

(43)

これは、その後の、強い *crescendo* (P. 10, 3小節～5小節 (140小節～142小節)) を、徐々に準備する意味で行なわれるのである。

P. 10, 5小節～6小節 (142小節～143小節)

II ホルンおよびII トランペットは低い *d* 音を演奏する。

次に私はこの楽章では第一部のくり返しをしないで、そして当然のことだが、 \square を省略して、ただちに \square に入るように勧めたい。これに続く素晴らしい展開部と、他に例を見ないほどたいへん長いコーダの効果は、第一部をくり返さないで聴衆の聞く能力がより新鮮であればあるほど、より一層高められるのである。また私にはこの楽章のこれに続く豊かな内容のために、 \square を省略することが慣例となっているように思われる。 \square の長く続く

pp は、決してセンチメンタルでため息をつくようなニュアンスで演奏されてはならないのである。P. 11の5小節～6小節（164小節～165小節）では、ただひかえ目な *crescendo* をするのみで *sf* を盛り上げるのである。指揮者が²の初めで、わずかにテンポをおそくする必要があるならば、P. 11の7小節（166小節）で、再び主要テンポに帰ることができるだろう。

P. 11, 7小節～18小節およびP. 14, 10小節～P. 15, 7小節（166小節～177小節および220小節～235小節）

いろいろの楽器に分散している旋律の演奏については、P. 5の8小節～17小節（45小節～54小節）について述べたことを参照せよ。

P. 12, 4小節～11小節（186小節～193小節）およびP. 13, 2小節～9小節（198小節～205小節）

木管楽器よりも、むしろ非常に強くひびくⅡヴァイオリンのオクターブによって消されがちなこのⅠヴァイオリンの音型を、いつもはっきりと浮かび上がらせるために、私は、この部分のヴァイオリンに次のような補足記入をしたい。

(44)

バスおよびヴィオラができるかぎりの力で、ここの主題を浮かび上がらせなくてはならないことは勿論のことである。

P. 15, 15小節（273小節）以下

ここから、P. 17の8小節（279小節）の終りまで木管楽器を2本重ねて使用する。これはP. 15の15小節（243小節）以下の弦楽器を模倣したフレーズについても、またそれに続く、力強いトゥッティー (*tutti*) のところについても非常に効果的である。

P. 16, 2小節～13小節（248小節～259小節）

この部分の驚くべき力強さを考えると、ベートーヴェンがいくつかの小節で、(P. 16, 8小節～13小節〔254小節～259小節〕) 金管楽器を、ただその和音に適した音が、当時の楽器になかったという理由だけで休ませていることが推測されるのである。(ベートーヴェンが、自然ホルンのにぶくひびく塞音〔訳者注、参照〕をいかに嫌っていたかということは、これをごくまれに、不承不承使っていることから明らかである。)

(訳者注)

塞音 (Stopftön) ; ホルンの朝顔の中に手を差し込んでふさぎ方をいろいろと調節して自然音以外の音を出すことをいう。そしてこの奏法は大変高度な技術を必要とするものであるが、当然音色はにぶくこもったひびきであり、音程も極めて不安定である。

私は以前には8小節～13小節（254小節～259小節）に、トランペットおよびホルンを付け加えたことがあり、それをこの書物の初版でも示したのである。しかし、後で私はこれを撤回した。これらの小節はその前の6小節よりはいく分弱くひびくかも知れないが、ティンパニーが力強く加わって、14小節(260小節)の金管楽器が演奏し始めるところは、たいへん力強く、もし前の6小節に

金管楽器を補強しても、あまり効果はないと思われるほどである。ここはまさに、ベートーヴェンが禍を転じて福となした例の一つである。だから、ここは原譜通り、どんな修正もしないで演奏し、弦楽パートは最大の力を発揮しなければならない。

2小節～7小節(248小節～253小節)では、Ⅱトランペットは、低いd音を演奏する。

P. 17, 13小節～P. 18, 5小節(284小節～297小節)

このe-mollの部分では、すべてのアクセントが *sf* と指示されているのに対して、それに続く同じような a-moll の部分では、同じアクセントが *sf* と指示されているのである。このことにより私は次のようなことを推測することができる。つまり、第二の部分は最初の部分よりも、いくらか盛り上がった表現で演奏されるべきであり、単なる移調されたくり返しではなく、P. 18の8小節(300小節)から、始まるエネルギッシュな部分への、移行だと考えられるべきである。*sf* を *sf* より浮かび上がらせるためには、次に示すような *sf* の前後に、短い「と」を付けることが正しいように思われる。



「と」はいずれも当然行きすぎることはないように、またいきいきと感情ゆたかに演奏され、決してわざとらしく演奏されてはならない。P. 18の6小節(298小節)は、*p* のままとする。そして、それに続く *crescendo* は、より一層効果的となるのである。

P. 18, 12小節～20小節(304小節～312小節)

私はトランペットについては次のような補足記入をしたい。



これと同様に、P. 19の3小節～6小節(316小節～319小節)のトランペットおよびティンパニーについては次のようなニュアンスを付けたい。



P. 19, 17小節～20小節(330小節～333小節)

私には、その前の木管楽器の旋律的なところがたいへん表情ゆたかに演奏されているので、この4小節は柔らかな *mf* で、 \leftarrow \rightarrow なしに演奏されるのが正しいように思われる。そしてそれに続く4小節は、バスパートについて示すように、*sf* に応じた解釈として、すべての弦楽パートに次のようなニュアンスを付けることができるのである。



P. 20, 4小節～P. 21, 2小節(338小節～361小節)

ここでは、素晴らしい木管楽器の模倣的な演奏が、低音部の堂々と一步一步登ってゆくような動きと目ざましい対称をなして始められるのである。しかし、木管楽器のすべてのパートが、同じような重要性をもっているわけではない。例えば、フルート(2本)の出はじめのところでは、ⅠフルートよりもⅡフルートを浮かび上がらせなくてはならない。何故ならば、Ⅱフルートは、ファゴットおよびクラリネットと同じ音符を、つまり単にリズムだけではなく、旋律的にも模倣しているからである。だから、私はまずⅠファゴット、クラリ

ネット、およびⅡフルートを、2本重ねて演奏するように勧めたい。次に、ⅠフルートをP. 20の18小節、352小節から2本重ねて演奏し、これにひきかえ、Ⅱフルートを1本とする。21小節(355小節)からは、Ⅱクラリネットを2本重ねて演奏し、クラリネットは1本とする。いま述べなかったその他のすべてのパートについては、原譜どおり1本で演奏する。指揮者は、もし2本重ねて使うことができる木管奏者がいない時には、いま重ねて使うように指示したパートを、いく分浮かび上がるように演奏させなくてはならない。ところで、この部分全体については、次のような旋律的な図式を書くことができる。これは、一見してたいへん分かりやすいだけでなく、すべての部分をとくにはっきり示してくれるのである。

(49)

(著者注)

クラリネットは、ここでは、分かりやすくするために実音で書かれている。

P. 20. 24小節 (358小節)

ここからは、Ⅰオーボエのみ2本重ねて使い、その他の木管楽器はその次の小節から、1本で演奏する。P. 21の3小節(362小節)からの *ff* では、すべての木管楽器を、2本重ねて使い、P. 21の11小節(370小節)の *p* で、再びすべて1本とする。

P. 22, 5小節～6小節 (354小節～395小節)

この注目すべきところはすでにしばしばいろいろの解釈が述べられ、修正されさえしている。ワーグナーは、Ⅱヴァイオリンの *as* 音を、*g* 音に改めるといふ改良よりもむしろ、改悪をおこなった。この不可解なやり方は、私の知るかぎりでは決して模範とすることはできないのである。また、私はかつてここでは高い *B-Horn* (in *B-Alto*) が使用されていたと考えられ、ベートーヴェンがその調子を変える記号を書き忘れたのだという意見をも聞いたことがある。しかし、こうした調子の変更は当時の自然ホルン (*Naturhorn*) では、替管 (*Bogen*) を、一たん引き抜いて、また別の調子のもを新たに入れりして行なわなければならないので、ここではⅡホルンに与えられている4小節間の休みではこうしたことはまったく不可能であったにちがいないのである。なお、ここでベートーヴェンがⅠホルンに *in Es* から *in F* に調子を変えるために、41小節 (P. 21の8小節～P. 22の19小節 (366小節～408小節)) の休みを与え、また再び *in Es* に帰るために、実に89小節も休みを与えていることに気付くのである。それ故、これはベートーヴェンが極めて独創的なやり方で、主調 (*Es-dur*) を予告したものとみるべきであって、それ以外のなにものでもないことは、まったく疑う余地はないのである。私は、ここでの如何なる変更も認めないし、また将来、だれもこの大胆な着想を誤解することのないように望みたいのである。

P. 24, 5小節～14小節 (448小節～457小節)

ここについては、P. 5の8小節～17小節 (45小節～54小節) で述べたことを参照せよ。

P. 26, 1小節～2小節 (482小節～483小節)

ここについては、P. 7の3小節～4小節 (78小節～79小節) で述べたことを参照せよ。(ティンパニーは、その *b* 音を *カ* で演奏する。)

P. 26, 5小節 (486小節) 以下

ここについては、P. 7の8小節 (83小節) 以下で述べたことを参照せよ。

P. 27, 11小節 (516小節)

Ⅰフルートは、2拍目の付点4分音符の *b* 音を1オクターブ高く演奏する。この音は明らかにその当時のフルートにはなかった音である。ベートーヴェンが現在ではどんなフルート奏者でも容易に演奏できるこのような音を使用しないで、しばしばおかしな旋律の転倒を書いていることを、我々は今後もしばしば見出すであろう。

P. 28, 1小節 (525小節)

ここについては、P. 9の5小節 (122小節) で述べたことを参照せよ。

P. 28, 8小節～10小節 (532小節～534小節)

何故、ⅢホルンがここでP. 9の12小節～14小節 (129小節～131小節) と同様に、*sf* の音符と一緒に演奏しないのか、説明する理由はなにもないのである。恐らくこれは写譜屋か、あるいはベートーヴェン自身が書き忘れたものであろう。そこで私はここに次のような補足記入をしたい。



(訳者注)

Breitkopf 版には、楽譜50のようにこの部分は補足されているが、これは後に訂正がなされたものと思われる。

P. 28, 15小節～18小節 (339小節～542小節)

ここについては、P. 9の19小節～P. 10の2小節 (136小節～139小節) で

述べたことを参照せよ。

P. 29, 20小節～P. 30, 8小節 (569小節～577小節)

私は、Iオーボエのたいへん重要なフレーズを次のようなニュアンスで演奏させたい。

(51)

P. 30, 20小節～P. 31, 6小節 (589小節～595小節)

ベートーヴェンは他の部分ではあまりホルンの塞音を使っていないのだが、ここではⅢホルンを実に7回も使っており、大変著しい対称をなしている。明らかに、ベートーヴェンはたいへん熟達したホルン奏者を使うことができたのであろう。また、Ⅲホルンの旋律が、チェロおよびIファゴットと、ユニゾンで演奏されることは、ベートーヴェンをして、この問題の多い音（塞音）を使うことを、あまりちゅうちょさせなかったのであろう。まさしくここは、ベートーヴェンが金管楽器をたいへん注意深く扱っているのは、（勿論、この交響曲におけるベートーヴェンのホルンの使い方は画期的なものであり、さらにそれ以後の交響曲においてますます拡大され、ついには第九交響曲の、あの大胆な用法までに発展するのであるが）彼の主義としてそうしたのではなく、単に技術上の制約から余義無くされたのだということをはっきり示している。だから、これまで述べてのように、ベートーヴェンが、金管楽器の用法について大きな制約を受けていたとはっきり分かるようなところでは、適度なベートーヴェンの作風にかなった修正は、何らの異議を差しはさむ余地はないのである。

P. 31, 16小節～P. 32, 3小節 (605小節～614小節)

木管楽器は、次のようなニュアンスで演奏する。

(52)

P. 32, 8小節 (619小節)

私には、最初の *crescendo* の、すぐ後に指示されているこの2番目の *crescendo* は、あらかじめ *dim.* するのではなく、いくらか弱い音でこの小節を始めることが正しいように思われる。これは、その後が続く短いふくらみを、一層印象的なものにするのである。

P. 33, 8小節～14小節 (640小節～646小節)

Iヴァイオリンを模倣しているホルン（3本）の主題は、勿論、ここ全体の *f* の性格を崩すことなくはっきりと浮かび上がるように演奏しなければならぬ。

P. 34, 5小節～12小節 (655小節～662小節)

ビューローは次のように終始トランペットに主題を吹かせていた。

(53)

この修正なしではこの主題は、はっきりと浮かび上がってこないで、これ

はまったく正しいように思われる。

P. 34. 13小節～14小節 (663小節～664小節)

ここではⅡトランペットは、低いb音を演奏する。また19小節(669小節)のトランペットの休みははっきり意図されたものである。何故ならば、ここでベーターヴェンは、e音(実音g音)もc音(実音es音)も、自然音を自由に使うことができたからである。それ故、ここでは何も付け加えることは許されない。

木管楽器は、P. 34の1小節(651小節)の2番目の16分音符から(オーボエは当然次の小節から)2本重ねて演奏される。P. 35の4小節(673小節)からもとの1本で演奏し、P. 35の16小節(685小節)の2拍目の4分音符から終りまで、再び2本重ねて演奏される。

第2楽章

P. 36 (P. 65)

この楽章は *Adagio assai* と指示されているが、行進曲の性格が保たれなくてはならない。だから、あまりゆっくりとしたテンポで演奏することは、不自然であろう。メトロノームの指示 ♩=80は、驚くほど速いテンポであって、これを正確に保つことは、到底不可能である。だから、私は基礎テンポとして ♩=66を採りたい。そして、時には ♩=72まで速めることもできるのである。

P. 36. 1小節～3小節 (1小節～3小節)

すでに、ビューローは、次のことを指摘している。すなわち、バスパートに3回現われるc音は、前打音(g, a, h音)により導かれており、これらの小節では、



のように後にでてくるような32分音符として演奏されるべきではなく、g音はむしろ小節の強拍(第1拍)に当てはまるように演奏すべきである。そして、その他の音符(a音, h音, c音)は素早くg音に続かなくてはならないのであって、これらの4つの音符がただ1つのリズムとしての価値を現わすように演奏しなければならぬのである。このことは、もちろんP. 43の9小節～11小節(105小節～107小節)の同様な部分についても当てはまる。この2つの部分は、まったく一致しているようであるが、P. 43の11小節(107小節)のc音についてはそれに先立つ音符は、最初の時よりも異なって書かれていることに注目すべきである。これについては、何らの理由も見出すことはできないが、巨匠の意志を尊重し、これに従わねばならぬだろう。

P. 37. 3小節～4小節 (14小節～15小節)

ここでは、私はⅠホルンのみで演奏させるという意見に賛同したい。

P. 39. 10小節～13小節 (56小節～59小節)

私には、ここの表現としては、すべてのパートに次のようなニュアンスを付けるのが正しいと思われる。

(55)



P. 39. 14小節～15小節 (60小節～61小節)

Ⅱファゴットの低音は(木管パートの低音部)、ホルン2本のc音に対していく分弱くひびくので、もし2本重ねて使用できるファゴット奏者がいる場合には、この2小節はⅡファゴットを2本重ね、また時によっては、補強された2人の奏者は2人共Ⅱファゴットのパートを(3人で)演奏することが望ましい。しかしこうした補強はこの2小節間だけに留めるべきである。もし2本重ねる木管奏者がいない時に、この2小節をⅡホルンに原譜の代わりに次のよう

に演奏させるかどうかは、指揮者の優れた感覚に任されるべきである。

(56)



これによって、確かに低音が弱いという悪い状態を取り除くことができるのであるが、しかし、これは私の感覚からすれば、何か異なった感じでもはや完全にベートーヴェン的だとはいえないひびきになってしまうのである。

P. 40, 7小節 (69小節)

私はこの長調 (maggiore) が重々しいゆっくりとしたテンポで感傷的に演奏されるのを聞いたこともあるし、また優美に速められたテンポでうきうきと演奏されているのを聞いたこともある。しかし、その素ほくさが大変感動的なこの旋律においては、主要テンポを変えるという、どんな理由もないのである。

P. 40, 12小節 (74小節)

ここでは、木管楽器の音が消されてしまわないようにするために、とくに強力な弦楽パートでは、この小節の *crescendo* はまったくひかえ目に始め、次の小節の後半で (*ff* の前の3拍、4拍目の8分音符)、エネルギーに演奏されなくてはならないのである。

P. 42, 3小節 (89小節)

私はこの小節のオーボエ、およびファゴットの音に、わずかなふくらみと2小節あとのP. 42の5小節(91小節)のオーボエおよびホルンのg音に、 $\leftarrow \rightarrow$ を付けることは正しいと思っている。

(57)



しかし、このニュアンスはあまり極端でなく、極めてひかえ目に付けられなければならない。

P. 42, 6小節～P. 43, 1小節 (92小節～97小節)

管楽器の演奏がはっきりと聞こえるようにするために、弦楽器はP. 42の6小節(92小節)の *crescendo* は無視し (*p* のままで)、*ff* の2小節まえの *Sempre più f* のところから初めて *crescendo* するのである。それ故、P. 42の10小節(96小節)の1拍目の弦楽パートの *f* は取り除かれるのである。

P. 41, 1小節～4小節、およびP. 43, 2小節～5小節 (76小節～79小節、および98小節～101小節)

ここでは、木管楽器を2本重ねて使用する。

P. 44, 1小節～P. 46, 8小節 (114小節～150小節)

この堂々たるフガート (Fugato) は (訳者注、参照)、テンポを速めてはならないのであって、確固たる足どりでギリシャ悲劇の合唱のように演奏されなければならないのである。

(訳者注)

Fugato: フーガ風に作られた楽曲で、本来のフーガを多少自由に 取り扱ったものである。

ここでは木管楽器は、つねに2本重ねて演奏される。P. 45の2小節～3小節(130小節～131小節)では、IIホルンおよびIIトランペットは低い *f* 音を演

奏する。しかしそれ以下は原譜どおり演奏する。P. 45の7小節~11小節(135小節~139小節)では、Ⅲホルンは、それだけではあまりに弱いから、ⅠホルンおよびⅡホルンを一緒に演奏させる。そして、ⅠホルンおよびⅡホルンには、休みの代わりに、次のような音符を補足記入する。



そして、この主題は、2本重ねられたクラリネットと一緒に初めて本来のひびきを持つことになるのである。

P. 46, 15小節 (157小節)

このⅠヴァイオリンの *as* 音は、すでに、その前に *decrescendo* が指示されているので極めてかすかな *pp* で演奏されなくてはならない。そしてそれはあたかも空に静かにひびく天使の声に、地の底から悪魔たちの合唱が答えるように、同じ *as* 音のごうごうと鳴るバスの *ff* のひびきにより、中断されるのである。

P. 46, 18小節 (160小節) 以下

おそらくこのように恐ろしい破局のありさまが、これほど単純な手段で描写されたことはかつてなかったのである。“最後の審判”のラッパを思わせるような、金管楽器のファンファーレと、これに対する弦楽パートの三連符が生み出すこのすさまじい激動の部分では、私の感覚ではいく分速いテンポを採ることが正しいと思われる。この三連符は、本来の *Adagio* のテンポでは力強い印象というより、むしろがたがたした感じを与える危険性をもっているのである。勿論このような場合については、私がいつも言っているように、曲の感情にあったテンポの浮動 (*Schwebung*) について述べているのであって、決してまったく新しいテンポを採ることを意味しているのではないのである。

P. 47, 5小節~6小節 (166小節~167小節)

木管楽器はこの壮大な減7の和音を2本重ねて演奏する。P. 47の7小節(168小節)の2拍目から、フルートおよび、他の木管楽器も再び1本で演奏する。ここで、Ⅱトランペット、およびⅡホルンが、もし低い *f* 音を演奏するならば、この *ff* のところの鋭い効果に役立つよりも、むしろ弱めるばかりなので、高い *f* 音をそのまま演奏する。

P. 48, 2小節~7小節 (173小節~178小節)

私はここでは、もしできるならば、Ⅰオーボエ、およびⅠクラリネットを、それぞれ2本重ねて演奏したい。私はこれによって、この旋律が他のオーケストラの波のようなうねりの中で、ことさら美しくひびき渡ることをねらったのである。私はここでは、なおいくらか速められたテンポを守りたい。何故ならば、私は不気味にふるえるような伴奏部に、その理由を見出したからである。そして、P. 48の11小節(182小節)の、旋律的にも高まってゆく *crescendo* を、前のところ (P. 37の7小節(18小節))と同様に、たいへん情熱的な表現で演奏し、しかしここではまだテンポをゆっくりとしないで、ある程度その前の興奮の余韻を保ちながら演奏し、およそP. 50の6小節(200小節)から始まる静かな表現のところで、初めて徐々に主要テンポに帰る機会を見つけるのである。そして、主要テンポそのものに帰るのは、その前の激動のエコー (Echo) が静かにひびいているような、P. 51の7小節(209小節)からである。

P. 48, 6小節~8小節同様に、P. 50, 1小節~3小節 (177小節~179小節同様に195小節~197小節)

ここではⅡホルンは、低い *f* 音を演奏する。

P. 50, 5小節 (199小節)

この、ホルンの *c* 音の持続低音 (*Orgelpunkt*) と木管楽器およびⅡヴァイオリンの *h* 音が、一緒にひびくことが誤りだというのは、俗物音楽家だけであ

ろう。見かけ上の不協和音はベートーヴェン独自のものであって、どんな修正も不必要であり、認めることはできないのである。

P. 50, 6小節～P. 51, 1小節 (200小節～203小節)

ここでは、P. 39の10小節～13小節 (56小節～59小節) について述べたことを参照せよ。

P. 51, 2小節～3小節 (204小節～205小節)

チェロおよびバスが、f音—fis音を演奏しているけれども、ここでⅡファゴットを2本重ねて演奏することはやはり必要なことである (P. 39の14小節～15小節〔60小節～61小節〕を参照せよ)。木管楽器の和音のひびきは、それ自体弦楽器とは際立って浮かび上がっており、ここでもまた、あまりに弱い低音はよい結果をもたらすものではない。

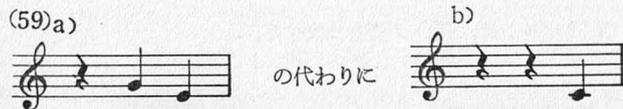
第3楽章

P. 60. (P. 112)

トリオはテンポを変えないことなく、いきいきと力強く演奏されなくてはならない。

P. 62, 18小節 (224小節)

私はここで純粋に実践的な理由から、Ⅱホルンを、



を演奏させたい。何故ならば、私の経験によればこのホルンの出はじめは、こ

のような方法による方がより正確にひびき、またⅡホルンが弦楽パートと一緒に進行することについては、なんら本質的理由はないからである。だが、私は私自身のこの感じがびったりとこない人に対しては、この修正を押しつけようとは、決して思っていない。

P. 63, 22小節～24小節 (256小節～258小節)

ある版のスコアでは、このホルンの3つの和音はタイ (○) で結ばれているが、これは誤りである。各々の和音はタイをつけなくて、一つ一つ演奏されなくてはならない (訳者注参照)。

P. 67, 14小節～P. 68, 1小節 (356小節～370小節)

Ⅲホルンは、トリオの前のまったく同じところ (P. 57の20小節〔98小節〕以下) では演奏しているが、ここではベートーヴェンが書き忘れたのか休止となっている (訳者注参照)。

P. 68, 2小節 (371小節)

ここでのホルンパートは、これと同様の前のところ (P. 58の9小節〔113小節〕) に比べて最初の4分音符が変わっている。これらについては、ベートーヴェンのどんな意図も認められずおそらく誤りであろう。したがって、Ⅲホルンは前のところとまったく同じように演奏する方がよい (訳者注参照)。

(訳者注)

上記3つの楽譜上の誤りについては、現在の Breitkopf 版および音楽之友社版、いずれも訂正されている。

第4楽章

P. 71. (P. 127)

私はメトロノームの指示、♩=76という驚くべき速いテンポは、序奏部の熱狂的で喜ばしい性格をもっている最初の数小節については、まったく適したも

のと思われる。そして、私はこの後では必ずよりゆるやかなテンポを採るように勧めたい。そして、主題の出はじめ（12小節(12小節)）に対するメトロノームの指示としては、♩ = 116を採りたい。そして、それは♩ = 132まで高めることができるのである。

P. 72, 8小節および16小節（31小節と49小節）

この♭は棒ではっきり合図して切ってはならない。この部分の旋律的意味は、次に示す通りであって、

(60)



弦楽器の as 音は管楽器の b 音に直接つながっていないとてはならないのである。

P. 73, 4小節（55小節）

ある版では、この♭は d 音の上でなく、es 音の上に書かれている。これは誤りである。

P. 74, 3小節～6小節（76小節～79小節）

ここでの上声主題を演奏する I オーボエは、同じリズムの動きをしている I クラリネットと I ファゴットよりも、浮かび上がるように演奏されなくてはならない。ホルン（2本）は Poco marcato で演奏し、その音が低声主題として感じられなくてはならない。

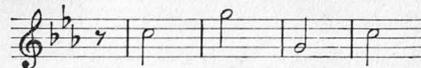
（訳者注）

ここでの上声主題とは



をいう。

ここでの低声主題とは
の“プロメトイス”の主
題といわれているものをいう。



P. 75, 6小節および14小節（95小節と103小節）

最初の♭は I オーボエ奏者の呼吸を考慮して短く、そして2番目の♭はより長く、極めてエネルギーに保たなくてはならない。そして、勿論どちらの♭も、棒で合図して切ってはいけないのである。

P. 76, 1小節（107小節）以下

ここでは、最上のオーケストラでも崩れがちなので、とくに I ヴァイオリンなどは急がないように注意しなければならない。次の精巧に組み立てられたフガートも、あまりに速いテンポでは混乱してしまうからである。

P. 78, 11小節（166小節）以下

ここからの木管楽器の輝かしい出はじめは、2本重ねて使用することにより、なお一層この音型を浮かび上がらせることができるであろう。木管楽器は P. 79の3小節（175小節）から再び1本で演奏する。

P. 79, 19小節～P. 80, 7小節（183小節～198小節）

フルートのソロは、軽いスタッカートで演奏されるが、あまり速く演奏されてはならない。そして、練習曲のように無味乾燥に演奏されてはならないのであって、弦楽器は柔らかい *pp* で伴奏されることが望ましい。

P. 80, 7小節（198小節）

ここでの弦楽パートには *crescendo* は指示されていないが、表現の上からここで *crescendo* することは正しいというばかりでなく、どうしても必要であ

と思われる。

P. 81, 1小節～P. 83, 17小節 (207小節～255小節)

ここではすべての木管楽器は2本重ねて演奏される。

P. 81, 5小節 (211小節) 以下

私はこの輝かしいハンガリア風の旋律を想起させる部分が速いテンポで演奏されたり、あるいはまた反対におそいテンポで演奏されたことも聞いたことがある。これはいずれもこの旋律をそこなうものであり、張りつめた主要テンポで演奏される時がもっとも効果的なのである。

P. 84, 3小節 (258小節)

このページの最初の2小節 (256小節～257小節) のホルンのg音 (実音) でわずかに *ritenuto* し、c-dur (P. 84, 3小節 (258小節)) の出はじめを少しゆっくりしたテンポで演奏することは、正しいように思われる。次に続くフガートはP. 76の11小節 (117小節) より始まる最初のものより、本質的に一層複雑なものであり、あまり速くなくせいぜい♩ = 126 ぐらいで演奏されるのがよいであろう。

P. 84, 11小節～21小節 (266小節～276小節)

ここでは上声旋律は、Ⅱヴァイオリンからヴィオラへ、さらにヴィオラからバスへと移っている。そこで、私は次のようなニュアンスを付けたい。

(61)

II. Violinen *pp* *pp senza cresc.*

Bratschen *poco marcato*
pp

Violonclle
u. Bässe

(著者注)

ベートーヴェンにより書かれている、ヴィオラの \leftarrow は、バスパートをより浮かび上がらせるために取り除いた方がよい。

P. 85, 13小節～P. 86, 1小節 (292小節～296小節)

フルート (2本) はこの5小節を *p* ではあるが、*sf* が適当に浮かび上がるように、リズムを極めてはっきりと正確に演奏しなければならない。もしフルート奏者が4人いる場合には、全員でこの部分を一緒に演奏する。そうすれば、この効果は一層美しくなるのである。

P. 86, 8小節~12小節 (303小節~307小節)

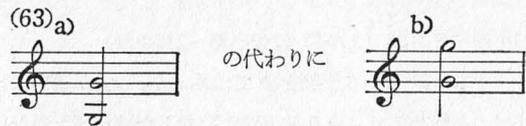
私はとくに弦楽パートが強力な場合には、この楽章では6人のホルン奏者で演奏するように勧めたい。そしていずれにしても少なくとも4人のホルン奏者はどのオーケストラにもいるはずだが、必ず使うように勧めたい。しかし、実際に6人のホルン奏者を使う場合については後で述べることにする。ホルンがはっきりと浮かび上がらなければならないこの部分では、IホルンはIIIホルンと一緒に、IVホルンはIIホルンと一緒に演奏すればよい。ホルン奏者が無理に音を強くする必要がなくごく自然に演奏できる時、初めて主題は力強くはっきりと浮かび上がってくるのである。しかし、ここですぐに6人のホルン奏者全員を決して演奏させてはならない。

P. 87, 3小節 (314小節)

私はフルートをこの小節およびこれに続く2小節で次のように演奏させることは正しいことだと信じている。



なお、この小節からP. 88の18小節 (349小節) の Poco Andante の初めまで、すべての木管楽器は2本重ねて演奏する。トランペットは、P. 87の5小節 (316小節) では低声主題として、



を演奏する。

P. 88, 18小節 (349小節)

Poco Andante は決して Adagio となるてはならない。しかし、メトロノームの指示 $\text{♩} = 108$ は、まったくここには適さない Allegretto のテンポとなってしまう。そこで私はおよそ $\text{♩} = 84$ を採りたい。

私はいきいきとした演奏のために、極めて慎重に次のようなニュアンスを付けたい。

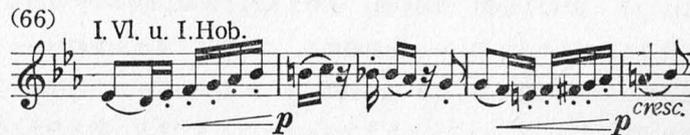
P. 89, 4小節~5小節 (358小節~359小節)



P. 89, 6小節~7小節 (360小節~361小節)



P. 89, 12小節~15小節 (366小節~369小節)



P. 90, 3小節~6小節 (374小節~377小節)



ここでIオーボエおよびIクラリネットにより演奏される変奏主題をはっきり出すためにIヴァイオリン、IIヴィオラ、ヴァイオリンおよびコントラバス

は、つねにもっともかすかな *pp* で演奏しなくてはならない。そうすることにより、チェロおよびⅡクラリネットが、その三連符をあまり弱くする必要もなくなるのである。同様に、ホルンはP. 90の3小節と5小節(374小節と376小節)の16分音符を、極めて弱くそして柔らかく演奏しなければならない。それは何故ならここではホルンは非常に目立つからなのである。P. 90の7小節(378小節)では、弦楽パートに *Poco crescendo* を補足記入する。しかし次の小節では指示されている通り急に *p* となるのである。P. 90の9小節(380小節)で、初めてⅠヴァイオリンおよびⅡヴァイオリンは、*p* から *ff* へと大きく *crescendo* する。そしてこの小節から、ホルンの旋律を補強することが絶対に必要となってくる。だからといって、例えばトロンボーンと一緒に演奏させることなどは乱暴な手段だと言えるだろう。ワーグナーの〈タンホイザー序曲〉(Tannhäuser-Ouverture) の管弦楽の色彩は、このエロイカにはまったく適さないのである。しかし、Ⅰホルンのパートを多くのホルン奏者で演奏することには異論はないはずである。何故ならば、そのことによってホルンのひびきは強められるだけで音色は変わらないからである。もし6人のホルン奏者がいる場合には、Ⅰホルンのパートはさらに3人の奏者によって補強される(Ⅰパートを4人で演奏し、Ⅱ、Ⅲそれぞれ1人ずつ)。4人しかホルン奏者がいない時には、P. 92の1小節(396小節)まで3人がⅠホルンのパート(旋律)を、残る1人がⅡホルンのパートを演奏する。この時は、Ⅲホルンのパートは演奏されないわけであるが、これは2小節(P. 91の2小節~3小節(385小節~386小節))を除いて、いつもⅡトランペットと同じ音であり、数人のホルン奏者の演奏によって、初めて浮かび上がってくる。この主題の輝かしさのためには、このⅢホルンの和声的にあまり重要でない音は、無視した方がよいのである。P. 90の9小節(380小節)の最後の8分音符から、P. 91の1小節(396小節)の最初の8分音符までは、可能ならば当然木管楽器は2本重ねて演奏される。この部分全体は、いくらかゆっくりとしたテンポで演奏されれば、一層壮大な効果をあげることができるのである。

P. 93, 8小節~12小節(416小節~420小節)

私は以前は、このホルンおよびトランペットの休止を和声的に満たしたいと感じていたが、後にはこれを思い留まり、現在ではそうした修正をしないように強く警告したい。これらの楽器がP. 93の10小節(418小節)で急に現われるのは、たいへん性格的であり、その前後を吹き続けることは、この効果を台無しにしてしまうだろう。しかし、木管楽器はここでは2本重ねて使用された方がよい。

P. 94, 10小節(431小節)

Presto のメトロノームの指示 ♩=116は、明らかな誤りである。それはまったく *presto* ではなく、*Allegretto* のテンポを示している(訳者注参照)。だから、私は ♩=108を採りたい。木管楽器は2本重ねて演奏され、ホルンが6本ある場合には、Ⅰ番、Ⅱ番およびⅢ番パートは、それぞれ2本重ねて演奏される。かくして、この壮大な作品は輝かしい歓喜のうちに終わるのである。

(訳者注)

現在の Breitkopf 版、音楽之友社版とも、♩=116となっている。

第四交響曲

Vierte Symphonie

第1楽章

この交響曲について、私が採り上げていべきことは、第二交響曲よりも、さらに少ない。この交響曲のみずみずしく、いきいきとした演奏は、どんな疑問をも起こさせる余地がまったくないのである。

P. 3 (P. 1)

私は、この *Adagio* としては大変速いメトロノームの指示 ♩ = 66 の代わりに、およそ、♩ = 58 を採りたい。序奏部から *Allegro* (P. 5 (P. 5)) へ移る時は、♩ = ♩ のように考えて (序奏部では4分音符を1拍とし、*Allegro* では♩を1拍とする) *Allegro* の半小節 (♩) を、序奏部の♩のおよそ2倍以上の速さに採る時、もっとも自然な演奏となるのである。それに応じた *Allegro* のテンポとしては、メトロノームの指示は ♩ = 126 となり、ベートーヴェンが指示している、♩ = 80 はまったく演奏不可能な速いテンポである。

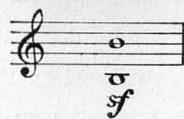
P. 6, 9小節 (50小節)

ここおよび同様のところではヴァイオリンは、アフタクトからすでに *ff* であって、次の小節の1拍目で、初めて *ff* になるのではないことは、おのずから明らかなことである。(P. 17, 15小節 (248小節) および P. 18 の5小節 (256小節) についても同様である)

P. 8, 14小節 (90小節)

ここでのホルンおよびトランペットの休みを、何らかの音で満たそうという試みが考えられる。しかしここで考えられる音として、まず根音を使用すれば、

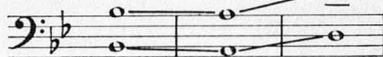
(68)



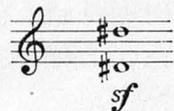
(実音 a 音)

バスとの関係で、和声的に不適當な進行となる(並行八度)。

(69)



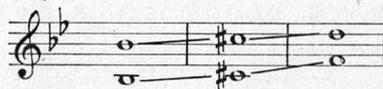
また、三音



(実音 cis 音) を付け加えてみると、

高声部について同様の悪い結果をもたらすのである。

(70)



ベートーヴェンは結局この小節の和声においては、五音を省略したのであって、ここでは何も付け加えてはならないし、またどんな変更もしない方がよいのである。私がこのように詳しく述べたのは、ここでもう一度私の補足記入については、つねに充分な考慮と慎重な注意がなされていることを指摘したいからである。すでに序文で述べたように、私は多くの部分で以前は修正が必要だと考えていたが、後には再びオリジナルな姿に戻したのである。そして、それらの部分を私の修正とオリジナルと両方のやり方で実際に演奏し直接比較することによって、それらの修正がよくないとか、余計なことであるということを決めたのである。

P. 9, 14小節 (107小節) 以下

ここでは、ファゴット、オーボエ、およびフルートの8分音符の音型を乱暴

に演奏しないように、とくに注意しなければならない。これらの部分は旋律としてひびきにくいばかりでなく、各々の音を吹きそこなうことにもなりかねない部分なのである。そこで、まったく気づかれない位にテンポをゆるめることは、木管奏者たちに表情ゆたかな演奏をさせ、また決していそがせないこともここでは正しいように思われる。

P. 12, 19小節 (183小節)

チェロおよびバスのf音(4分音符)は、明らかに誤りである(これと同様のところP. 28の9小節(457小節)では、これに相当する音はない)。この音は、精々誤ってチェロおよびバスがとび出したといった効果を示すにすぎず、これは取り除くべきである。

P. 13, (P. 16)

IIはその長さにおいても、またその前の部分とぴったりとつながっていることにおいても、極めて重要なものように思われる。しかし、私は最近この交響曲をしばしば演奏し、この楽章全体としてはくり返しが無い方がより新鮮な効果を与えることを教えられたのである。それ故、私はIIのくり返しを省略するようにしている。

P. 14, 14小節 (202小節)

Iヴァイオリンのアウフタクトは、当然すでにpである。

P. 16, 5小節~P. 17, 7小節 (221小節~240小節)

Iヴァイオリンおよびチェロについては、次のようなフレージングを採りたい。



このフレージングは、フルート、クラリネット、およびファゴットの同様などころにも当てはまる。P. 16の15小節~16小節(231小節~232小節)では、私はPoco, crescendoを補足記入したい。そして、crescendoは、どのパートも、次の小節ではpになる。



それに続くクラリネットのソロは、その前に二度ほど現われた旋律と同じようなフレージングで演奏する。そして、P. 17の4小節(237小節)から始まるcrescendoは、ffへと非常に強く盛り上げられるのである。P. 16の7小節と11小節(223小節と227小節)の旋律パートの前打音は、短く演奏する。次のようなセンチメンタルな演奏法



を、私はしばしば聞き、しかも残念なことにはオーケストラのパート譜の中でさえも見つけたことがあるが、これは明らかに誤りである。この前打音は楽譜73のように演奏される時には当然4分音符(♩)で書かれなくては、ならないであろう。

P. 19~P. 20 (P. 24~P. 25)

この部分が音楽的表現の上で極めて静かな落ちついた感じになることは、おそらくまたテンポも落ちついてくることを必要とするであろう。ただ、私はこのテンポの落ちつきを極端なritenutoの意味ではなく、あまり行きすぎないように注意したい。それはこの部分の極めて特色ある緊張した気分を乱してしまふからである。その動きがもっとも弱まる場所は、P. 20の9小節~11小節(302小節~304小節)であるように思われる。しかし次の主調(B-dur)

(12小節(305小節))の四六の和音の出はじめですぐに主要テンポに帰るか、あるいはそれに続く8小節(P. 20の12小節~19小節(305小節~312小節))の間で、主要テンポに目立たないように帰らなくてはならないのである。表情ゆたかで音楽的にも極めて自然な演奏においてのテンポの浮動(Schwebung)は、たいへん精巧に行なわれるのであって、結局それは多くの場合他の人々の心のどこにその根拠を見出すかということについて、まったく同じ感情を呼び起こさせるような試みにほかならない。しかし、それにもかかわらず単なる機械的な演奏以上のものを生みだすものなのである。

P. 20, 10小節~12小節(303小節~305小節)

フルートの短いソロについては、2番目の des 音までのたいへん小さな *crescendo* により、また4番目の des 音と、それに続く d 音をスラーで結びつけることにより、またチェロおよびバスについては、ges 音と f 音をスラーで結びつけることにより、ある程度の橋渡しをするような性格を与えるように勧めたい。

(74)

Flöte

楽譜中の*印は、勿論(ま)間をあけるという意味での Luftpause を示すものではなく、フレーズをはっきりさせるためのわずかな中断を意味するものである。3番目の des 音(3拍目の4分音符)は、次のように書かれていると考えるならば、私の考えていることが理解されるであろう。

(75)

P. 21 (P. 26)

ここでは *crescendo* の指示されているところ(P. 21の12小節(325小節))よりも早く始めないように、とくに注意しなくてはならない。そしてまたその *crescendo* は極めて、徐々に演奏されなければならない。弦楽器はとくにここでは指示されたところから8小節も前(P. 21の4小節(317小節))から知らず知らずのうちに *crescendo* しがちである。

P. 22 (P. 26~27)

私はその前から続いた盛り上がりの頂点は、ベートーヴェンがすべての楽器に *ff* を指示している P. 22の4小節目(333小節)ではなく、主要主題が現われる P. 22の8小節(337小節)であるという感じを抑えることができない。そこで私に次のような補足記入をする自由を与えてほしい。弦楽器は、指示されているとおりの4小節目(333小節)で完全な *ff* に達する。ティンパニーはここではまだ完全な *ff* の強さではなく、P. 21の12小節(325小節)から始まった *crescendo* をこの小節でも中断することなく8小節目(337小節)まで続ける。そして8小節目(337小節)には *ff* が補足記入される。すべての管楽器は4小節目(333小節)から P で始め8小節(337小節)までの4小節間に強い *crescendo* をする。8小節目(337小節)で、同様に *ff* が補足記入される。これにより、すでに4小節目(333小節)で *ff* にするというベートーヴェンの意図は弦楽器により守られ、なおその上、主要主題の出はじめまでの盛り上がりが可能になるのである。

P. 23, 16小節~P. 24, 2小節(361小節~364小節)

ここでは、IIホルンの進行は、当時の楽器に欠けていた音のためにたいへん特色あるものとなっていることに注目したい。そしてそれ故どんな修正も必要としない。

P. 24, 19小節(381小節)以下

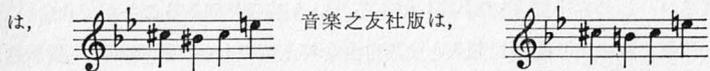
ここでは、P. 9の13小節（107小節）について述べたことを参照せよ。

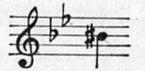
P. 25, 9小節～12小節（391小節～393小節）

ここでは旋律的フレーズはP. 10の1小節～4小節（117小節～120小節）の同様のところと比較して見ると前打音の位置が異なり、また3番目の小節（P. 10の3小節〔119小節〕）の音程が半音程（短2度）から全音程（長2度）に変わっており、わずかな相違を示している。この相違は明らかにベートーヴェンが意図したものであり、この両者を一致させることは誤りである。

（訳者注）

P. 10の3小節（119小節）の2番目の4分音符については、Breitkopf版



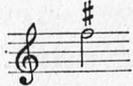
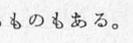
となっている。ワインガルトナーの指示によれば、当然 Breitkopf 版でなくてはならない。ただし B—dur でいきなり、 \sharp なしで  を示していることは記譜上からみれば問題となるであろう。

P. 25, 20小節（402小節）

ここで聴衆は前のところP. 10の12小節（128小節）のf音に対応する音としてb音を予想しているので、このh音はとくに奇異な感じを起こさせる。私はいずれにしても、たいへん目立つけれども一見したところ、理由のないように思われるこの相違に対して、次のような絶対的な妥当性をもつ説明を、例えば、これに続く、この楽章の主調 B—dur の効果をより一層高めるために、ここで基音のb音をできるかぎり避けたのだということには、決して求めることはできないと信じている。ところが、最初の部分では（P. 10, 12小節〔128小節〕）この楽章の主調がこれに続くわけではなく、属音の調性、F—durが、これに続くわけで、ここでは恐らくf音はfis音とは、はっきり異なって第一部の終りが近いという感じを強めるのに役立つであろう。いずれにせよこれは、何かベートーヴェンの意図があったにちがいないのである。何故ならば

二度目のところで誤ってすべてのパートのh音の前に \sharp を付けたとしても、最初のところでもまた誤ってすべてのパートのf音の前に \sharp を付け忘れたとは、到底考えられないからである。それ故、この二つの部分を同じように演奏することは許されないのである。

（訳者注）

この問題の場所、P. 10の12小節（128小節）については、Breitkopf版はf音であるが、音楽之友社版は  となっている。また、この音のはっきりfis音となって  いるスコアもあり、レコードもfis音として演奏されているものもある。しかし上記のワインガルトナーの説明によれば、あくまでf音でなくてはならないのである。

第2楽章

P. 31（P. 41）

メトロノームの指示として、かつて♩=84というのを見たことがあるが、これは勿論印刷上の誤りであり、♩=84でなくてはならない。しかし、この指示でもあまりに速すぎるので、およそ♩=72を採りたい。

（訳者注）

音楽之友社版は♩=84となっている。

P. 33, 2小節（10小節）

なおfのまま演奏している32分音符のアウトタクトのあと、ここで急に力始めることは、非常にむずかしいことである。しかし、前のアウトタクトからすでに力演奏してはならないし、例えばLuftpauseのような間（ま）をあけてこの小節を始めることも勿論よくないことである。ここはたびたび練習を重ねることにより、初めて巨匠の意図した演奏が可能になるのである。

P. 36, 1小節～2小節 (36小節～37小節)

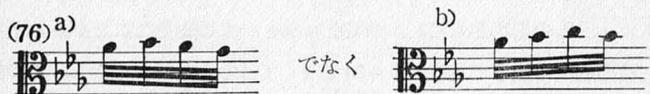
完全なカの効果のためには、ここでのホルンパートは、Iホルンのみで充分である。IIホルンは、3小節目 (38小節) の低いg音から吹き始める。

P. 39, 4小節 (58小節)

この小節では、2拍目から始まる *crescendo* が欠けているように思われる。これは次の小節ではIヴァイオリンはd音で、IIヴァイオリンはces音で、そしてヴィオラ、チェロはf音で、かなり張りつめた頂点に達し、すぐ後に続く—で、もっとも柔らかなカに弱まる。そして、ファゴットの不思議な感じの出はじめの音をはっきり浮かび上がらせるのである。

P. 44, 2小節 (90小節)

Breitkopf 版のベートーヴェン全集では、ここに印刷上の誤りがある。ヴィオラの2拍目の8分音符に相当するところは、



でなく

のように演奏する。

(訳者注)

現在では Breitkopf 版および音楽之友社版とも、こうした誤りはない。

第3楽章

P. 49 (P. 71)

このトリオで速度を速くすることのできる限界はおおよそ $\downarrow = 76$ であるように思われる。 $\downarrow = 88$ の指示にしたがったテンポでは、この優美なトリオを乱暴に追いたてることになってしまう。また主部に対する $\downarrow = 100$ の指示は、決して非常に速いテンポを指示するものでないこともよく注意すべきである。ベートー

ーヴェンの Scherzo をすべて Presto のように (Quasi Presto) 演奏することは、残念ながら広く行なわれている非常に大きな誤りである。

P. 50, 16小節～25小節 (121小節～130小節)

私はここでもまたホルンパートはIホルンのみで演奏させる方法が正しいと思う。このことは勿論トリオのくり返しのところ (P. 57～P. 58 (P. 83～P. 84)) にも当てはまる。

P. 51, 9小節 (141小節) 以下

この、*crescendo poco a poco* は、まず、管楽器のみで行ない、その間弦楽器は *pp* のままとする。弦楽器はこのあと P. 51の19小節 (151小節) で初めて *crescendo* を始め、P. 52の4小節 (156小節) の *ff* まで絶えず音を盛り上げてゆく。このことは P. 58～P. 59 (P. 84～P. 86) の同様なところにも当てはまるのである。

第4楽章 (終楽章)

P. 62 (P. 91)

この終楽章は Allegro でとくに *ma non troppo* と指示されている。もしこの *ma non troppo* に注意しないで、この楽章をあたかもハイドンの交響曲の終楽章の Presto のように演奏するならば、この愉快な楽章のユーモラスな気分をまったく壊してしまうのであろう。この楽章は比較的落ちついたテンポで始められなくてはならないばかりでなく、そのテンポはつねに確実に守られなくてはならないのである。そうすることにより、16分音符のピリッとした演奏が練習曲のようになり、あるいは第2主題の快い旋律が平凡なフレーズになってしまうことを避けることができるのである。適度なテンポといきいきとした装飾的音型の対照が、この楽章の大きな魅力なのである。この楽章は実際には、速くなくても速いような印象を与えるものなのである。メトロノームの指示 $\downarrow = 80$ はテンポの指示としては、明らかに矛盾するものである。私には、

♩ = 126 がほぼ正しいように思われる。

P. 64, 10小節~17小節 (44小節~51小節)

私はここでは次のようなフレージングを勧めたい。

(77)

Violinen

Violoncell
u. Bass

P. 67 (P. 102)

私はここでもまたここ数年の演奏の経験から全体の印象を考慮して、くり返しを省略することになっている。

P. 73, 6小節~9小節 (184小節~187小節)

ここは、I ファゴットにとっては極めて難しいところであり、もしオーケストラか指揮者があるいはその両方が急いでいる場合には、演奏不可能になってしまう。その前に二度くり返して現われる4つの *sf* が指示されている4小節は、その前にいずれも短く音を切った短9度の属和音のひびきを伴っているが、ここがあまり速くない基礎テンポを確実につかむ絶好の機会を与えるのである。それどころか、その前でいく分、急いでいる場合にはテンポを少しおそ

くすることもでき、ファゴット奏者にこのソロを比較的適度なテンポで演奏させることができるのである。

P. 75, 6小節~13小節 (222小節~229小節)

これについては、P. 64の10小節~17小節 (44小節~51小節) について述べたことを参照せよ。

P. 79, 10小節~P. 80, 2小節 (294小節~301小節)

ここでもまた、この部分の明りょうさと優美さを損わないために、急がないよう、とくに注意しなくてはならない。

P. 80, 13小節 (312小節)

私はこの小節に *fff* を補足記入したい。その前全体を支配していた *ff* が、この小節でさらに盛り上がって頂点に達し、4小節間つづくのである。

P. 80, 19小節 (318小節)

この \circ は充分長く伸ばし棒ではっきり合図して音を切る。次にバスは忙しいつづやくようなフレーズを、快い主要テンポで演奏し始める。そして、その主要テンポは急ぐことなく確実に守られなくてはならないのである。

P. 82, 11小節~15小節 (345小節~349小節)

この部分は主題の音符で形作られている。だから、どの \circ も棒ではっきり合図して切ってはならないのであって、それに続く音符に直接つづかなければならない。そして、これらの \circ はある程度さかのぼってその効果を及ぼすように思われるので、P. 82の11小節 (345小節) の初めに *Poco Andante* を補足記入したい。そして、勿論これも棒で合図して切てはいけない最後の \circ のあとに、低音部の16分音符の音階で続いて、初めて主要テンポに戻るのである。

第五交響曲 (運命)

Fünfte Symphonie

第1楽章

この楽章の開始部をゆっくりと演奏して、2番目の♩の後で初めて速いテンポに入るという不合理なやり方については、私はすでに、〈指揮法について〉(Über das Dirigieren) という私の著書ではっきりと述べているので、ここではもはやとくに述べる必要はないと思う。ベートーヴェンの作品に対する無知からなされるこのような野蛮なやり方は別としても、第五交響曲の開始部については、いろいろ多くの考慮や解釈がなされている。とりわけ、何らかの考察を必要とするのは、2番目の♩の前に差しはさまれた一見して不規則なものと思われる小節である。しかし、この謎は2小節を1小節とみなすという極めて簡単な方法によって解決される。そのようにすると、この開始部は次のように示すことができるのである。



私の知っている限りでは、まだだれによっても示されたことのない2小節を1小節とみなすというこの方法を、この楽章全体を通じて行なうならば、上に述べた不規則に差しはさまれたように見える小節にあるすべての♩の箇所についてもこの説明の正しいことがはっきりするのである。そして、それらの♩はいずれも長く力強く延ばされなくてはならないことを、すでにワーグナーは正しく要求していた。2番目の♩は最初の♩よりつねにいく分長くなくてはならな

いことは楽譜の指示からも、またこの主題を私が考えているように把握するならば、リズムの感覚からしても当然それは導きだされるのである。

(著者注)

このように解釈して、2小節を1小節にまとめるという方法は、この楽章について1小節を1拍に振るという指揮法を意味するものでは決してないのである。

また、楽器用法上でもこの開始部については、改良の意味でさらに楽器を付け加えようという試みもなされたのである。そして、ここでホルンを一緒に演奏させようという提案も現われた。ベートーヴェンは、一体どういう理由からこの楽器の使用をあきらめたというのだろうか？ 第1主題の4つの音のうち3つまでは、Es—Horn の自然音として自由に使うことができ、4番目の音(Es—Horn ではh音)も、何とか演奏可能な塞音(Stopfton)だったのである。もしベートーヴェンがここで本当にホルンを必要としたのならば、少なくとも最初の2小節にはホルンを付け加えたかも知れない。しかも彼はこの交響曲では、今までよりも多く塞音を使っているのである。(P. 9, P. 11, P. 38, P. 61, P. 67(P. 4, P. 16, P. 53, P. 84~P. 85およびP. 91)を参照せよ)そして、ここで使用されているクラリネットを、ただホルンの代用とみなす理由は、私にはあまり根拠がないように思われる。これはベートーヴェンが、ホルンをのちにこの主題がダイナミックに強化されて現われる時のために、意識的に残しておいて、そこで初めて用いたのである。こういった理由であれば、今さらこの開始部をどうやって改良しようというのであろうか？ この主題は力強く、正確に演奏されるならば、比較的小編成の弦楽パートでもたいへん堂々と聞こえるものなのである。次に私はメトロノームの指示♩=108はあまりに速いので、♩=100を採りたい。指揮者の力強い2つの“振り”は、1つは1小節目(さきに述べた2小節を1小節とみなす私の方法によれば、最初の半小節というべきもの)、次のものは2小節の♩(2番目の半小節というべきも

の)に対するものであるが、この2つの“振り”については、失敗は許されないのである。1拍またはそれ以上の拍を、あらかじめ示すというビューローのいつものやり方(指揮)は余計なことである。この2小節目の△は棒ではっきり合図して切られなくてはならない。そして、この音を切る動作は3小節目に対するアインザッツになるように、正しく1拍分の価値をもってなされなくてはならない。このことは、この楽章のどの△にも当てはまることである。さきに述べた、いわゆる“差しはさまれた”小節については、ここではとくに述べる必要はないだろう。また、音を切ることによって、つねに休みをもたらすようなその他の△についても同様である。

この楽章全体を通じて、*f*の時も、*p*の時も、主題の動機がくり返される8分音符  は、互いに同じ音の強さで演奏されなくてはならないのであって、このことはとくに注意されねばならない。例えば、次のような演奏法ほど危険なものはないのである。



しかし、もしテンポをあまりに、速く採ったり、演奏者たちが*f*でも*p*でも同じように個々の音が非常に重要な意義を持っていることをはっきり認識していない時は、容易にこのようなことが行なわれるのである。そうした時には、ただアクセントが聞こえるのみで旋律は聞こえず、タイタンの巨人たちの戦いのような力強く壮大なこの作品は、まるで狩りの獲物を奪いあう騒がしい狐犬の争いにまでなり下がってしまうのである。こうして、これらの8分音符が厳密にリズム的にひとしい価値を持つということが絶対的な要求であることはおのずから明らかとなるであろう。しかし、このことに対して、たいへん多くの誤りが犯されているのである。例えば、最初の練習で2番目の△の後のところが、次のように演奏されることを私はしばしば経験したのである。



そして、個々の音がリズム的にもダイナミックの点からしても、ひとしくなくてはならないという私の要求は、旋律の核心を浮かび上がらせるのであるが、すぐれた感覚の音楽家ならば、必ずこれを次のように認識するであろう。



私はこれをいわば隠れた旋律と呼びたいのだが、この旋律の表情を認識することこそこの偉大な作品にとってもっとも警戒しなければならないものであって、急ぎすぎるということに対する最上の予防手段となるであろう。このように、急ぎすぎることはほとんどの場合さきに私が述べたいろんな欠陥を生ずることになるのである。

P. 5の25小節～P. 6の2小節(63小節～66小節)

ここは、しばしば次のようなフレーズで演奏されるが、



これは本質的に誤りである。ここでは、まずスラーに注目すべきである。最初の3小節は互いにスラーで結ばれており、いわば一息に演奏されなくてはならず、一方4番目の小節は短いスラーが付けられており、静かにこの音で終るとい性格を持っているのである。そして、こうした性格はどんなアクセントが付けられても、壊されてしまうのである。さらに、個々の小節のリズム的価値

に注意してほしい。もし私が最初に述べた、2小節を1小節とみなすという方法をここでも続けるならば、P. 5の18小節(55小節)以下は、次に示すようになる。



こうして、この4小節のフレーズの最初の1小節目は、いわばアウフタクトにすぎないのであって、2小節目に強拍がくるのである。そして最初の3小節に示された—の意味に適したフレーズングは次のようになる。



これは、この主題がくり返し現われるすべての部分についても、堅く守られなければならないのである。勿論、ここで述べているのは、この4小節のフレーズの2番目の小節を、ことさら不自然に強くするというのではなく、この部分全体の落ちついた*p*の性格を壊さないような柔らかない、そして、いきいきとした表現をしなければならないことを意味しているのである。こうして、大抵の場合演奏者たちが個々の小節のリズム的な価値をはっきりと意識しておれば、当然この正しいフレーズングに到達することができる。つまり、1小節目をアウフタクトとして、2小節目を強拍として演奏し、4小節目の、いわばつい付けたくなるようなアクセントを注意深く避けなければならないのである。また別に、こうして4小節ずつ並んでいることは、ベートーヴェンの指示による一つのまとまったフレーズを見出すことができる。そして、これは巨匠の芸術的意図を示すものである。もし私の方法(2小節を1小節とみなす)を続けるならば、P. 6の11小節(75小節)以下は次に示すようになり、ベートー

ーヴェンが指示したフレーズと合わせ考えてみれば、さらに *sf* を補足記入した6つのアクセントが生ずる。しかし、これは勿論リズム的なアクセントを示すにすぎないのであって、ダイナミックなアクセントを示しているものではない。



上に示すように、表面上リズムを変えるように—を指示し(2小節のフレーズの中に、3小節のフレーズを1つ加えていること)、4小節のフレーズが、徐々に形作られてゆき、P. 7の2小節(74小節)からは、絶対的にこの4小節のフレーズが支配的になることをよく注意すべきである。



こうした解釈は、むだな試みだと考えられてはならないのであって、その重要性について後により高度な意味を認識するであろう。

P. 8 (P. 7)

第一部はくり返すべきである。第1主題が再び現われてくる場所では、くり返しの時も複縦線の後でも同様に、厳格に主要テンポを守って演奏されなければならないことは、おのずから明らかなことである。

このくり返しの部分を詳細に観察するならば、第1主題の初めの2小節がここでは最初の時よりも異なったリズム的な価値を持っていることが分かるのである。そして、それに続く数小節で、初めて本来のリズムの関係に帰るのである。ここで、再び2小節ずつまとめて見るならば、複縦線の前の3小節以下は次に示すようになる。



この場合の楽譜78との相違は、一見して明らかである。すなわち、ここには $\frac{2}{4}$ 拍子の小節が1つ現われており、これは明らかに2小節ずつまとめるというやり方と矛盾するものである。こうして、この第1主題はリズム上の二重の性格を持っているように思われるのである。

(訳者注)

ワインガルトナーの2小節を1小節とみなすこの方法によれば、最初の時は強拍で始まり、くり返しの時は弱拍から始まると考えられる。これを二重の性格といっているのである。

この二重の性格については、後で疑問の余地なく証明されるので、ここではとりあえず確認するだけに留めておきたい。そして、複縦線の前3小節目から第2部(展開部)へと進む時にも、このリズムの法則は破れないのであって、これまでと同様に2小節ずつまとめるという方法によって、次のように確認する

ことができる。



P. 9, 18小節 (158小節) 以下

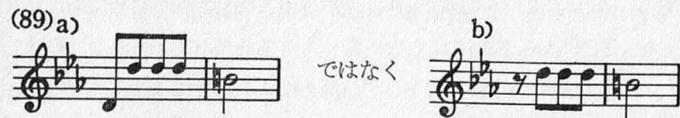
ここでは、一見して *crescendo* が非常に近くにあるように思われるが、決して *crescendo* してはならない。この部分を *p* で演奏し続けることこそ息を殺したような無気味な印象を与えるのであって、あまりに早く音の強さを盛り上げることはその効果を壊してしまうだろう。この *crescendo* は指示されている通り、P. 10の3小節(166小節)から行なわれ、この盛り上がりは最初はずP. 10の5小節(168小節)の単なる *f* までであることを、とくに注意しなければならない。それから7小節後に *Più f* と指示されており、P. 10の16小節(179小節)の主題の出はじめのところで、初めて完全な *ff* が爆発するのである。これらはすべて、はっきり指示されており、私が極めてあたりまえのことをくり返していることを、驚く人もあるだろう。しかし、私はしばしばこのような指示が守られておらず、例えばこの部分では非常に早くから *crescendo* を始め、指揮者もオーケストラも *f* と指示されているところでは、すでに充分な力を出きっているというようなことをたびたび経験している。そうした場合、それ以後の盛り上がりは不可能となるわけで、私はこのような指示を厳格に守ることが表情ゆたかな演奏にとって不可欠なことであるばかりではなく、そうすることこそおのずからよい演奏を生み出すものだということを機会あるごとに指摘したいのである。上に述べた部分について、まずいま私が述べた間違った方法で演奏し、次にベートーヴェンの指示に厳格に従って演奏することによりこの効果をためしてみるならば、こうしたベートーヴェンの指示に、いかに大きな意義があるかよく分かるのである。

P. 11 (P. 12) の *dim.* の始まりで、とくに管楽器が突然急に弱くなると

いうことは残念ながら大変広く行なわれている悪い演奏法である。つまり、これらの和音は極めて徐々に音を弱めてゆかねばならないのであって、*dim.* が指示されているところではいまだ本格的に音を弱めてはならないのである。非常に細かいニュアンスを表現できるオーケストラでは、この部分の音の減少を段階的に表現することができる。すなわち、管楽器の和音はその前の弦楽器の和音よりもほんのわずかに音を弱め、さらにそれに続く弦楽器の和音は管楽器の和音よりも一層弱くする。そして、完全に統一された *dim.* が完全な *pp* まで続くならば素晴らしい効果を現わすのである。

P. 12, 3小節および15小節(228小節および240小節)

ここで、現在の示導動機(Leit motiv)の技法は、大変残念な誤りを生みだしているのである。しかもこの誤りは Breitkopf 版の印刷されたオーケストラパート譜にさえもまぎれ込んでいる。その誤りというのは、この楽章の主題は8分休止で始まっているので、これらの小節の *ff* は2番目の8分音符から始まらなくてはならないとして、それに応じた修正をするのである。すなわち、



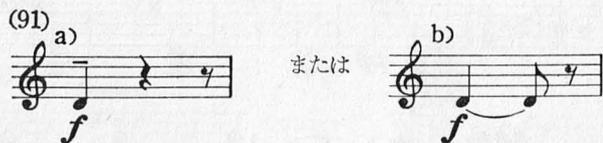
のように演奏し、これによって主題の性格に合ったように、正しく修正されたと考えているのである。

我々はまず、スコアに書き間違いや誤植が万一起りうるものかどうか、一度検討して見よう。もし最初の小節(3小節(228小節))の弦楽パートの *ff* が誤って前の方に押しやられて印刷されたものだとしても、その次の小節(15小節(240小節))でも、まったく同じ誤りが起るといことはありえないのである。何故ならば、ここではヴァイオリンおよびヴィオラは、まったく主題を演奏していないにもかかわらず、各々のパートにはっきり *f* と指示されているのである。さらにこの4分音符は、大変重要な意義を持っているのである。それに

もかわらず、人々は平気でこの *f* を *p* に訂正してはばからないのである。この“示導動機”は、ベートーヴェンさえも屈服しなければならないほどの正当性をもっているのであろうか。それは彼にとって、まったく本意であるにちがいない。何故ならば、*p* に修正された弦楽パートの音(3小節(228小節))および、15小節(240小節)の最初の音は、まったく弱々しく、すでに不安な感じを伴っており、それに直接つづく *ff* を十分に導き出すことは、決してできないのであって、そのひびきは、まったくいうに足りないものとなってしまうのである。こうした救いがたい状態こそ、まさに本当のベートーヴェンの意図がどこにあるかを、教えてくれるものではないだろうか? そこで、我々はまずこの部分をリズム的な面から見てみよう。そうすれば、この修正は間違いではないかという疑問は、ここではっきり解決されるのである。すなわち2小節を1小節とみなすという方法を、この楽章全体を通じて行なうならば、P. 11の31小節(220小節)以下は、次に示すようになる。

(90)

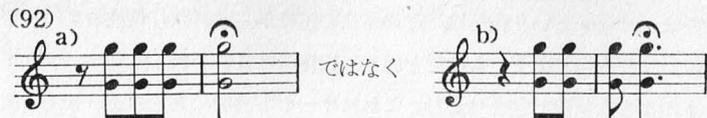
こうして我々は、*カ*の悲しいため息のようにまで音を抑えた弦楽器の和音はリズム的に重要な点にあり、同時に強拍に当たっているということを認識するのである。そしてさらに、主題の動機によるフレーズもこれらのリズム的に重要な点から出ており、P. 12, 23小節(248小節)以下の第1主題がもとの型で現われる再現部を力強く準備するのである。そして、我々は最後に誤まって*カ*に修正され去勢されたような、——私はこうした言葉でしか表現できないのだが——これらの問題の和音は(3小節《228小節》および15小節《240小節》)それぞれに、かすかな息をのむような*カカ*に続いているが、これらはまさに主題を力強く奮い立たせる、ということの意味しているのであって、それ以外には決して解釈できないものなのである。だからこれらは、“示導動機”に敬意を表して決して、弱々しく演奏されてはならないのであって力一杯のエネルギーで演奏されなくてはならない。そして、意味のない*カ*はとり除いて、ベートーヴェンらしい力で演奏されなくてはならないのである。そこで私は15小節(240小節)の4分音符は、特別に意味をもたせて延ばしたい。例えば、



のように補足記入したいのである。

再現部で第1主題が現われるところでは、この楽章の最初と同じようなリズム的性格をもっていることに注意したい。そして、それは2小節を1小節にまとめるという方法により、楽譜90に示すようにはっきりとするのである。

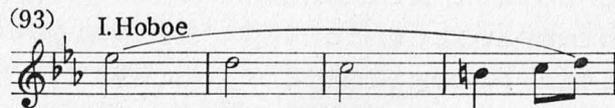
ベルリオーズは彼の著書〈管弦楽法〉(Instrumentationslehre) (Breitkopf und Härtel 版のP. 301を参照のこと)の中で、トランペットが最初の8分休止を採るとしばしばおくれがちになるという大変目立つ欠陥を指摘している。ここでは(P. 12の23小節~24小節《248小節~249小節》)、とくにこのようなことがしばしば起りがちなのである。そして、指揮者がよく注意していない時には、ベルリオーズが指摘したように、



のように聞こえるのである。

P. 13, 12小節(268小節)

I オーボエのこのカデンツは、この小節だけではなくP. 12の29小節(254小節)以下のすべての部分にわたって、オーボエをソロと見なすことによって初めてその完全な意義を持つことになるのである。それ故、このパートはいま述べたところからいく分浮かび上がるように演奏されなくてはならず、その他のパートは、終始*カ*を保たなくてはならない。そして指揮者も演奏者も、ここでは *crescendo* を提示部の同じところよりもよりおそ目に始めるといことを、よく注意すべきである。そしてこのことはとりわけ、



のところを浮かび上がらせることに役立つであろう。弦楽器は、P. 13の10小節(266小節)では、なお*カ*で演奏しなければならないのであって、*crescendo* は、*ff*の前の小節で初めて行なうのである。*crescendo* が指示されている小節を、あまり強く浮かび上がらせることは非旋律的なアクセントを生ずることになるのであろう。だから、ここで *crescendo* をしなくてはならないのは、オーボエおよびファゴットだけなのである。トランペットおよびティンパニーの*c*音に対する*カ*の指示もまたよく注意されなければならない。

オーボエ奏者は、最初の*g*音をあまりに長く延ばしてはならないし、また、カデンツの初めをあまりにゆっくりと演奏してはならないのである。そして、充分息を保ってこのフレーズを吹き終えることができ、最後の*d*音を美しい落

ちつた力で、なおわずかに延ばすことができるように演奏しなくてはならない。私は Adagio という指示は、その本来の意味からすれば、最後の3つの音符に付いてのみ当てはまるものだと思う。指揮者は d 音が終わった時に、アウトタクトのような気持ちでさきへ進む。これはオーボエ奏者にプレスをさせて、次の f 音を前の d 音と同じ音色で吹き始めることができるようにするためである。Ⅱオーボエも、勿論Ⅰオーボエとよく合った音色で吹き始めなくてはならない。私はこの直後ただちに完全な Allegro のテンポで入ることは決してできなかった。このカデンツはそれに続く部分に影響を及ぼす力をもっているように思われるので、いくらかゆったりしたテンポで始めることにしていた。そしてそれは私の感じではこの楽章の提示部とは著しい対照をなしているのだが、この部分の持つ静かな性格によく合っているように思われる。私はこの後それに続く *créscendo* で速度を速め、*f* のところで完全に主要テンポに帰るのである。

私は、このようなテンポの修正は感情ゆたかなテンポの浮動 (Schwebung) を意味しているのであって、決して表面的な効果をねらったテンポの変更を意味するものではないということ、ここでも再びくり返して指摘しなければならぬ。こうしたテンポの浮動を正当化するためにさらに言葉を費やすべきであるが、残念ながらすでにそれについて語りつくしてしまったようである。そして、このようなテンポの浮動が自然な感情の発露として形に現われたものでないならば、むしろ単に正しく指示されたテンポのままで演奏される方が、間違いも少なくより芸術的なのである。そして、指揮者が彼自身の思考を明らかにしようとして何か特別なことをやると気づかれた時には、自然的、統一的、直接的なもの、そして同時にベートーヴェン個有の作風も犠牲にされてしまっているのである。だから、私はここで述べた私の助言を注意深くためしみるように勧めたい。私は誤まってそれにしたがうよりは、むしろまったく無視された方がよいと思っている。

P. 14. 23小節～P. 15. 1小節 (303小節～306小節)

この楽章の第一部では、ホルンにより演奏されている副主題が、ここではファゴットに移されていることは間に合わせの処理である。ベートーヴェンはこのソロで、しかも大変力強く現われる部分に、塞音 (Stopftön) を使うことは考えられず、Es—Horn に任せることはできなかったのである。Es—Horn の調子を変えるための余裕はまったくなく、またこのわずかな小節のために、もう2本調子の異なった別のホルンを使うということは決して考えられなかった。そこでファゴットのみが、そのために残されていたのである。しかし、第一部と同じようなひびきをこの部分に求めるならば、ファゴットの効果はあまりにも弱々しく悲しそうなひびきであり、むしろ滑けいな感じすら持たせるのである。それはあたかも神々の会合に一人の道化役者がとび込んだようなものである。このよくない状態は、この主題の4小節目 (P. 15の1小節 (306小節)) で、突然2本のホルンが自然音の *sf* で加わることによって一層悪くなるのである。すなわち、この小節はその前の3小節に比べて突然理由もなくかなり強くひびくようになるからである。そこで、この2本のホルンを *p* で始めさせたり、ファゴットにホルンを1本付け加えたり、あるいはファゴットをさらに2本重ねて (4本で) 演奏させたりする試みがなされているが、いずれも単なる間に合わせの処置にすぎないのである。そうしたすべての姑息な手段に代わるただ一つの思い切った方法は、もしベートーヴェンが現在の楽器を使うことができるならば、当然書いたであろうと思われるように、ファゴットをホルンに置きかえることである。こうして、ファゴットはP. 14の23小節 (303小節) からは休ませ、第一部の時と同様に、P. 15の6小節 (311小節) から初めて演奏させるのである。そして、ホルンは、3小節の休止の部分の次のように演奏する。



このようにして、初めてこの主題はそれにふさわしい音色と、威厳を持つことができるのである。

P. 15, 2小節(307小節)以下

ここでは、P. 5の25小節(63小節)以下について述べたことを参照せよ。

P. 19, 2小節~7小節(389小節~394小節)

私はここについては、私の著書<指揮法について>の第3版の中ですでに述べていることを引用したい。第1楽章の終りの方に、これまで4小節ごとの周期がくり返されている中に、1カ所だけ5小節の周期が見られる。

(95)

しかし、楽譜95の、2番目の周期の4小節目のゲネラル・パウゼ(G. P.)を、短いフェルマータとし、それに続く5小節の周期の最初の小節をアウフタクトと見なすならば、ここでもなお4小節ごとの周期が支配していることになる。ところで4小節の周期が支配しているという考え方とは別に、ここにとくに付け加えられたような小節については、次のように説明することができるであろう。すなわち、この楽章の第1主題もたびたび現われるが、いつもまず次のように書かれている。

(96)

続いて1小節多く次のように書かれている。

(97)

これとまったく同じことであるが、数学的にどのように計算されたかは別として、ここではとにかくどうであろうとも、短い息をのむような沈黙後に減7の和音が突然爆発するのであるが、この和音はまさに4小節をはみ出して、さらにもう1小節付け加えられていることにより、初めて力強く威嚇的で魂を揺り動かすような効果を生み出しているのである。それはあたかも巨人のこぶしが、地の底から持ち上げられるかのような、すさまじい効果を生み出している。この言葉ではいい現わせないような効果も、もし減7の和音を1小節取り除くかあるいは、まったくゲネラル・パウゼを取り除いてしまうならば、その効果は完全に台無しにされてしまうことは、疑う余地のまったくないところである。

人々は極めて無趣味なリズム的なひずみを恐れないし、またつまらないLuft-pauseを面白く聞かせるために許している。しかも、巨匠の抑えがたい衝動がこのような天才的な不規則性にまで高められているのを、4小節の周期が支配しなくてはならないといって認めようとする見解があるのである。なんという単純な考えであろうか。

P. 18, 11小節~P. 20, 23小節(398小節~468小節)

私はあらゆる音楽作品の中で、この部分ほど素晴らしい管弦楽的效果を持っているところを、かつて見たことはないのである。そして、ここでは勿論決してハイドンの交響曲のように演奏してはならないのである。——ここで弾いた

り吹いたりしているのは、巨人達ではないのだろうか？——ベートーヴェンの思想は、我々の心の耳が現実にはひびいている音よりもはるかに素晴らしいものを聞きとる可能性を教えてくれたのではないだろうか？——天才のこれらの行為を完全に窮めつくそうとだれかいいえるだろうか？

とくに、演奏についての私の助言としては、まず決して急がないこと、そして、どんなニュアンスをも付けてはならないことを守らなくてはならないのである。張りつめ、決して急がない主要テンポと終始緊張した *ff* で個々の音符は、鉄のような力強さで演奏されなくてはならない。

我々はベートーヴェンの交響曲の演奏に際してどんなに驚くことが起きるか、決して予測することはできないのである。私はある大きなオーケストラでこの部分がまったくうまく行かず、すぐにはその原因が分からなかったという経験をしたことがある。そして、次の練習の時に初めてこの謎は解けたのである。すなわち、そのオーケストラの常任指揮者は次のようなアクセントを指示しており、一部の奏者はそれに従っていたのである。

(98)



だが、この巨大な音の建造物を、シンコペーションのジグザグの線だけがするというのをどうして思いついたか、まったく私には理解できないのである。

P. 21 (P. 28~P. 29)

さきに述べた部分 (P. 18の11小節~P. 20の23小節(398小節~468小節))の巨大な力を考えてみると、P. 21の2小節(477小節)から、いく分テンポを抑えることが正しいように思われる。こうして、破壊的な力で、この楽章の他のいかなるところでもなく、まさにここで、もう一度最後に現われる第1主題を、いく分ゆったりと幅ひろく演奏することができるのである。そして指揮者も演奏者も、あらゆる精神的、肉体的な力をもう一度、この楽章のもっとも基本的な要素であるこの第1主題に集中しなくてはならない。しかし、そのこと

は完全な *Allegro* のテンポでは、不可能であるように思われる。そこで私はこの♭は他のところよりも長く伸ばし、2番目の♭に続く、例えようもないほど美しい♭のところをなお落ちついたテンポで演奏し、*ff* のところで初めて、再び主要テンポに帰るのである。——それはあたかも過去の悲しい思い出に浸りきることなく、定められた運命に従ってすばやく決然と立ち上るかのよう

に演奏されるのである。

リズム的な関係をよく分かるようにするために、2小節を1小節とみなす方法を続けるならば、P. 20の24小節(469小節)以下は次に示すようになる。

(99)

我々は第1主題がここで再び、第一部をくり返した時とまったく同じリズムの性格を持っていることを、見出すのである。すなわち、第一部をくり返した後に現われる第1主題とここで現われる第1主題とは、そのリズム的性格がまったく一致するのである。しかも、2小節を1小節にまとめた時、表面上どうしても組み入れることができなかった2つの小節は(第一部をくり返した時、およびここで生じたこの小節は)互に補い合って、1つのまとめられた小節とみなすことができる。このような点からしても、この楽章全体は素晴らしい均

衡を保っているのである。そして、またP. 18の2小節～7小節(389小節～394小節)の不規則な5小節の周期も、このことによってより一層大きな意義をもつようになるのである。

大編成の弦楽パートを持つオーケストラでは、木管楽器はさらに2本重ねて(4本で)演奏することが大変有効なのである。私はこの楽章では次のようなところで、木管楽器を2本重ねて使用したい。

- P. 3, 1小節～5小節(1小節～5小節)
- P. 4, 9小節～11小節(22小節～24小節)
- P. 5, 14小節～20小節(52小節～58小節)
- P. 7, 2小節～P. 8, 13小節(94小節～128小節)
- P. 10, 12小節～P. 11, 28小節(175小節～217小節)
- P. 12, 3小節～7小節(228小節～332小節)
- P. 12, 15小節～27小節(240小節～252小節)
- P. 14, 16小節～22小節(296小節～302小節)
- P. 16, 9小節～P. 17, 25小節(346小節～386小節)
- P. 18, 3小節～P. 21, 7小節(390小節～482小節)
- P. 21, 16小節～最後まで(491小節～最後まで)

第2楽章

P. 22 (P. 31)

テンポは *Andante con moto* であり、当然、いく分動きのある速めのテンポで、演奏されなくてはならない。この *con moto* が見落された時には、この楽章は退屈な間(ま)のびしたものになってしまうのである。しかしまた、指揮者が *con moto* を生かそうとするあまり、*Andante* を忘れてしまうならば、この楽章の親しみやすい性格を取り去ってしまい、その代わりにただ音が鳴っているだけのつまらない遊びになってしまうのである。メトロノームの指示 ♩=92は *Andante* を *Allegretto* に変えてしまう恐れがある。そこで私はおよそ ♩=84を採りたい。すでに私の著書<指揮法について>の中で、心の中

でのみいきいきと感じられるものを言葉で表現することの難かしさを述べている。この楽章のテンポを正しく把握することもまた、そうした数多くの場合の一つに属するのである。私はこの楽章は主旋律であれ、また三連符(P. 22の14小節、18小節、19小節および20小節〔14小節、18小節、19小節および20小節〕)であれ、あまりにセンチメンタルにテンポをねばらないように警告したい。また、私は輝かしいC—durのところ(P. 23, P. 26およびP. 30〔P. 33, P. 36, P. 37およびP. 43〕)を、あまりに物々しくテンポをおそくすることによって、その新鮮さを奪ってしまわないように注意したい。

P. 26, 11小節～P. 27, 6小節(88小節～99小節)

チェロの32分音符と16分音符のボーイングは、アップ、ダウン交互にはなく、アップのみのボーイングで演奏する方がより効果的である。このことはP. 25の16小節～17小節(76小節～77小節)のⅡヴァイオリン、およびヴィオラにも当てはまる。

P. 28, 10小節(114小節)以下

ここではバスおよびチェロの旋律的音型はややもすれば不明りょうになりがちなので、力一杯の強さで演奏した方がよい。トランペット、ホルン、およびティンパニーは *mf* に音を抑え、後に和声的に適当な音がなくて休止しても、それがほとんど気づかれない程度に演奏しなくてはならない。このように音を抑えることを、すでにワーグナーは勧めていた。私はまた他の弦楽器奏者および木管楽器奏者にも、バスの音型が自分自身ではっきり聞きとれる程度の強さで演奏するように勧めたい。このようにして初めてこの部分の明りょうさが得られるのである。この部分の輝かしさは、金管楽器にあるのでもなく、また上声部の和音にあるのでもない。ただ、この素晴らしい低音部(チェロ、バス)の旋律にあるのであって、その意義にふさわしい演奏がされなくてはならないのである。

P. 29, 9小節(123小節)

この ff はあまりに長く延ばされてはならないのであって、棒ではっきりと合図して切られなくてはならない。

P. 30, 4小節 (132小節)

ビューローはその晩年に、この弦楽パートの f の和音を、ピッチカートで演奏させたということである。人々はこれにはただ驚いて、“何故?”と尋ねるのみであった。

P. 33, 8小節~13小節 (185小節~190小節)

ここで、もしすべての楽器を一樣に f で演奏するならば、ところどころでヴァイオリンを模倣して、しかもまったく独立している木管楽器の旋律はほとんど消されてしまうのである。もし2本重ねて使うことのできる木管楽器がある場合には、まずこの部分のフルート、クラリネット、およびファゴット（オーボエを除く）のパートを補強すべきである。これによりいくらか木管パートの旋律を浮かび上がらせることに役立つであろう。オーボエ、ホルン、およびトランペットは、最初の小節の ff の後に — を補足記入し、それに続く4小節は mf で演奏する。同様にティンパニーも、3小節目から mf で始める。そしてこれらの楽器は、P. 33の13小節 (190小節) から *crescendo* を始め、P. 34の1小節 (191小節) で再びもとの ff に戻る。P. 33の12小節 (189小節) では、IIトランペットは勿論低い f 音を演奏する。また弦楽パートについては、次のIヴァイオリンに示すようなフレージングで演奏することを勧めたい。

(100)

そして、ここでの mf および f というのは、 ff をほんのわずかに弱めたものと考えられるべきである。そして、音を弱める程度はつねに ff で旋律を演奏している木管楽器がはっきりと聞き分けられる位までなされればよいのである。

2本重ねて使う木管楽器がないときは、この対旋律を正しく浮かび上がらせる方法は、私の考えではただ一つしかないと思われる。すなわち、すでにさきに述べたダイナミックなニュアンスを付ける以外には、単に和声的に音を満たしているにすぎないオーボエのパートを、クラリネットに移し、クラリネットの旋律的なパートは、それよりも旋律をはるかに強く浮かび上がらせることのできるオーボエに演奏させるのである。従ってオーボエのパートは次のようになる。

(101)

これよりもなお確実であるが、一方また極めて独断的な方法だと言えるかも知れないが、オーボエの和声的なパートを木管楽器で演奏することは、まったくあきらめてすべての木管楽器（8本）に、この旋律を演奏させ、そしてP. 33の9小節~13小節 (186小節~190小節) のオーボエのパートは、ホルンに移すのである。従ってホルンのパートは次のようになる。

(102)

この二つの提案のうちいずれを採るかは、指揮者の音楽的良心にしたがって決定されるものである。それに演奏会場の音響的な状態も、また問題となって

くる。しかし、どのような場合においても至上命令は、“明りょうさ”を求めることにあるのである。

第3楽章

P. 37 (P. 52)

この第3楽章は、ベートーヴェンの交響曲の、他のいかなる Scherzo とも同等に論ずることはできないのである。何故ならばこの楽章は、大変重苦しく、悲劇的な性格をもっており、他のどんな Scherzo よりも、よりゆっくりしたテンポで演奏されなければならないからである。メトロノームの指示、♩ = 96は極めて適切であり、またこれは別に何らの理由もなく、通常よりおそく演奏される、トリオについても、同様に当てはまるテンポである。リズム的な価値の認識のために、ここでもまた、2小節を1小節とみなす方法は大変有益である。そして、この方法によればこの楽章の開始部は次のように示すことができる。

(103)

The image shows a musical score for the beginning of the 3rd movement. It consists of two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. The time signature is initially 4/4, then changes to 3/4, and then back to 4/4. The tempo markings are 'poco rit.' and 'a tempo'. The score shows a series of notes and rests, with a fermata over a note in the second measure of the second staff.

そして、この方法はこの楽章全体を通じて当てはまることなのである。

(著者注)

(P. 105の著者注を参照せよ)

P. 38, 18小節およびP. 40, 15小節 (44小節および96小節)

私はこれらの小節の *dim.* の前に、これらの小節の1拍目にまずもう一度 *sf* が書かれており、この小節の1拍目はその前の *sf* が指示されている2つの小

節の1拍目とまったく同じ強さが演奏されたのを聞いたことがある。また、ある時はこの小節の1拍目がすでに弱められ、当然その前の小節の3拍目の4分音符は、1拍目の *sf* に対して、かなり弱くなっているような演奏を聞いたこともある。そして、この時、これらの小節 (P. 38の18小節およびP. 40の15小節〔44小節および96小節〕) は、その前の *sf* が指示されている2つの小節とはっきりした対照をなして、言わば *mf dim.* と指示されたように演奏されている。私はこの2番目の演奏法が正しいと思っている。P. 40の15小節 (96小節) のトランペットおよびティンパニーが、*p* と指示されていることも、この演奏法が正しいことを証明しているのである。

P. 41, 14小節 (122小節)

この小節から始まる *crescendo* は、決してテンポを速めることを意味するものではない。

P. 42 (P. 60)

このトリオ全体については次のことが重要である。すなわち、主題のアウトタクトは、決しておろそかに演奏されてはならないのであって、つねに極めて力強くそれに続く音とはわずかの間 (ま) をおいてははっきりと目立つように演奏されなければならない。しかし、そうすることによって、いかなるテンポの修正も行なわれてはならないのである。このトリオはたいへん抑えがたく、しばしば、見さかいなく突進するような性格を持っているが、決して荒っぽく演奏されるべきではなく、つねに気品をもって演奏されなくてはならないのである。

P. 46 (P. 66)

コントラバスのピッチカート (複縦線の前の5小節) は、*as* 音と、*g* 音の音の高いところでわずかにテンポをおそくして演奏されてもよい。そして *arco* の指示されたところで再び主要テンポに帰るのである。

P. 46, 20小節 (236小節) 以下

Scherzo の反復部としては、まったく比類のないこの部分の演奏については次のことを注意する程度に留めたい。すなわち、テンポにしり、ダイナミックにしり何らかのニュアンスを付けようと試みることは、むしろこの部分のすべての効果を、台無しにしてしまうということである。次にこの部分全体を支配している息もつかせぬような力にとっては、ヴィオラの arco の前打音がもっとも危険なものとなるのである。そこで、ヴィオラについては極めてかすかな音で演奏するようにいくら注意してもしすぎるということはないのである。

第4楽章

P. 52 (P. 71)

終楽章の開始部は充分力強く、しかし、あまりにおそくならないように演奏する。メトロノームの指示、♩=84は正しいテンポを示している。

P. 55, 4小節~P. 56, 2小節 (25小節~32小節)

私はかつてビュローが、ベルリンでの演奏の際、ここを次のようなテンポのニュアンスで演奏したのを聞いたことがある。



私はこれを単に表面的効果のみをねらったもので、本当の芸術的表現には役立つ理由のないテンポの変化だと考えている。だからここでは、注意すべき悪い例の一つとして、あげているのである。

これは、次のようなフレージングで演奏されなくてはならない。



また一般によく行なわれているようだが、次のようなフレージングも誤りである。



P. 56, 9小節~P. 57, 1小節 (39小節~40小節)

私はこれまでの経験から、どうしても次のことを指摘しておかなくてはならない。すなわち、この2小節とその前の2小節 (P. 56の7小節~8小節〔37小節~38小節〕) とのリズムとフレージングの相違は、付点4分音符を充分に保つことと、8分音符のd音に充分な意味を持たせることにより、はっきりと区別されなくてはならないのである。

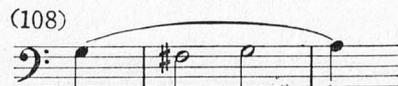
P. 58, 1小節, 5小節および7小節 (47小節, 51小節および53小節) いずれもアウトタクトを含む

I ヴァイオリンおよびII ヴァイオリンのフレーズは、決して装飾的音型ではなく、旋律的にスラーで結びつけられているのであって、厳密に三連符の価値を表現し、1拍目と3拍目に間違ったアクセントを付けないようにしなければならない。したがって、



のようなニュアンスを付ける方が望ましい。

ここではオーケストラはしばしば急ぎがちである。我々はこのチェロのフレーズが、



後に、極めて重要な意義を持っているようになることに気づくのである。そこでは私は、この部分を初めとし他の同様なところでも、このフレーズをいく分浮かび上がらせるように演奏することを勧めたい。そして、そのことは、演奏者たちがこのフレーズの意義を、よく認識しているならば、とくに指示しなくても自然に達成されるのである。

P. 63 (P. 86)

第一部のくり返しは省略した方がよい。このC—dur は第3楽章の暗い緊張のあとに演奏されて初めて非常に強力な印象を与えるものであり、そうした緊張を経ないでくり返し演奏することは、ただその効果を弱めるだけである。

P. 64, 2小節 (アウフタクトを含む) ~ P. 65, 2小節 (92小節~99小節)

ここではまず、ヴァイオリンおよびチェロが、続いてIヴァイオリンおよびIIヴァイオリンがヴァイオリンと共に主題を演奏している。その意味において、これらはいく分、浮かび上がるように演奏されなくてはならない。なお、これについ

てはP. 58の1小節, 5小節および7小節 (47小節, 51小節および53小節) で述べたことを参照せよ。

P. 65, 2小節 (99小節) 以下

私はこの優雅な部分について、弦楽器も、木管楽器も、もっとも柔らかい音で演奏するように、また指揮者も、いく分流れるように動くテンポで演奏するように勧めたい。

P. 66, 2小節~P. 67, 1小節 (106小節~112小節)

チェロおよびコントラバスが演奏されるこの主題的進行は、コントラファゴットが加わっても、なおしばしばあまりにも弱く聞こえるのである。この低音部の性格は、明らかに重々しく力強いものと考えられるので、私はしばしばIIIトロンボーンで、これを補強している。しかし、私は後に出てくるIトロンボーンおよび、IIトロンボーンの壮大なひびきの効果を弱めないようにするために、ここで補強したIIIトロンボーンには、あまりに強く吹かせないようにしたい。そこで、私はIIIトロンボーンのパートに次のような補足記入をしたのである。



これにより、望みどおりの効果を得ることができるのである。しかし、もし演奏会場の音響的条件や、あるいは演奏者の配置や素質によって、この低音部がトロンボーンなしでも充分な力強さを発揮できる時は、勿論、私はこの補足記入を思い留まるのである。これに続くP. 67 (P. 91) のIトロンボーンと、IIトロンボーンの素晴らしい部分は、ファゴットとホルンで補強されているけれども、輝かしさと力強さをいくら出しても出すぎということはないのである。ここではトロンボーンは、まさに熱狂的に演奏しなくてはならない。

P. 68, 1小節～2小節 (119小節～120小節)

ここでの、ヴァイオリンと金管楽器との激しい対立も、

(110)

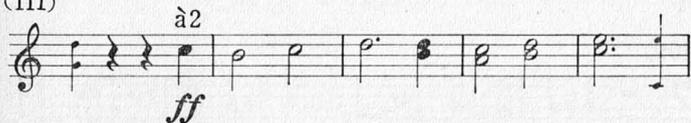


と同様に、いくらはっきり浮かび上がらせてもやりすぎることはないのである。

P. 69, 6小節～P. 70, 3小節 (132小節～136小節)

ここでは木管楽器は、もし2本重ねて使っていたとしても、あまりに弱々しくひびく。そこで私はただトランペットの短い音符を、一緒に吹いているだけのホルンをいささかもちゅうちょすることなく、次のように演奏させたい。

(111)



こうして初めてこの部分にふさわしい輝かしさが得られるのである。

P. 72, 7小節 (P. 99) 以下

$\frac{3}{4}$ 拍子では、この2小節が、丁度 Allegro (当然これは $\frac{2}{2}$ 拍子と考えられるが)の1小節の価値に相当するようにテンポを採りたい。そして、拍の単位となる時間を厳密に同じままで保ち、そのまま再び Allegro に帰ることができるように演奏するのである。Scherzo の回想は、ここでは、かつての暗くそして緊張した感じをすべて失っている。あたかもその間には数年間のゆたかな

充実した生活が経過したかのようであり、過去の姿に対する短い回想は、もはや心に何らの苦痛を与えないのである。そして、この短い回想の後に、すぐ新鮮で、徹ばしい現在の生活の感動が続くのである。私は、上記の感覚に支配されて、第1主題の再現 (P. 76 (P. 102)) を最初の時よりも、いくらか速いテンポを採っているのである。

P. 81, 2小節～3小節 (248小節～249小節)

この低音部については、P. 56の9小節～P. 57, 1小節 (39小節～40小節) で、ヴァイオリンについて述べたことを参照せよ。

P. 82, 3小節, 7小節および、P. 83, 2小節 (256小節, 260小節および、262小節) いずれもアウフタクトを含む

これについては、P. 58の1小節, 5小節および7小節 (47小節, 51小節および53小節) について述べたことを参照せよ。

P. 86, 12小節～P. 87, 8小節 (294小節～302小節)

ここでは、まずチェロが、次いでIヴァイオリンが、主題をできる限りの力で演奏しなくてはならない。これに続いてすべての管楽器が同じ主題を演奏し始める時に不注意からよく起りがちなことであるが、P. 88の1小節 (303小節) の1拍目からではなく、すでにアウフタクト (P. 87の, 8小節 (302小節) の *Più f*) から、力強く、決然と演奏しなくてはならないのである。

ここで、私が多年にわたっているいろいろなオーケストラで経験したことを述べてみたい。トランペットやトロンボーンについて、とくにトロンボーンは *ff* の出はじめて、まさに吹き始めなくてはならなくなって、初めてその音の役割を認識するということになりがちなのである。こうして、最初の音は少し気のぬけた音となり、その次の音で初めて完全な *ff* になるのである。さきに述べた終楽章の開始部のような大規模な金管楽器の効果も、こうした不注意により、台無しにされてしまうのである。そこで、指揮者はこうした演奏者たちに、こ

のような出はじめの前では、楽器についても、プレスについても、また注意力についても充分準備ができており、いざという時にはあらゆる力を集中できるように、厳しく教え込まなくてはならない。こうすることにより決定的な瞬間がすぎさってから、初めて全力を出すといったことを防ぐことができるのである。

P. 89, 4小節～9小節 (312小節～317小節)

もし、これまでの曲の経過でいく分テンポが速められている時には、これらの小節の和音は、再び適度にテンポを抑える絶好の機会を与えるのである。いざれにしても、次のファゴットのソロ (P. 89, 9小節 (317小節)) から、*Sempre Più Allegro* (P. 93 (126小節)) までのところは、終始開始部の主要テンポより決して速くしないように勧めたい。こうしてこの部分の気品のある明るさは初めて効果的に現われてくるのである。

P. 93, 4小節～6小節 (350小節～352小節)

ここでは、テンポを決して先へ先へと速めてはならない。奇妙にもここでよく起りがちなことであるが、弦楽器奏者は決して急ぎすぎないように充分注意しなくてはならないのである。さもなくば、木管楽器およびホルンの8分音符の音型は混乱し不明りょうになってしまう。テンポを速めるのは、指示されている通り、*Sempre Più Allegro* からである。この指示は、人々が、簡単に普通考えているよりもはるかに重要な意味もっているのである。最初の練習の時によく聞くことであるが、不用意に先へ先へと急ぐことは絶対に避けるべきである。

P. 94, 8小節 (362小節)

私は *Presto* を *Sempre Più Allegro* が発展したものとみなしている。そこで、ここから1小節を1拍として振り始めるとしても、*Presto* の最初の数小節はその直前の1小節を2拍に振る小節に比べて、さしあたり本質的に、と

くに速くなっているわけではないのである。 *Sempre più Allegro* から、完全な *presto* になる P. 96の11小節 (390小節) までのところは、全体として一つの大きな *Accelerando* のように演奏されるのである。

2本重ねて使う木管楽器がある場合には、それらを終楽章で十分に活用すべきことはおのずから明らかなことである。そして、比較的小きなオーケストラにおいても、この楽章ではぜひホルンを2本重ねて使うように勧めたい。そして、その時はⅢホルンはⅠホルンを、ⅣホルンはⅡホルンを補強し、木管楽器と同様にパート譜にはDおよびEを記入すべきである。また、ピッコロ2本の使用も有効であるが、コントラファゴットは、勿論1本で充分である。

第3楽章の最後の2小節 (P. 51, 29小節 (371小節)) から、木管楽器およびホルンを2本重ねて使うこととし、補強された楽器は他の楽器がすでにかなり強く演奏しているけれども、*p* で加わり急激に *crescendo* する。これは、全オーケストラの *crescendo* に一層強い力を与えることになるのである。終楽章の初めから、すべての木管楽器およびホルンは、P. 58の5小節 (51小節) まで、2本重ねて使う。それ以下は次の部分で2本重ねて使用する。

P. 59の5小節～P. 60の3小節 (58小節～63小節)

P. 61の4小節～P. 64の1小節 (72小節～91小節)

P. 66の2小節 (4拍目) ～P. 72の $\frac{3}{4}$ 拍子の1小節目 (106小節～P. 99の $\frac{3}{4}$ 拍子の1小節目)

P. 76の1小節～P. 82の6小節 (207小節～259小節)

P. 83 (P. 112) のⅠフルートは、4小節 (264小節) から2本重ねて使用する。その他の楽器は、7小節 (267小節) の *ff* から P. 84の5小節 (272小節) まで2本重ねて使用する。P. 85の7小節～P. 89の9小節 (281小節～312小節) (ファゴットのソロは原譜のとおり2本で演奏する)。

P. 90～P. 93 (P. 122～P. 126)

ここでは、ピッコロの16分音符の音型は、もしできれば、2本重ねて演奏した方がよい。P. 96の11小節 (390小節) の *ff* から最後まで。

第六交響曲 (田園)

Sechste Symphonie (Pastorale)

第1楽章

P. 3 (P. 1)

メトロノームの指示♩=66は、あまりに速いテンポであり、この楽章をあたかも1小節を1拍に振らなくてはならないかのような、誤った考えを起させるほどである。そこで、私はここでは♩=108を採りたい。

P. 3, 4小節 (4小節)

この4小節の後にはいかなる休止も入ってはならないのである。

P. 3, 12小節 (12小節)

その前の小節に *f* が指示されているにもかかわらず、この小節の次の小節にもまた *f* が指示されていることは、この部分全体の旋律的な性格と相いまって、この小節はいく分弱く演奏する方が、正しいように思われる。そこで私はこの小節に *mf* を補足記入したい。

P. 6, 23小節 (83小節)

私はフルートおよびクラリネットの旋律の線を、はっきり美しく浮かび上がらせるために、すでに前からかなり *crescendo* している弦楽パートを、この小節から再び *ff* で始めさせ、それに続く4小節間を *ff* のままとする。そして、

P. 7の2小節 (87小節) から、再び *crescendo* を始め、充分盛り上がって

P. 7の8小節 (93小節) の *f* に入るようにしたい。

P. 7, 21小節, P. 8, 2小節, 5小節および6小節 (106小節, 110小節,

113小節および114小節)

ここでは、IIホルンはつねに低い *d* 音を演奏する。

P. 9 (P. 9)

第一部は、くり返さない。

P. 10, 9小節 (163小節)

この比類のない美しさを持つ *D—dur* の出はじめは、もしオーケストラがそれまでの *crescendo* をここで一たん *ff* におとし、再び新たな *crescendo* を徐々に始めるならば、より一層効果的になるのである。この *D—dur* への転調の優雅な効果は、勿論大切なことである。そしてまた、このようにすることによって初めてベートーヴェンが求めている、このたいへん長い *crescendo* (24小節) において、完全な *f* にあまりに早く入りすぎるという欠陥を避けることができるのである。そして、これとまったく同じことが、P. 12の12小節 (209小節) の *E—dur* の出はじめについても当てはまるのである。

P. 11, 15小節~16小節およびP. 13, 18小節~19小節 (189小節~190小節および235小節~236小節)

テンポの浮動 (*Schwebung*) について非常にすぐれた感覚を持っている指揮者ならば、これらの2小節では柔らかな *ritenuto* をし、それに続く小節で再び主要テンポに帰ることができるであろう。この *ritenuto* を適度に演奏するならば、大変素晴らしい効果を現わし、それはまたこの作品の精神に決して矛盾するものではないのである。

P. 12, 20小節~P. 13, 10小節 (217小節~227小節)

もし当時においてホルンの音を充分使うことができたならば、ベートーヴェンはこれらの小節ではP. 10の17小節 (171小節) 以下の部分と同様にホルンを加えたであろうことは、おそらく間違いないことである。そこで私はこれら

の小節に次のようなホルンパートを補足記入したい。



しかし、このことは絶対に必要だというのでは決していない。しかし、次のことを付け加えておきたい。すなわち私はこの盛り上がったところ（前の E—dur に対する、E—dur）を、ホルンのひびきなしで聞かなくてはならないということ、そしてまた疑う余地もなくこのホルンの休止は、当時の楽器の技術的欠陥によるものであるということを強く感じているのである。いずれにしても、この修正を採り入れるかどうかは、指揮者の芸術的良心に任すべきである。

P. 14, 9 小節～16小節 (347小節～354小節)

私はヴィオラおよびチェロに、極めて慎重な方法で次のような発想記号を補足記入したい。



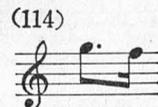
P. 15, 4 小節～5 小節 (261小節～362小節)

ここでのⅡホルンは、低いd音を演奏する。

P. 16, 2 小節～4 小節 (382小節～384小節)

このⅠヴァイオリンのトリラー (Triller) は、後打音なしに最後の小節の2

拍目まで続けられそこで終る。だから、この2拍目は、もしトリラーが付いていないとすれば、ただ次のように演奏されるわけである。



P. 16, 17小節～19小節 (297小節～399小節)

この、Ⅱヴァイオリンおよびヴィオラは、その前のクラリネットおよびフエゴットのフレーズが、くり返されたものである。そこで私は次のような発想記号を補足記入したい。



P. 19, 12小節 (362小節)

ここについては、P. 6の23小節 (83小節) で述べたことを参照せよ。

P. 22, 11小節 (428小節) 以下

この三連符を、あまりに急ぎすぎることはこの部分全体が本来もっている性格を奪ってしまうことになるだろう。そして主要テンポでしかもゆったりとした気持で演奏することがこの小節以後、この楽章の終りまでの規準となるのである。

第2楽章

P. 26 (P. 34)

この明るくさわやかな楽章は、しばしばあまりにもゆっくりと演奏されがちである。ベートーヴェンは、Andante molto moto と指示しており、♩ = 50 は正しいテンポを示している。そして、さわやかに流れる小川のイメージを、

つねにはっきり抱いて演奏しなければならないのである。Ⅱヴァイオリン、ヴァイオラおよび弱音器を付けた2本のチェロの小川のせせらぎを現わす音型は、しばしばあまりに強くなりがちである。指揮者はこれらの楽器はただ単に背景を形作っているのみであり、その上に旋律が柔らかな光の線を描くのであるということを、はっきり認識しなくてはならないのである。

P. 27, 7小節 (15小節)

柔らかに演奏するクラリネットの旋律をも、はっきりと浮かび上がらせるために、Ⅰヴァイオリンおよびファゴットは、*f*音を、まったく *pp* で始め、次の小節で初めて他の楽器と共に、*crescendo* するようにしたい。

P. 28, 3小節 (19小節)

ここを優美に演奏するために、私はⅠヴァイオリンに、次のようなニュアンスを付けることが正しいと思っている。



P. 30, 2小節～5小節 (32小節～35小節)

P. 30の2小節 (32小節) のⅠヴァイオリンおよびⅠファゴットは、4拍目 ($\frac{12}{8}$ 拍子の) で、いく分 *dim.* をし、それに続く A—dur の小節では、すべての奏者にもっともかすかな *pp* で始めるようにさせたい。その次の P. 30の4小節 (34小節) ではヴァイオラおよびチェロは、これも極めて柔らかにファゴットの旋律に加わる。しかし、この小節の中ほどでほんのわずかな表情をつけ、その後再び音を弱くして、P. 30の5小節 (35小節) の1拍目では、再びまったく *pp* で演奏する。そしてこの *pp* を、4拍目のベートーヴェンによって指示されている *crescendo* まで保つのである。



P. 31, 4小節および5小節 (40小節および41小節)

Ⅰヴァイオリンのg音のトリラーは、後打音を付けることなく、次の小節のa音に続くのである。この小節 (P. 31の5小節(41小節)) においても、フルートおよびⅠヴァイオリンは、さきに述べたヴァイオラ、チェロおよびファゴットと同じように、この小節の中ほどでわずかに表情をつける (楽譜117を参照せよ)。

P. 32, 4小節～5小節 (48小節～49小節)

私は、この部分のⅠヴァイオリン、ヴァイオラ、およびチェロのパートの明りょうさを得るために、次のような補足記入を勧めたい。

(118)

I. Violinen

Bratschen u. Violoncelle

P. 33, 6小節～P. 34, 7小節 (58小節～65小節)

Ⅰヴァイオリンおよびヴァイオラは、3つの音からなる音型を極めて注意深く抑えられた *pp* で演奏した方がよい。何故ならば、この音型が少しでも浮かび上がると、そのひびきは全体のバランスを乱してしまうからである。次に私は P. 34の3小節目 (61小節) の4拍目からフルートに、P. 34の5小節 (63小節) からオーボエに、それぞれ *mp* を補足記入したい。P. 34の6小節 (64

小節)では、弦楽パートおよびホルンの *crescendo* は、極めてひかえ目に演奏されなくてはならないのであって、木管楽器のほとんどソロのような自由な演奏を、圧迫してはならないのである。P. 34の7小節(65小節)については、次のような補足記入をしたい。

(119)
Flöte u.
Hoboe
Quartett
p

P. 35, 2小節および3小節(67小節および68小節)

P. 35の2小節(67小節)の前半では、私はヴィオラおよびチェロのソロを *crescendo* させ、後半では再び *dim.* させる。P. 35の3小節(68小節)では、私はすべてのパートの1拍目の *f* を *mf* に変え、それに \leftarrow を付け加えたい。そしてその \leftarrow は、この小節の3拍目に指示されている *f* へと続くのである。P. 35の3小節(68小節)のこうした指示については、P. 36の5小節および6小節(77小節~78小節)の同じような部分を参照せよ。

P. 35, 4小節~P. 36, 3小節(69小節~75小節)

さきに述べた同様のところとまったく同じ理由から、ここでもファゴットおよびI ヴァイオリンは、その3つの音からなる音型を完全な *pp* で演奏しなくてはならない。また、これとまったく同様に、P. 36の3小節(75小節)の *crescendo* も極めてひかえ目に演奏しなければならない。しかし、それはクラリネットのソロがはっきり現われる程度でよいのである。IIホルンはP. 35の4小節~5小節(69小節~70小節)では、低い *f* 音を演奏する。しかしこのことは、P. 36の1小節~2小節(73小節~74小節)については当てはまらないのである。何故ならばここでは、IIクラリネットが低い *f* 音(実音は *es* 音)

を持続しており、この独特のひびきはIIホルンが低い *f* 音を吹くことによりそこなわれてしまうからである。P. 36の3小節(75小節)では、再び低い *f* 音を演奏する。同様に、P. 36の4小節(76小節)では、低い *d* 音を演奏する。

P. 36, 7小節~P. 37, 1小節(79小節~82小節)

フルートは、P. 36の7小節~8小節(79小節~80小節)では、それぞれ2拍目から *pp* を補足記入すべきである。P. 36の9小節~P. 37の1小節(81小節~82小節)では、IクラリネットおよびIファゴットは、その他の楽器と同様に *pp* が補足記入され、フルートは、*ppp* が補足記入される(P. 36の9小節(81小節)におけるフルートの音符と、クラリネットの掛留音の素晴らしい音の重なり方に注目せよ!)

P. 38, 3小節~6小節(91小節~94小節)

ここでは、当然柔らかな音色で吹いているIフルートが、旋律的にはっきり浮かび上がることができるように、すべてのオーケストラは、極めて柔らかな *pp* で演奏しなくてはならない。P. 38の5小節~6小節(93小節~94小節)ではIIホルンは、低い *f* 音、*d* 音、*g* 音を演奏する。P. 35の4小節~7小節(69小節~72小節)のファゴットと同様なところを参照せよ。

P. 40, 3小節~6小節(104小節~107小節)

これについては、P. 30の2小節~5小節(32小節~35小節)で述べたことを参照せよ。

P. 41, 5小節~6小節(112小節~113小節)

これについては、P. 31の4小節~5小節(40小節~41小節)で述べたことを参照せよ。

P. 42, 5小節~6小節(120小節~121小節)

これについては、P. 32の4小節～5小節(48小節～49小節)で述べたことを参照せよ。

P. 43, 6小節～P. 44, 7小節(129小節～136小節)

素ほくさにおいても、この作品全体に対する芸術的な地位においても、まったく際だっているこの素晴らしい部分は、何ら特別なニュアンスを付けようと試みることなく、厳密にテンポどおり演奏された時に、もっとも美しく、またもっとも自然にその効果を現わすのである。

P. 44, 9小節(138小節)

私には、この小節の前半では、極めて柔らかな、ひかえ目な *ritenuto* を行なうことが許されるように思われる。そして *sf* から再び主要テンポに戻るのである。

第3楽章

P. 45 (P. 77)

この Scherzo もまた、ことテンポに関するかぎりは他のベートーヴェンの Scherzo とは、はっきり区別されなくてはならない。この楽章は、楽しくのびのびとした性格を持っており、当然エロイカや第七交響曲の Scherzo とは明らかに異なっており、よりおそいテンポで演奏されなくてはならないのである。さらに、ベートーヴェンが他の Scherzo での指示としては、Presto とか、molto vivace などの、非常に速いテンポを要求する表現を指示しているのに対して、ここでは Allegro と指示していることも、こうしたことを暗示しているのである。メトロノームの指示 ♩ = 108 は、この楽章の正しいテンポの把握に対する適切な指示として役立つであろう。実際に、速いテンポはこの楽章の基本的性格を壊してしまうばかりでなく、のびのびと楽しそうに踊っている娘たちや若者たちを思い浮かばせる、たいへん愛すべき独奏楽器の演奏(P. 48～P. 50(P. 81～P. 83))を、その意味にふさわしく表現することを困難

にしてしまうだろう。さらに、我々はベートーヴェンが、事実この楽章の終り(P. 53(P. 88))で喜ばしい気分が最高頂に達する時、より速いテンポ(Presto)を要求していることが分かるのである。しかし、私はこの楽章全体をあまりに速く演奏し、この部分(Presto)では、もはや盛り上がる余地はまったくないにもかかわらず、さらにテンポだけはせかせかと気ぜわしく速めているという演奏を聞いたことがある。そうしたことは、この曲の効果を台無しにしてしまうのである。

P. 46, 12小節, 19小節, 27小節, P. 47, 3小節, 6小節, P. 51, 10小節, 13小節, 14小節, 17小節およびP. 53, 5小節, 10小節, 13小節(40小節, 47小節, 48小節, 60小節, 63小節, 189小節, 192小節, 193小節, 196小節, 237小節, 242小節および245小節)

Ⅱホルンはこれらの小節ではつねに低いc音およびd音を、演奏すべきである。何故ならば、Ⅱホルンのパートの不自然な跳躍は自然楽器にd音、

(120)



が欠けていることによるものであることは、明らかだからである。

P. 50 (P. 84)

$\frac{2}{4}$ 拍子は素ほくで力強く、しかしあまり速すぎないように演奏されなくてはならない。テンポは ♩ = 132の代わりに ♩ = 116ぐらいが適当であろう。

P. 50, 22小節～P. 51, 1小節(173小節～180小節)

非常に重要で個性的な、このIフルートのパートは、これはやむを得ないことであるが、全オーケストラが *ff* で演奏する時は、ほとんど聞こえなくなってしまう。しかし、これは特別な他の楽器による補強をしないで、フルートを何本か重ねることによって改善することができる。第4楽章(雷雨)には、

ピッコロ（1本）がどうしても必要だから、この奏者にはとくにこの部分のために用意したフルートで、Iフルートのパートを補強させることができる。またここでは、IIフルートもIフルートのパートと一緒に吹いた方がよい。IIフルートのパートを犠牲にすることは、Iフルートが聞きとれないということに比べればほとんど重要なことではない。もし第4楽章と終楽章のために2本重ねて使う木管奏者がいる時には、当然さらに1本のピッコロが加わらなくてはならず、少なくとも5人のフルート奏者を使うことができるわけであるが、この時はIフルートのパートを4人で演奏し、IIフルートのパートを後の1人が演奏するようにすればよい。こうして、この部分の効果は初めて完全になるのである。

第4楽章

P. 54 (P. 90)

Scherzoの後では、決して、Luftpauseのような間（ま）を採ってはならない。遠雷を描写している低音部の *pp* のトレモロは、少しも切れ目なく、聞く者をしてはっとさせるように前の楽章から続けて演奏されなくてはならない。指揮者はこの楽章を、絶対にアラブレーヴェ（Allabreve）で、すなわち、1小節を2つ振りで指揮しなくてはならないのであって、しばしば行なわれているように、4つ振りに指揮することは誤りである。チェロの五連符とコントラバスの16分音符とが重なり合うところで（P. 55の3小節〔21小節〕以下）、ベートーヴェンが完全に自然描写的なひびきの効果を意図したことは明らかであって、それ故、——私がかつて聞いたことがある——一つの見解として——例えば低音部の音型を正しく演奏するためにテンポをおそくするといったことは、決して許されないのである。メトロノームの指示 $\text{♩} = 80$ は、正しいテンポを示している。2本重ねて使う木管楽器およびホルンが（IIIホルンはIホルンをIVホルンはIIホルンを補強する）あれば、この楽章と終楽章では大変有効である。これらの楽器を2本重ねて使う部分は、P. 55の3小節～P. 58の6小節（21小節～56小節）およびP. 60の4小節～P. 63の11小節（78小節～119小節）で

ある。

P. 65, 11小節～終りまで（146小節～終りまで）

この素晴らしい終楽章への移行は、終楽章（牧人の歌）の開始にいたるまで、徐々にテンポを抑えることにより引きつがれる。この終楽章のテンポ $\text{♩} = 60$ は、極めて正しく指示されている。フルートのソロの最後の2つの音符（h音とc音）を1オクターブ高く演奏すること、——したがって、高いc音まで続くことになるのであるが、——こうしたことを、決してやらないようにいくら注意してもしすぎということはない。高いa音から低いh音への7度の下降こそ、極めて面白い魅力的なものなのである。

第5楽章（終楽章）

P. 67, 6小節～P. 68, 2小節（25小節～31小節）

ベートーヴェンはここで、チェロ、ヴィオラおよびクラリネットのパートを、IホルンおよびIIホルンで、補強している。P. 67の9小節（28小節）からこの補強は、自然楽器では音が欠けているために、まずIIホルンが脱落してしまう。次いで、P. 68の2小節（31小節）ではa音とh音が不足しているために、Iホルンも脱落してしまうのである。このことは、旋律の流れを中断するという困った結果を生ずることになるのであるが、これは修正してもよいというよりは、むしろどうしても修正しなくてはならない状態であるということができる。しかし一方、ホルンに完全な旋律を吹き続けさせることは、今度はまずIIホルンに、次でIホルンに、いずれにせよ和声的に重要な音を省略させることになるであろう。ベートーヴェンの交響曲でも演奏しようというオーケストラなら、4人以上のホルン奏者を使うことができるはずであるから、私はここでは、まずこの旋律の出はじめから、ホルンを2本重ねて使うこととし、P. 67の9小節（28小節）からはIホルンおよびIIホルンに、次のように演奏させ、



ⅢホルンおよびⅣホルンには、原譜どおりのパートを演奏させる。また、2本重ねて使う木管楽器がある場合には、このP. 67の6小節～P. 68の2小節(25小節～31小節)では、クラリネットのみを補強する。

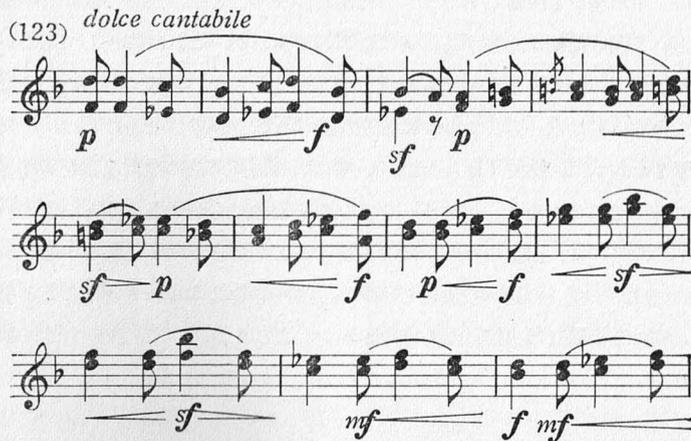
P. 70, 15小節(66小節)

Iヴァイオリンのトリラーは、後打音を付けず、短いドッペル・プラルトリラー(Doppel Pralltriller)のように演奏されなくてはならない。



P. 72, 1小節(80小節)

ここのクラリネットおよびファゴットの美しい旋律は、とくに心の通ったいきいきとした演奏を要求する。そこで私は、*dolce*の指示に、さららに*cantabile*を付け加え、これらのパートに次のような補足記入をしたい。



このP. 72の11小節(90小節)の3拍目(8分音符を1拍として)から、すべての木管楽器は*mf*とし、ヴァイオリンおよびヴィオラは2番目の16分音符(b音)から、同様に*mf*とし、次の小節の*più f*の代わりに*crescendo*を補足記入し、P. 73の2小節(93小節)の*ff*まで*crescendo*を続ける。場合によっては、クラリネットおよびファゴットをP. 72の11小節(90小節)からP. 73の3小節(94小節)まで、2本重ねて使うことも有効である。

P. 73, 9小節～P. 74, 5小節(100小節～108小節)

ここでは、木管楽器は(ホルンを除く)2本重ねて使った方がよい。この部分や同様のところで、バランスのとれた*dim.*を達成するために、とくに付け加えられたすべての楽器を、一せいにやめさせることのないように勧めたい。例えば、P. 74の6小節(109小節)以下については、それまで付け加えられていた楽器を、なお次のように演奏させるならば、一層こうした目的にかなるのである。

(124)

Flöten *dim.* *p*

Hoboen *dim.*

Klarinetten u. Fagotte *dim.* *p*

このような場合の、ベートーヴェンの作風に合った優れた処理は、思慮深い指揮者に任されているのである。

P. 75, 3小節～10小節(117小節～124小節)

Ⅱ ヴァイオリンのピッチカートは、主題としてはっきり浮かび上がらなくてはならない。だからといって *f* で演奏されるべきだということを意味しているのではない。

P. 75, 11小節～P. 76, 5小節 (125小節～131小節)

I ヴァイオリンおよびヴィオラが、主題として交互に現われているということは、はっきりと意識されていなくてはならない。

P. 76, 7小節～P. 71, 4小節 (133小節～139小節)

主要主題の変奏はここでは専らホルンに任されている。ここでもまた、ベートーヴェン時代には欠けていた音のために和声的には適した音であるが、旋律的な進行からは大きくずれているということが、とくにⅡホルンのパートにおいて、著しく現われている。しかし、こうしたずれは P. 77の1小節(137小節)以下は、ホルンの性格に非常に適しており、旋律的には低い音が欠けることも、まったく気にならないほどである。しかし、P. 76の10小節(136小節)では、ベートーヴェンはⅡホルンのパートに極めて不自然でお話にならないような進行を書かざるをえなかったのである。そして、私は優れた感覚の持ち主なら、このスコアを見てベートーヴェンが当時のホルンの不充実に制約されてこのⅡホルンのパートを、いやいやながら苦しまぎれに書きおろしたものであることを見逃がすはずはありえないと思っている。そこで、この小節については、ホルンを次のように修正することが正しいと思っている。

(125)



なお、この部分全体については、ホルンを2本重ねて使うことにしたい。

P. 82, 10小節～P. 83, 7小節 (211小節～219小節)

2本重ねて使う木管楽器がある時には、まずIフルートのパートをP. 82の10小節(211小節)から補強し、次いでP. 83の1小節(213小節)からIファゴットおよびIオーボエを、またP. 83の4小節(216小節)からIクラリネットをそれぞれ補強する。さらに、P. 83の6小節(218小節)からは、Iオーボエ、Ⅱオーボエ、ⅡファゴットおよびⅡクラリネットを補強し、さらに、P. 83の7小節(219小節)からは、ホルンも2本重ねて使用する。これらの補強はP. 85の3小節(233小節)まで続けられ、そこでこれらの付け加えられた楽器は——本来のI番奏者、Ⅱ番奏者共に、すでにかなりはっきりとした *dim.* をしているはずであるが——この小節で静かに演奏を終えるのである。

P. 84, 4小節～5小節 (226小節～227小節)

無限の美しさをもつ、この転調の壮大さを十分に発揮するために、P. 84の4小節(226小節)に—を、P. 84の5小節(227小節)に *fff* を補足記入したい。そして、*fff* をP. 85の1小節(231小節)の *dim.* まで、極めて力強く保つのである。この部分はあたかも神の恵みに満ちあふれた筈だが、野や山にぶちまけられたかのごとくひびかなくてはならないのである。

この楽章にティンパニーを付け加えたというある指揮者のことが語り伝えられているが、例えこれが本当であるとしても、これによって成された野蛮な行ないをうんぬんする必要はまったくないのである。ベートーヴェンはこの交響曲ではただ雷の効果を作りだすためにのみティンパニーを取って置いたのであって、それ以外のところでは、我々の到底およぶところでない素晴らしい敏感さでこれを避けたのだということを洞察するには、決して天才であることを必要とするものではなく、ただ健全な理性で充分なし得るところなのである。

P. 85, 7小節 (237小節) 以下

この結尾部の演奏はセンチメンタルになったりテンポをずらしたりすることなく、極めて簡潔で温かく親しみやすく演奏されなくてはならない。一番最後の2つの和音およびP. 86の10小節～12小節(254小節～256小節)では、木管

楽器およびホルンを、2本重ねて使う方がよい。そして、とくに付け加えられた楽器は、P. 86の10小節（254小節）では *f* でなく *P* で入り、次の小節まで *crescendo* し、その後再び *dim.* する。



このことはトロンボーンが加わることに、素晴らしく美しいオルガンのような音のふくらみを生み出すのである。

すべての金管楽器のⅡ番パートの高い音を1オクターブ低い音に置き換えることは、次に指示するところでは有効である。ⅡホルンはP. 68の11小節～P. 70の5小節（40小節～56小節）まで、つねに低いd音を演奏する。さらに、P. 72の7小節～P. 73の2小節（86小節～93小節）では、つねに低いf音を、P. 77の10小節～P. 78の2小節（146小節～148小節）およびP. 79の5小節（163小節）では、低いd音を演奏する。Ⅱトランペットは、この終楽章では、つねに高いd音の代わりに低いd音を演奏する。なお第4楽章では、こうした音の置き換えはホルンについてもトランペットについても、無用なことであり、原譜のまま演奏しなければならないのである。

第七交響曲

Siebente Symphonie

第1楽章

P. 3 (P. 1)

この序奏部はしばしばあまりにゆっくりと演奏されている。しかしこれは *Poco sostenuto* と指示されているのであって、*Adagio* でも、*Andante* でもないのである。実際に、ゆっくりとしたテンポはこの交響曲全体を通じて、どこにも存在しないのであって、この作品をつらぬいている奔放な生命力が、いわばまさに翼を広げようとしているようなこの開始部でも、勿論ゆっくりとしたテンポは存在しないのである。もしヴァイオリンのP. 4の1小節～4小節（10小節～13小節）の経過句（Passagen）が、あたかも子供が音階を練習しているようなテンポで演奏されたり、P. 5の4小節（23小節）以下およびP. 7の2小節（42小節）以下の優雅な輪舞のひびきが、ある亡き将軍のための葬送の列が速くを通りすぎているかと思われる程、ゆっくり演奏されるならば、人々は、一体何というだろうか？ おそらく、このように演奏した指揮者に対して、次のように叫ぶだろう。この巨匠の作品の演奏をする前に、まずテンポの指示を読みたまえ!!

P. 6, 3小節～P. 7, 1小節（34小節～41小節）

ここではトランペットは極めて鋭くひびき、もし *ff* で吹き続けるならば、Ⅰヴァイオリンの性格的な進行や木管楽器の同様に注目すべき進行を、おおい隠してしまうだろう。そこで、私は最初トランペット（2本）を、Ⅰヴァイオリンとユニゾンで演奏させようと試みた。そして、このことによって、このパートは非常にはっきりと浮かび上がった。しかし、ベートーヴェンの作風に対する理解が高まるにつれて、私はこの修正の無価値なことに気づいたのであ

る。そこで、私は現在ではⅡトランペットに、時により低い音を演奏させ（次の楽譜127を参照せよ）、とくに強いアクセントは和声の変わる2小節目ごとの1拍目のみに付けることとし、その拍ではティンパニーも他のところよりも強く浮かび上がるように演奏するのがよいと考えている。そこで、トランペットおよびティンパニーのパートには、次のように補足記入されることになる。

(127)

Trompeten

Pauken

ff f ff f

ff f

ff f dimin.

ff f ff dimin.

なお、もし可能ならば、これらの小節では木管楽器も2本重ねて使用した方がよい。

P. 8, 5小節~10小節 (57小節~62小節)

この部分は表情の乏しい演奏では、ややもすれば非常に味気ないものと感じられるであろう。この部分について、同じ音がたがたびくり返されているということ以外に、何も認識できない人にはここをどのように処理すればよいかまったくわからず、その重要性を見すごしてしまうのである。実際には、*vivace*の前の2つの小節はすでにそのアフタクトから、この楽章の典型的なリズムを準備しており、一方P. 8の5小節~6小節(57小節~58小節)では、序奏部でひびいていた動きが鳴りやんでいるのである。それに続く2小節(P. 8

の7小節~8小節(59小節~60小節)は、もっとも深い安らぎの瞬間を示しており、また極めて強い緊張を、内に秘めているのである。そしてこの緊張は、当然古いものが減び、すぐそれに続いて新しいものが期待されているが、しかしまだ表面には現われていないという意味をもつこの部分を、支配しているのである。そこで、最初の2小節(5小節~6小節(57小節~58小節))は、厳密に正しいテンポで演奏されなくてはならないのであって、16分音符から8分音符へと移り変わることによって、おのずとこの動きの終ることを示しているのである。次の2小節(P. 8, 6小節~7小節(59小節~60小節))を支配している緊張は、テンポを極めてわずかにおそくすることによって一層高められるのである。8小節(60小節)の終りからは、それまでとは異なって、今度は木管楽器が先で、弦楽器が後になるという音の交替により、新しいものが現われることを示しているが、ここでは極めて徐々にテンポを速めて行かなければならない。 $\frac{6}{8}$ 拍子のはじめでは、まず序奏部の4分音符を *Vivace* の付点4分音符と同じように採り(♩ = ♩.), 最初の5小節間でテンポを少しずつ速め、主題の出るところで完全な *Vivace* のテンポに達するのである。ダイナミックなニュアンスについては、*Vivace* の4小節目に指示されている *crescendo* 以外には、とくに述べることはない。また、*Vivace* のテンポはメトロノームの指示 ♩ = 104によって極めて正しく示されているが、ここは決して速すぎてもならない。さもなければ、この楽章はその偉大さと明るさを失ってしまうのである。♩ ♩ はたいへんいきいきとした音楽的な韻律を現わしていることをよく考えるべきである。

P. 9, 7小節および10小節 (77小節および80小節)

この *sf* は、ただわずかに浮かび上がるように演奏しなければならない。それらが、*sfp* と指示されていることを見のがしてはならないのである。

P. 9, 18小節 (88小節)

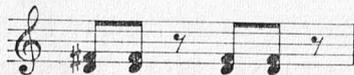
♩ はあまりに長く延ばされてはならない。そして、旋律の流れはその音に直

接続して進行し、*ff* が少しも弱められることのない力で歓びの声を爆発させるのである。Ⅱトランペットは、これ以下第1楽章ではつねに1オクターブ低いd音を演奏する。ただし、P. 24, 12小節および14小節(324小節および326小節) P. 26の1小節(347小節)は例外とし、原譜のままとする。これと同様のことがⅡホルンにも当てはまる。ただし、P. 31, 4小節および6小節(437小節および349小節)は例外とする。

P. 12, 7小節および9小節(125小節および127小節)

ここでもまた、ベートーヴェンの時代の欠陥の多い金管楽器の性能は、腹立たしいような不都合な状態を引き起こしている。これらの小節の1つ前の小節は、それぞれ単に7の和音を示しているのにもかかわらず、輝かしいトランペットのひびきを持っており、これに対して和声的に解決しているこれらの小節は、その輝かしさを持っていないのである。こうして、この解決した和音はその前の7の和音よりも、ひびきの上では価値が低いように感じられるのであるが、これは音楽的な理念にはまったくそぐわないことなのである。それ故ここでは、トランペットの休止に次のような補足記入をすることが、まったく正しいのである。

(128)



そして、P. 25の7小節~10小節(336小節~339小節)の、同様のところでは、その和音に適した自然音があるので、トランペットが終始吹き続けていることによってもこの補足記入の正しさは理解されるであろう。

P. 15 (P. 29)

第1楽章はくり返しをしないで演奏した方がよい。

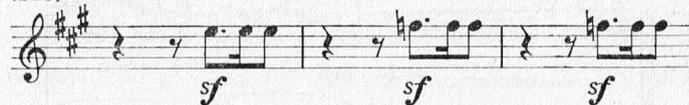
P. 15, 12小節(181小節)

指揮者はこの小節以下ではしばしばオーケストラが非常に速くなりがちであるが、決して急がないように注意しなければならない。

P. 16, 14小節~15小節, P. 17, 2小節~3小節(205小節~206小節, 211小節~212小節)

ここでは木管楽器もホルンも2本重ねて使う方がよい。ⅡホルンはP. 15(P. 29)の複縦線Ⅱ以下では、終始低いd音を演奏する。木管楽器を2本重ねて使うことができる場合には、またすぐその後が続く次のようなところにもこの補強を勧めたい。

(129)



P. 18, 10小節~P. 19, 8小節(236小節~250小節)

この部分の力強い盛り上がりは、次のように演奏することにより、とくにより一層印象的な効果を上げるように思われる。すなわち、管楽器が大変長い *crescendo* を続けている間に、弦楽器は長く延ばされた音をとくに力強くふくらませ、その後再びいく分弱められた音で同じ音型を演奏し始め、次でまた新たに *crescendo* するのである。そして、勿論この長い音にとくに付けられる *crescendo* は、最初はもっとも弱く、3回目はもっとも強く、といったように順次高められてゆかなければならない。これらのことを正確に指示すれば、次のようになるのである。

(130)

Violinen

Bratschen
Violoncelle
u. Kontrabässe

(p) *poco cresc.*

p *poco cresc.*

poco cresc. *mp* *poco cresc.* (più)

mp *poco cresc.* (più)

poco cresc. (più) *mf*

poco cresc. (più) *mf* *cresc.* *f*

P. 19, 9小節~12小節 (250小節~253小節)

ここでもまた、Ⅱホルンは低いb音を演奏する。P. 19の13小節(254小節)からは、木管楽器もホルンも——木管楽器を2本重ねて使うことができない時でも、とくにホルンは——2本重ねて使った方がよい。そしてそれは、P. 23の4小節(299小節)まで続けられる。それ以下の*p*のところでは、勿論再びもとの編成に帰るのである。2小節の *crescendo* に導かれているかのようなd—mollのところ(P. 19の13小節(254小節)以下)が、とくに巨大な力で演奏されなくてはならないことは、おのずから明らかなことである。ここでは、とくにトランペットおよびティンパニーは、荒々しい自然の力を現わすかのように演奏されなくてはならない。

P. 21, 4小節 (274小節)

この前の部分で素晴らしい力の展開が示された後、ここになお *più f* が指示されており、再び現われる主題の *ff* へと続いている。それ故、この前でもう一度音を弱めておかななくてはならないということが、必然的に要求されているようである。私にはそれに適した部分は、P. 20の13小節(267小節)の後半であるように思われる。P. 20の10小節(264小節)以下の木管楽器および弦楽器の短いフレーズは、極めて強い力で演奏されていなくてはならないが、その後、

(131)

ここで、*Poco meno f* を補足記入したい。しかし、この指示は勿論急に *p* になることを意味しているのではなく、それに続く上昇する音型は、徐々に *crescendo* される。木管楽器は(2本重ねられているといわないとにかかわらず)、*mf* くらいでこれに加わり、弦楽器と同じようにP. 21の8小節(278小節)の *ff* まで *crescendo* するのである。

P. 22, 2小節 (285小節)

D—dur および A—dur が、この小節に同時に現われているのは、——木管楽器はいわば転調を予告している——まったくベートーヴェンらしい大胆さであって、屁理屈を付けて説明したり、修正してはならないのである。

P. 23, 4小節～5小節 (299小節～300小節)

P. 9の18小節(88小節)と同様に、これらの♭後には、どのような休止も入ってはならない。さらに、2番目の♭は最初のものより短くするように勧めたいのである。

P. 23, 9小節～P. 24, 2小節 (304小節～314小節)

私はこの素晴らしい部分で、次のようないくつかの演奏上の自由を認めたい。まず P. 23の9小節(304小節)に *Poco diminuendo* を補足記入し、その次の小節の d—moll ではすべての楽器を *pp* で始めさせる。P. 23の13小節(308小節)では、管楽器は *pp* のままとし、弦楽器には次のようなニュアンスをつける。



そして、これは極めてひかえ目に、音の強さを \leftarrow \rightarrow させることを意味しているのである。それに続く、オーボエ、フルートおよびクラリネットのソロは、まったくかすかに *pp* で持続されている弦楽器の和音の上に、次のようなニュアンスで演奏させたい。

(133)



さらに、2番目の♭以下のこの部分全体に *Tranquillo* と指示したい。そして、ティンパニーが出はじめてからの8小節(P. 24の3小節～10小節[315小節～322小節])の間に、徐々にテンポを速め、次の *ff* で主要テンポに入るのである。

P. 24, 14小節 (326小節)

f が指示されている3つの小節の後、突然に *p* で次の小節に入るとは、たいへん困難なことである。しかし、この *p* は決して *dim.* などで準備されて、入りやすくされたりしてはならないのである。

P. 29, 3小節 (401小節) 以下

ベートーヴェンの9つの交響曲の中でも、もっとも際立った素晴らしい部分の一つとされているこの部分は、決してテンポを速めて演奏してはならないのである。さもなければ、この部分はありきたりのストレッタ (*Stretta*) (訳者注、参照) の性格のものになってしまうのである。ここでは、主要テンポが終始この楽章の最後まで、堅く守られなくてはならない。もしすべてのコントラバスが——少なくともその内のいくつかが——c弦を持っており、この小節から P. 30の6小節(423小節)まで1オクターブ低く演奏することができるならば、この部分の効果は、信じられないほど高められる。この場合、P. 30の6小節(423小節)では、次のように再び原譜に帰るのである。

(134)



もし2本重ねて使うことのできる木管楽器がある場合には、P. 29の19小節(417小節)から *p* で加わり、*ff* のところまで力強く *crescendo* を補強し、それ以下この楽章の終りまで、I番とII番のパートをそれぞれ一緒に演奏するのである。

(訳者注)

ストレッタ (*Stretta*) ; 一般に、楽曲の終り近くで、速度を速め (*Stringendo*, *Accelando* など) で高調する部分。とくに、*Rossini* は彼のオペラの中にしばしば用いている。また、*Beethoven* の第五交響曲の終楽章のコーダの *Presto* もこの例である。

第2楽章

P. 32 (P. 69)

Allegretto というテンポの指示は、この楽章の性格から通常考えられている、*Adagio* や *Andante* の意味に解釈されるべきではないことを示している。しかし、メトロノームの指示 $\text{♩} = 76$ は、速い行進曲のようなテンポを示すものであり、この楽章では考えられないものである。そこで私はおよそ $\text{♩} = 66$ を採りたい。

私の最初の音楽教師であったグラーツ (*Graz*) のヴィルヘルム・マイヤー先生 (*Dr. Wilhelm Mayer*) は、この作品にある美しい詩的な比喩を見出していた。すなわち、最初の *a-moll* の和音は魔法の鏡をのぞき込むことを示しているというのである。その鏡の表面はすべて空虚であるが、やがてある人物の姿がおぼろげに浮かび上がり、我々の方に近づいてくる。その人は幻想的な他の世界を見つめているかのような目で我々を眺め、やがて我々のところを通りすぎて消え去ってしまうのである。最後には、ただ魔法の鏡のぼんやりした表面 (最後の *a-moll* の和音) が残っているのみである。音楽作品の文学的解釈——一般に、私はこれをあまり役に立つこととは思っていないが——は、まったく個人的なものであり、決して他の人には強制できないものであ

る。しかし時には、つねに空想を抱いている人々に、偉大な音楽がどんな刺激を呼び起こすかということを知ることも貴重なことなのである。しかし、そうした刺激を呼び起こすために何らかの標題を与えることもできないので、ここでとくに、私の先生の発言を引用したのである。

P. 32, 4小節 (4小節)

この小節を含めて、 のように指示されているすべての小節は、アップ、ダウンあるいは、その逆のボーイングでなく、ひと弓で演奏されなくてはならない。おそらく、2小節ごとに次のようなボーイングで演奏するのが一番よいだろう。

(135)



P. 33, 4小節 (33小節)

この小節を含む、すべての同様な小節では、前打音の性格が絶対的に守られなくてはならない。しばしば行なわれている、

(136)



のような演奏法は避けるべきである。

P. 34, 20小節 ~ P. 35, 19小節 (75小節 ~ 98小節)

ワーグナーはマンハイムでの彼の指揮によるこの交響曲の演奏の時に、木管楽器およびホルンの主題をより浮かび上がらせるために、トランペットで補強したことがある。私はこれは誤りであると思っている。トランペットの主音から属音への大変重々しく、しかも堂々たる足どりは、ティンパニーによってお

ごそかに補強され非常に性格的であって、決してこれを犠牲にすることはできない。私が推測するところでは、例えワグナーが4本のトランペットを使うことができたとしても、もしトランペットで同時に二つの役割を果たさせるとすれば、やはりこの素晴らしくベートーヴェンらしいトランペットの効果は、そこなわれてしまうであろう。何故なら、2つ同じ音色が互いに効果を弱め合うことになるからである。実際には、この部分の旋律が浮かび上がらないという心配はまったくないのであって、ホルンは2本重ねて使い、Ⅱ番パートを吹く奏者にはⅠ番パートと同じ音符は、——我々もしばしば見たように、もし当時の楽器にその音があったならば、おそらく、ベートーヴェンが書いたであろうように、——1オクターブ低い音を演奏させればよいのである。また、木管楽器を2本重ねて使うことができるならば、この部分の効果は著しく高められる。P. 35の4小節～5小節(83小節～84小節)では、Ⅰフルートは当然1オクターブ高く演奏する。この部分では、Ⅱトランペットはつねに低いd音を演奏する。またⅡホルンはP. 34の19小節(74小節)では、低いf音を演奏すべきである。

P. 36, 1小節(101小節)以下

私はこの部分の旋律をセンチメンタルに演奏しないように注意したい。この旋律は厳密にこの楽章の開始部と同じテンポで演奏されなくてはならない。もし弦楽パートが強い場合には、弦楽器はソロの管楽器よりも *crescendo* をいく分抑えて演奏するように勧めたい。P. 36の17小節～22小節(117小節～122小節)では、弦楽器は完全な *pp* で演奏し、ファゴットも、c音を持続しているホルンも、同様に *pp* でなくてはならないのである。

P. 37, 18小節および20小節(140小節および142小節)

トランペットのユニゾンの高いf音は、*pp* であっても、しばしば鋭くひびきがちである。そこで、Ⅱトランペットは低いf音を演奏した方がよい。これに対して、P. 38の7小節(149小節)およびP. 42の5小節～11小節(213小

節～219小節)では、ホルンに対するトランペットの配置を考えて、注意深くスコアを読む人は、高い音を低い音に置き換えることは不適當だということを認識するであろう。ただ、P. 42の12小節(220小節)については、Ⅱトランペットの低いg音への不必要な跳躍を避けるために、次のように演奏することを勧めたい。

(137)



P. 42, 2小節～5小節(210小節～213小節)

もし2本重ねて使う木管楽器がない時には、ここではⅡフルートには、Ⅰフルートと同じ音を演奏させた方がよい。何故なら、この音型は(クラリネットと一緒に吹いているが)、しばしばあまりに弱くなるからである。P. 42の5小節(213小節)の次の、

(138)



からP. 42の13小節(221小節)まで、すべての木管楽器は2本重ねて使う方がよい。これに対して、ここではホルンを2本重ねて使わないように勧めたい。A—durの第2主題が短縮されて再現される場所では、最初に現われた時に述べたことが、ここでも当てはまる。

P. 43, 18小節～21小節(243小節～246小節)

pp が指示されている4つの小節のひびきのたいへん厳粛な性格からして、ここでは極めてわずかにテンポを抑えることが正しいように思われる。そして、*ff* で再び主要テンポに戻るのである。

第3楽章

P. 45, 17小節 (17小節) 以下

Ⅱトランペットの高いd音を低いd音に置き換えることは、ここではおそろくいきいきとしたひびきをそこなうことになるであろう。しかも、2本のホルンはいずれにしてもトランペットの1オクターブ下の音を演奏しているのである。そこで、ここではトランペットのパートは、Ⅱトランペットの不自然な跳躍にもかかわらず、原譜どおりにしておいた方がよいのである。これに対して、3回現われる高いd音はⅠトランペットのみで演奏し、Ⅱトランペットは低いg音のみを演奏するという方法についても、とくに反対しない。P. 55の12小節~17小節 (281小節~285小節) で、再び*p*でくり返されるところでは、むしろこの方法を勧めたいのである。

P. 46, 9小節~12小節および25小節~28小節 (33小節~36小節および49小節~52小節)

フルートおよびクラリネットが、この4小節を*PP*で演奏し、その前の小節と比べてはっきりと認めることができるダイナミックな相違を付けることは、非常に重要なことである。しかし、通常この楽章は非常に速いテンポで追い立てられるように演奏され、気の毒な管楽器奏者たちは息をつく暇もなく、とにかく音符通りに演奏することが精一杯で、下手をすれば吹きそこなってしまう。そして、この*pp*は他の多くの部分と同じように、簡単に無視されてしまうのである。それ故、この楽章のテンポは、*Presto*と指示されているけれども、明りょうで、はっきりした演奏が保証される速さ以上には、決して速めてはならないのである。メトロノームの指示 $\downarrow = 132$ は、やはりいく分速すぎるので、私は $\downarrow = 116 \sim 120$ が正しいテンポであるように思っている。

P. 50 (P. 96)

$\overline{11}$ は、張りつめたテンポで演奏され、a音は、弱まることのない*ff*で持続されなくてはならない。一方、 $\overline{12}$ の—は経過的な*ritardando*を伴

って演奏されてもよい。*Assai meno Presto* は $\downarrow = 84$ と指示されているが、このテンポではたいへん細かく気をくぼって指示されている1小節目からしてすでに、その意味にふさわしい演奏は疑わしくなるであろう。そしてこのトリオは、輝くように明るく心を揺り動かす歌というよりは、ホプサー (訳者注、参照) のようなものになってしまうであろう。正しいテンポは、主部のおよそ半分の速さとし、メトロノームの指示ではほぼ $\downarrow = 60$ ぐらいになるであろう。このトリオは1小節を1拍に振るべきであり、しばしば行なわれているようであるが、決して1小節を3拍に振ってはならないのはおのずから明らかなことである。

(訳者注)

ホプサー (Hopser); ドイツで起った、速い2拍子または4拍子の、跳躍の動作を伴った輪舞曲である。ドイツでは、古くはホプサー (Hopser) またはルッチャー (Rutscher) と呼ばれており、後のギャロップ (Galopp) の原型ともいうべきものである。

P. 52, 2小節~P. 53, 9小節 (207小節~221小節)

木管楽器およびホルンは2本重ねて使う方がよい。

P. 53, 9小節 (221小節)

ここは、トランペット奏者にとって侮りがたい難しい部分である。すなわち、その前に6小節にわたって、高いg音を輝かしい*ff*で吹き続けた後、この単独で現われる小節を、なお力強く美しい音で演奏しなくてはならないのである。そこで、トランペット奏者に、この部分の特別な練習がとくに望まれるのである。しかし、指揮者はよく起こりがちなこの小節での*diminuendo*を、決して寛大に認めてはならないのである。その次の小節のホルンの*fp*はこの3つの音符を*p*で演奏し、ただ最初のg音に比較的柔らかいアクセントを付けることを示しているのであって、このg音は強く浮かび上がらせ、それに続く

音から初めて *p* で演奏することを意味しているのではない。もしそのような場合には、次のように指示されていなくてはならないであろう。



複縦線の後でわずかにテンポを落ちつかせることは、極めて自然なことである。しかしどんな場合でも、Presto の出はじめの前には決して休止があってはならないのである。

P. 54, 22小節 (260小節)

この小節の3拍目の4分音符から、P. 57 (P. 105) の *cresc. Poco a Poco* まで決して音をふくらすことなく *p* が保たれなくてはならない。このことは容易なことではないが、もっとも重要なことなのである。オーケストラはこうして *p* を持続することのために、しばしばこの部分の効果を台無しにしてしまうほど急ぎがちである。P. 55の28小節～P. 56, 3小節 (293小節～296小節) およびP. 56の16小節～19小節 (313小節～316小節), さらにP. 64～P. 65 (P. 118～P. 119) の同様の部分については、さらにP. 46の9小節～12小節 (33小節～36小節) およびP. 46の25小節～28小節 (49小節～52小節) について述べたことが当てはまる。私がこのように個々の部分を指摘することは、あまりに丁寧すぎると思われるかも知れないが、私の経験ではもし指揮者や演奏者がそのたびごとに、こうした部分の最良の演奏をするために十分な注意を払わなかったならば、1回目そしておそらく2回目もうまく行くかも知れないが、それ以上は不注意な演奏になってしまうという結果になるのである。 *pp* と指示されたこれらの小節については、全体の *p* の性格にもかかわらず、その前の *p* の部分との相違がはっきりと認められなくてはならない。そして、この相違をより一層明らかにするために、P. 56の11小節 (304小節) のフルートおよびオーボエの3拍目の4分音符は、とくにはっきりと *p* で演奏

し、これらの小節はそれに続く *pp* と区別していく分強く演奏しなくてはならないのである。

P. 68, 21小節～22小節 (647小節～648小節)

この2小節において、極めてわずかにテンポを抑えること、また弦楽パートの *dim.* につながるこの前の2小節 (P. 68の19小節～20小節 (645小節～646小節)) におけるよりも、わずかにはっきりと \ll を浮かび上がらせることは、この部分の旋律的性格からみて理由のあることと思われる。そしてそのことは、それに続く終末の5小節を一層エネルギーに演奏できるようにするのである。P. 68の26小節 (652小節) では、II トランペットは低い *d* 音を演奏する。

この楽章では、II トリオ (P. 61～P. 62 (P. 112～P. 115)) の第二部の例外を除いては、すべてくり返して演奏するように勧めたい。この (II トリオの第二部) くり返しの省略は、形式的にも理由づけられるように思われるが、次のような表によって一層はっきりするだろう。

主部

第一部 反復記号どおりくり返す。

第二部 反復記号どおりくり返す。

I. トリオ

第一部 原譜どおり演奏する。

第二部 反復記号どおりくり返す。

主部

第一部 原譜どおり演奏する。

第二部 原譜どおり演奏する。

II. トリオ

第一部 原譜どおり演奏する。

第二部 反復記号があるがくり返さない (ただ一つの例外)。

主部

第一部 原譜どおりに演奏する。

第二部 原譜どおりに演奏する。

この楽章全体についてみると、その構成上、極端に短縮されるおそれがあるが、そうした点からすれば、Ⅱトリオの第二部分をもう一度反復してでも、極端な短縮は避けたいと思っている。ただし、この素晴らしいトリオのメロディさえも、4回もそのままの形でくり返されると、やはり長く感じられるし、その素晴らしい効果を弱めるということも、一応、別にしての話である。現在ではよく行なわれていることだが、主部の第二部分をくり返さないというやり方は、張りつめたテンポで *ff* のまま持続されている $\text{II}^{\text{—}}$ の a 音に続いて、突然雷鳴のように感動的な、

(140)



が現われて反復する素晴らしい効果のためにも、くり返しを省略することは、大変残念なことに思われる。

第4楽章

P. 69 (P. 126)

私は、この終楽章については、ある注目すべき経験をしたことがある。すなわち、私はすべての著名な指揮者たちよりも、ゆっくりしたテンポを採ったのであるが、その結果、私のこのとくに速いテンポについて、ある時は賞賛され、ある時は非難され論議されたのである。このことはただ次のようにしか説明することができない。つまり、演奏者たちをしてこの曲の音の発展に一層の強烈さを与えさせ、当然明りょうさをもたらしたのである。そして、私の表現によってこの楽章が作り出した力強い印象が速いという印象と混同されたので

ある。事実この楽章は *Allegro con brio* であって、*Vivace* とも、*Presto* とも指示されていないのであるが、このことはしばしば見落とされているのである。それ故、この楽章のテンポは決して過度に速くしてはならないのである。極めて正しく指示されている $\text{♩} = 72$ のメトロノームの指示を、一般に1小節を1拍としてではなく、1小節を2拍に指揮されなくてはならないので、 $\text{♩} = 138$ に改めて解釈したい。

この楽章はベートーヴェンが書いたもっとも注目すべき作品の一つである。主題は、もともと美しいなどといえるようなものではなく、よく観察すればほとんど意味のあるものではない。リズム的にも多様性はなく、複旋律 (Polyphonic) や転調 (Modulation) のこん跡すらなく、要するにどんな音楽家でも作ることができるようなものである。しかし、彼なりの手法により、どんな他の作品とも比べようもないこの信じがたい素晴らしい効果——未曾有のバカス (Bacchus) のきょう宴の陶酔ノ——を生みだしているのである。私の考えでは、この楽章を印象深く表現することは、技術的にも精神的にも、指揮者にとって、もっとも大きな課題に属するのである。すべての演奏者が、エネルギーと力と心ゆくまでの歓声を満ちあふれさせ、燃焼させ、それを最後まで持ち続け、この楽章を単なる音型と和音の羅列にしてしまうことなく高揚させることは、ある程度の献身とすべての意志をこの作品に集中することを要求するのである。それは精神的にも肉体的にも非常に消耗させるものである。精神的にあるいは肉体的に、ある程度自分を犠牲にするぐらいの覚悟も持たず、この楽章を指揮する者は必ず失敗するであろう。これは、多かれ少なかれ、あらゆる音楽作品についても当てはまることであるが、私の信念によれば、この無類の楽章にもっとも当てはまるのである。例えばくり返しを省略することにより、そうした苦痛を軽くするといったことは、決して許されないのである。P. 69~P. 70 (P. 126~P. 129) の短いくり返しは、第一部全体をくり返した時でも、なおくり返して2回演奏されなくてはならないのであって、Menuetto や Scherzo のように、Dal Segno した時は、ただ1回でよいということは許されないのである。どのような短縮も、とどまるところを知らず熱狂するこの

巨人的な賛歌の壮大さを減少させてしまうのである。

(訳者注)

Breitkopf 版の、P. 75の $\bar{\text{II}}$ の終りに、Dal Segno の記号がある。音楽之友社版の P. 140 の $\bar{\text{II}}$ には付けられてはいないが、もし第一部をくり返す時には、当然ここで Dal Segno し、最初の 5 小節目の ♩ に帰るべきであろう。

この作品の精神は全体においてのみ把握されるべきものであるが、私はいくらかの個々の部分に対する指摘をしたい。

P. 69, 17小節 (16小節)

この小節の I ヴァイオリンは、とくにアクセントを付け、力強いボーイングで次に指示するように、

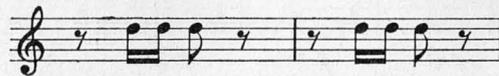


演奏されなくてはならない。これは P. 77, 1小節 (157小節) にも当てはまる。

P. 70, 11小節, 12小節, 19小節, 20小節および P. 71, 2小節, 3小節, 4小節, 6小節, 7小節 (26小節, 27小節, 34小節, 35小節, 37小節, 38小節, 39小節, 41小節, 42小節)

ここでは II トランペットは低い d 音を演奏する。このことは P. 81~P. 82 (P. 153~P. 155) の同様のところにも当てはまる。しかし、ホルンの状態とトランペットのその前の g 音とを検討すれば、P. 70 (P. 129~P. 130) および P. 81 (P. 153~P. 154) のこれと同様な小節では、

(142)



のように、II トランペットも高い d 音を演奏しなくてはならないことが、分かるであろう。

P. 72, 17小節~20小節 (74小節~77小節)

弦楽器の付点 8 分音符はその度ごとに *p* であっても、極めてはっきりと、リズム的な鋭さが聞きとれなくてはならない。さもなければ、この部分の効果は次のようになってしまうからである。

(143)



しかし、このようにリズムをはっきりさせることは、テンポがあまりに速い時には不可能であり、これらの小節の 2 拍目の 4 分音符の効果的な *tenuto* は、その本来の意味を失ってしまうのである。いずれにしても、とくによくひびく、いわゆる音響効果のよいホールでは、指揮者はこれらの小節をさっと通りすぎるよりもいく分テンポを抑えた方がよい。またまったく細かい極めて鋭い指揮棒の動きが、ここでは大変役立つだろう。このことは、当然、P. 73 (P. 137) および P. 83~P. 84 (P. 160~P. 161) の同様のところについても当てはまる。次に私は、P. 72の18小節および20小節 (75小節および77小節) の 2 拍目で、ホルンのパートに h 音を付け加えることを、自信をもって勧めることができると思っている。何故ならば、突然すべての金管楽器が欠けることによって生ずる、各々のその前の小節とのひびきの相違は、あまりにも目立つからである。そこでホルンはこの部分で次のように演奏すべきであり、



P. 73 (P. 137) の同様のところでは、次のように演奏すべきである。



ベートーヴェンははっきりした理由は見あたらないが、まったく同じ楽器編成を用いながら、ただホルンだけ1回目はオクターブで、2回目(P. 73(P. 137))はユニゾンで書いている。しかし、これは何らの変更をこころみることなく、そのまま守らなければならない。また、これらの小節にトランペットを付け加えることは、私には不適當に思われる。その場合、芸術的なつり合いを保つためにティンパニーにもそれに相当した音を付け加えなくてはならず、それによってここでティンパニーの高いe音が作り出している大変びりとした音の配置をいく分弱めることになるからである。P. 83~P. 84 (P. 160~161) の同様のところではティンパニーおよびトランペットは、すべての小節を一緒に演奏しており、主調における主音と属音の和音の単純な交替が行なわれているだけである。つまりここでは、音の関係はまったく変わっているのである。なお、IIトランペットはこれらの小節ではつねに低いd音を演奏した方がよい。

P. 73, 13小節 (92小節) 以下

ここで指揮者は時によっては特別な補足記入により、次のことを注意した方がよいだろう。すなわち、*crescendo* は弦楽器のそれぞれのパートにおいて、

別々に切り離されて行なわれるのではなく、一つのパートから次のパートへと引きつがれ、この音型がP. 74の4小節(104小節)に至るまで、ただ一つの様様な *crescendo* として聞こえるように演奏されなくてはならない。ここでは、何回もの注意深い練習が不可欠であり、これらのことはすべてP. 84~P. 85 (P. 162~P. 163) の同様のところについても当てはまるのである。

P. 74, 13小節 (113小節)

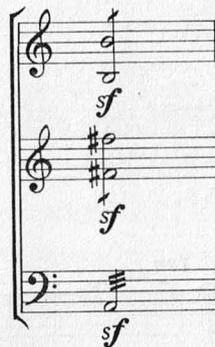
この小節では、制約の多い自然音のために金管楽器およびティンパニーが突然休止しており、大きな妨げとなっている。すべての和音は *sf* が記入されており、この部分全体の状況から、これらの小節はすべて互いに同じ強さだと考えられるべきであることは疑う余地のないところである。そこで、私はこの小節を次のように満たすという修正が必要だと考える。

(146)

Hörner

Trompeten

Pauken



しかしティンパニーのa音によって、ベートーヴェンの意図していなかった、いわば9の和音を生ずることもこうした補足記入を思い留まらせることはできなかったのである。何故ならば、この9の和音ともいえるものを、例え非常に音楽的な聴衆であっても、決して気づかないからである。私の修正が非常に大胆であるとしても、この補足記入はティンパニーが突然休止したり——優れた感覚の持主ならだれでもわずらわしく感ずるだろう——この一つの音のために、例えばgis音の3つ目のティンパニーを用意したり——それはベートー

ーヴェンの作風にまったくそむくであろう——するよりはるかに欠点は少ない
 と思っている。

P. 75, 14小節~17小節および21小節~22小節, P. 76, 1小節~6小節(129
 小節~132小節および139小節~143小節)

その前の小節の4分音符とタイで結び付けられた2分音符は、ありったけの
 力を込めて延ばされなくてはならないのであって、例えば次のようなだんだん
 弱まる *diminuendo* となるのは根本的に誤りである。

(147)



そしてこの音符(♪)をいく分長めに保つことは、正しいように思われる。し
 かし、いかなる状態であろうとも、付点8分音符および16分音符は、つねに、
 充分な余裕のあるテンポで演奏されなくてはならないのであるが、この部分全
 体は、完全なテンポで演奏されなくてはならないのであって、決して全般的な
ritenuto になってはならないのである。そこでこの音型は次のように補足記入
 することができるだろう。

(148)



P. 76, 7小節(144小節)

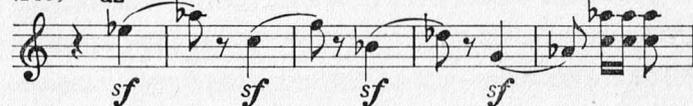
この小節からその前の長い持続音に少しも影響されないで、主要テンポが再
 び最大のエネルギーをもって続けられなくてはならない。この小節においても

その次の小節(P. 76, 8小節(145小節))でも *sf* と指示された音符は、当然
 完全な *ff* で延ばされなくてはならず、いかなる *diminuendo* も絶対に避け
 なければならないのである。

P. 77, 10小節~14小節(165小節~169小節)

ここではもし木管楽器が2本重ねて使用されたとしても、これらの小節では
 木管楽器は弦楽器に対して、まったくみすばらしい不十分なひびきしか持たな
 いのである。そこで私はクラリネットの休みに、次のような音符を書き加える
 ことによって、可能な限りの完全さをもつ補強を行なうことができた。

(149)



P. 79, 10小節~P. 80, 7小節(198小節~215小節)

この部分の *pp* を支配している静かな緊張感は、第1主題が再び現われるの
 を準備する激しい *crescendo* によって打ち破られるのであるが(P. 80の8
 小節(216小節)), これまでの間はテンポを急がせることよりこの緊張感をそこ
 なわないようにしなくてはならない。とくに、1フルートは急ぎすぎないように
 注意すべきである。

P. 88, 15小節(389小節)

P. 85の8小節(319小節)には *ff* が指示されているが、それ以下この小節
 までいくつかの *sf* と、とびとびに指示されている *f* 以外には、何もダイナ
 ミックに関する指示はないのである。そして、この小節では *sempre più f*
 と指示されており、P. 89の15小節(405小節)の *ff* へと続いている。この
sempre più f は、その前に一度音が弱まっていなくてはならないという意味
 を持っていることは明らかである。ワーグナーはドレスデン時代の同僚のライ

シガー (Reissger) が、さきに述べたような理由からここに記入した突然の *p* についてたいへん不満を訴えていた。いずれにしても、ここでの突然の *p* はいく分幼稚な手段のように思われる。これに反して、さきに述べたようにベートーヴェンがトランペットおよびティンパニーにとびとびに指示している *f*こそ、すでにそれらの部分で、オーケストラ全体の音を弱くする意図を持っていたことを示しているのである。もし、この長い部分全体を、一様に *ff* で演奏するならば、何か空虚な感じを抑えることはできないし、また、ここに指示されている、*sempre più f* の意味を見出すこともできないであろう。そこで私は、私の音楽的感覚に従って、独自の修正を行なうことを決心した。そしてその修正は、それがもたらす効果と私が指揮したすべてのオーケストラが生みだしたベートーヴェンの意図を直接感じさせる喜び以外には何もそれを正当化するものはないのである。そこで、私は P. 87 の 11 小節 (367 小節) までの部分を、最大のエネルギーで演奏した後、ここから極めて徐々に *diminuendo* し始める。そして、P. 88 の 10 小節 (384 小節) から 5 小節間を *P* で保ち続ける。そうすることによって、この部分の沈んだような木管楽器の 3 度音程のひびきは、とくに美しく表現されるのである。そして、私は *sempre più p* のところに、*crescendo poco a poco* を補足記入し、P. 89 の 15 小節 (405 小節) の *ff* にいたるまで、ますます強まる力で、とどまることを知らないほど盛り上げるのである。勿論、トランペットおよびティンパニーにとびとびに指示されている *f* は、こうした修正に従って、*dim.*、*p*、*crescendo* に修正されるか、あるいはまったく取り除かれなくてはならないのである。

さらに、P. 87 の 18 小節 (374 小節) および P. 88 の 2 小節 (376 小節) では、Ⅱトランペットは低い *b* 音を演奏するように勧めたい。また、P. 88 の 12 小節 (386 小節) 以下ではすべて低い *d* 音を演奏するように勧めたい。ただし、P. 89 の 12 小節 (402 小節) 以下では高い *d* 音の強いひびきは非常に効果的なので、Ⅱトランペットも高い *d* 音を演奏した方がよい。

私もまた作曲者の意図の解釈としてではなく、解釈する人の独自の見解を現わしている修正を勧めることが、いかに危険であるかはよく承知している。何

故、こうした修正が危険であるかといえば、“道理に二つはなく真理は一つである”という原則によって、だれもが容易によく知られた定評のある例を引合いにだして、他のところでもこうした修正が簡単にできると信じてしまうからである。そこで、私が補足記入や原譜の変更を行なう時には、いつもその前に行なっているような充分な考慮を払うことを勧めたい。またこのような時には、決してベートーヴェンの作風をそこなわないように注意しなくてはならない。さらに私の取り扱いが、表面上独断的に見えるところは、9 つの交響曲を通じてここがただ一つであることを指摘したい。残念ながらこの部分は、ベートーヴェンによっては何も指示されていないのと同様であるばかりでなく、まったく混乱した書き方なのであって、*ff*、*sempre più f*、再び *ff* というのでは、なんら意味を持っていないのである。*più f* の前か後で音が弱まっていなければならないことは、おのずから明らかなことである。そこで、この部分全体から見て、*più f* の後に音を弱めることはできないので、私は最良と思われる方法で事前に音を弱めたのである。私の採った方法は人々の一致した賛同を得た。私の極めて数多い演奏経験は、この部分全体は単に *ff* でがむしゃらに演奏されるよりは私の解釈による方がはるかに自然で素晴らしい効果を現わすことを確信させるのである。終始 *ff* で演奏される時は、ベートーヴェンによりどうしても打ち消しがたく熱望され、ここでは不可欠な *sempre più f* によりはっきりと指示されている盛り上がりを作りだすことができないからである。

この楽章ではホルン、およびもし可能ならば木管楽器を 2 本重ねて使うことは非常に重要である。それによる補強はこの楽章の最初から始め、P. 72 の 6 小節 (63 小節) まで続けられる。さらに、P. 73 (P. 137~138) の長い *crescendo* の効果は、木管楽器が P. 73 の 19 小節 (98 小節) から補強されて、最初は *p* で入り、すでにかなり強く演奏している主奏者 (本来のⅠおよびⅡ奏者) を、新たな *crescendo* で補強することにより、より一層力強いものとなるのである。この補強は P. 79 の 11 小節 (199 小節) で中止し、その後再び P. 80 の 10 小節 (218 小節) から始める。とくに補強された楽器は、ここでも

*p*で入り *ff* までの2小節の間で、すでに続けられている *crescendo* を一層力づけるのである。この補強は P. 83の6小節(273小節)で終わる。提示部と同様に P. 85の2小節(313小節)から補強された楽器は、再び *p* で加わり、主奏者の *crescendo* を新たな力で強めるのである。P. 85の2小節(313小節)以下終りまで、こうした補強は続けられる。これはさきに私によって修正された P. 87~P. 89 (P. 118~P. 171) の *dim. p* および *crescendo* のところについても同様である。

第八交響曲

Achte Symphonie

第1楽章

この交響曲はベートーヴェンのもっとも円熟した傑作の一つであり、その管弦楽法は素晴らしい完全さを示している。この交響曲のスコアを見たところでは、オーケストラのひびきに関してはもはやこれ以上望むことは何もない位である。この作品のもつ例えようもないユーモアを、自由にのびのびと完全な精巧さで再現することは、指揮者にとって非常に大きな課題であるが、それに引きかえここで数多くの補足記入や——多くの部分で有効なⅡホルンおよびⅡトランペットの音を1オクターブ置き換えるのは例外であるが——いろいろな修正を行なうことは、明りょうな演奏にとってあまり必要ではない。それ故この交響曲についての私の助言は、極めて狭い範囲に限定されるのである。

P. 3 (P. 1)

メトロノームの指示 $\text{♩} = 69$ は、あまりに速いテンポである。そこで、私はおよそ $\text{♩} = 56$ を採りたい。また、この楽章は時には1小節を1拍に振ることで充分なところもあるが、あくまで1小節を3拍に振る動きが基本的であるので、 $\text{♩} = 160$ と指示した方が一層よいだろう。

P. 3, 1小節~3小節 (1小節~3小節)

私は多くの会場でヴァイオリンの主題が必要なだけの明りょうさで聞こえないという経験をしたことがある。こうした場合には、私はすべての管楽器およびティンパニーに次のような補足記入をしたい。

(150)



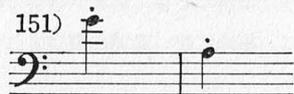
これは弦楽パートがあまり強くない時に勧めたいと思う。

P. 3, 5小節～8小節 (5小節～8小節)

急にこれらの小節をきわめてゆっくりと演奏し、9小節(9小節)になって再び主要テンポに入るというつまらない演奏法は、ビューローが一時採用していたけれども、これは避けるべきであり、主要テンポで表情ゆたかに演奏されねばならないのである。

P. 5, 13小節～14小節 (36小節～37小節)

ファゴットがこれらの2つの音符を、



柔らかく浮かび上がらせるためには、g音をa音よりもいく分引き立たせるような演奏法を勧めたい。

P. 6, 2小節および10小節 (43小節および51小節)

ritard. はただこの小節のみであって、事前になされるべきものではない。しかし、旋律の流れは極めてわずかに柔らかくテンポを抑えることを余儀なくさせるのである。だが、それはセンチメンタルな *ritenuto* であってはならないのである。

P. 6, 19小節 (60小節)

この小節から始まる *crescendo* を完全に行なうために、*sf* は最初は極めてひかえ目に演奏されなくてはならない。そして、徐々に *ff* まで盛り上げられ

るのであるが、このことは非常に重要なことである。また、P. 18の12小節(257小節)以下についても同様である。

P. 6, 21小節, P. 7, 3小節, 4小節, 5小節および7小節 (62小節, 65小節, 66小節, 67小節および69小節)

ここでは、IIホルンはつねに低いd音を演奏する。P. 7の7小節(69小節)では、IIトランペットも同様である。

P. 7, 11小節～17小節 (73小節～79小節)

これらの小節は終始 *p* で保たれなくてはならない。これに続く *ff* の突然の出はじめは、決して *crescendo* で準備されてはならないのである。このことは、P. 19の3小節～9小節(270小節～276小節)についても同様である。

P. 8, 8小節および10小節 (93小節および95小節)

ここではIIホルンおよびIIトランペットは低いd音を演奏する。

P. 8, 11小節～14小節 (96小節～99小節)

この4小節は、後に現われる同様な部分(P. 9の11小節～14小節(112小節～115小節)など)と共に、一息にならリズム的にアクセントを付けることなく、力強く *ff* で演奏されなくてはならない。私がこのことをとくにここで注意するのは、かって次のような意味のないアクセントが指示されているのを見たことがあるからである。

(152)



P. 10, 13小節~16小節 (132小節~135小節)

私はここでの木管楽器の短いフレーズが、はっきりと聞き取れるために、弦楽パートの *crescendo* は極めてひかえ目に演奏するように勧めたい。もし、それに続く A—dur の *ff* の出はじめが、その前の *ff* と同じくなおいくらか突然現われるという性格を持つようになるとしても、まさに木管楽器が *dolce* のままではっきり浮かび上がるという点については少しの妨げにもならないのである。それ故、私は弦楽パートの *crescendo* を犠牲にしても、木管楽器をはっきり浮かび上がらせるようにしたい。

P. 15, 1小節~8小節 (190小節~197小節)

チェロ、バスおよびファゴットが演奏する主題は、つねにはっきり聞きとれるとは限らないのである。私もそれを経験し、かって試みにこの主題の1小節目と2小節目を4つのティンパニーで次のように

(153)



補強したことがある。しかし後になって、これは極めて乱暴な手段であることを認めざるを得なかった。ここでは、主題を直接に聞き取ることが何よりも大切な要点であるので、ただチェロ、バスおよびファゴットを力一杯の強さで演奏させ、他のすべての楽器を次のように補足記入をする以外には、必要なことは何もないのである。

(154)



こうした指示をするにあたって、私はオーケストラ奏者たちに、絶えず次のような注意をうながさずにはおられない。すなわち、*f* と *ff* の間には非常に大

きな相違があるのであって、*f* が指示されているところですでに力一杯の音を出しつくしてしまうと、*ff* (時によっては *fff*) の時の盛り上がり表現することは不可能になってしまうのである。*p* と *pp* との間にも同様な関係があることについてはもはや何ら指摘する必要はないであろう。しかし、いかに数多くこうしたことに対して、規則が破られていることであろうか!

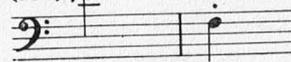
P. 15, 12小節~13小節 (201小節~202小節)

最初の12小節の木管楽器の *f* も2番目の13小節の弦楽器の *p* も、*crescendo* や *diminuendo* であらかじめ準備されることなく、突然行なわれなくてはならない。この部分をまったく正しく演奏することは、スコアを一見して考えられるよりもより一層困難なことである。

P. 17, 9小節~10小節 (233小節~234小節)

ここでもまた、クラリネットおよびファゴットはこの2つの音符、

(155)



をP. 5 (P. 6) のファゴットのg音およびa音と同じように、浮かび上がらせる方がよい。

P. 17, 16小節およびP. 18, 3小節 (240小節および248小節)

これについては、P. 6の2小節および10小節 (43小節および51小節) で述べたことを参照せよ。

P. 18, 12小節~15小節 (257小節~260小節)

ここでは、IIホルンは1オクターブ低く演奏する。

P. 20, 12小節 (301小節) 以下

クラリネットの素晴らしいソロが現われるこの小節以下の *p* のところも、それに続く *ff* までの *crescendo* のところでも、テンポを少しも急がせてはならないのである。

P. 22, 9小節 (332小節)

♮が指示された3つの和音は、当然のびのびとしたいく分幅ひろいテンポで演奏される。しかし最後の♮はあまり長く延ばされてはならないのであって、鋭くははっきりと棒で合図して切らなくてはならない。そして、短い休止の後次へと進むのである。I ヴァイオリンの *b* 音が、やせ細った *diminuendo* であまりに長く延ばされるのは、まったくベートーヴェン的ではない。

P. 24, 14小節 (366小節)

ここから始まる *dimin.* では、まったくわずかにテンポを抑えて演奏することが正しいであろう。しかし、この楽章の最後の2小節は、絶対に主要テンポで演奏されなければならない。

第2楽章

P. 25 (P. 46)

この楽章のテンポは♩=88と正しく指示されている。3小節(3小節)目の主題の最後の音符(*b*音)は、スタッカート(*)が指示されていない他のすべての8分音符(4小節(4小節)のチェロ、バスの*g*音およびP. 31(P. 56)の最後の小節の*b*音など)と同様に、8分音符としての完全な価値を保たなければならないのであって、決してスタッカートで演奏されてはならない。

P. 27, P. 29およびP. 30 (P. 49~P. 50およびP. 53~P. 55)

これらの部分の *dimin.* は、極めてわずかな *ritardando* を伴って演奏されることができよう。なおこの愉快的楽章はどんな気取りもなく軽やかな優雅な音で演奏されなくてはならない。

第3楽章

P. 32 (P. 57)

この楽章をあまりに急がせて演奏することに反対したワーグナーのもっともな主張は非常によく知られているので、それについてとくに述べる必要はない。これに対してむしろ今では、テンポを極端にゆっくりしないよう、そしてこのいきいきしたメヌエットを“ラインの黄金”(Rheingold)の巨人達の登場の音楽のように演奏しないようにとくに注意したい。メトロノームの指示♩=126は私にはあまりに速いように思われる。そこで、私はおよそ♩=108を採りたい。そして、次のように、

(156)



充分はっきりと指示されているが、アウフタクトは力強く、しかしそれに続く性格的な *sf* を付けることなく演奏されなければならない。ここはアウフタクトから始まっているのであって、1拍目から始まっているのではないことが、聴衆にははっきりと分かるように演奏されなくてはならない。もし最初のアウフタクトの *f* 音がそれに続く *f* 音と同様に *sf* で演奏されるならば、当然最初から1拍目の感じを起こさせてリズム的な感覚を誤らせることになってしまうのである。

P. 34, 3小節 (38小節)

この小節の3拍目で木管楽器の根音(*f*音)とホルンおよびトランペットの属音(*c*音)が、激しく重なり合うところでは木管楽器をあまり鋭く浮かび上がらせることはできない。不思議なことに、ここは“書き間違いではないか”という意見が述べられたのを聞いたことがある。

P. 35, 5小節~6小節 (55小節~56小節)

ここでは、その前の2小節よりいく分弱く演奏される方がよい。

第4楽章

P. 37 (P. 66)

メトロノームの指示 $\text{♩} = 84$ は、ほとんど演奏不可能に近い速いテンポである。そこで私はおおよそ $\text{♩} = 132$ のテンポを採りたい。

P. 37, 4小節～5小節 (4小節～5小節)

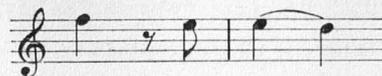
ここの3拍目の4分音符 (1小節を $\frac{4}{4}$ 拍子と考えて) には、スタッカート (*) は指示されておらず、これと同様のところではつねに音を切って演奏してはならないのである。パート譜では、これらの音符には、*ten.* (一) が指示されるのがもっともふさわしいだろう。

P. 38, 7小節 (17小節)

この奇抜なく分ユーモラスであり、またいく分不気味な感じの *cis* 音を、*ff* に必要な充分な力で演奏することができるようにするために、その前の *ppp* から、まったくわずかにテンポをおそくすることが絶対に必要である。ヴァイオリンおよびヴィオラは、2拍目の4分音符の *c* 音の後に、弓を上げ力一杯次の *cis* 音を弾くことができるだけの、わずかな間 (ま) を取らなくてはならない。そして、この *cis* 音はほんのわずかな音符の価値を延ばして (*Quasi tenuto*) 演奏される。そして次の小節の後半で、再び主要テンポに帰るのである。これと同様なすべての場合について私が述べようとしているのは、主要テンポをそこなうように変更することではなく、極めてわずかな主要テンポの修正を意味しているのである。そしてその修正は、極めてわずかなものであるからこそ効果的なのである。

P. 38, 12小節～13小節 (22小節～23小節)

(157)



I ヴァイオリンの音符はしばしば1オクターブ高く演奏されているが、このようなやり方は平凡な印象しか与えないので、採り上げない方がよいだろう。このことは、P. 48 (P. 88) の同様なところについても当てはまる。

P. 40 (P. 72～P. 73)

ここで、金管楽器に低い *d* 音を演奏させることは、II ホルンについて見ると、5小節～10小節 (42小節～47小節) では、低音部の進行を乱すことになるのである。弦楽器の同様な和音の連続と比べて見ると、木管楽器の低音部はファゴットに任されていることが分かる。それ故 II ホルンは、ここでは高い *d* 音を演奏し続けなくてはならない。ただ、10小節 (47小節) では、II ホルンおよび II トランペットに、低い *g* 音への不自然な跳躍を避けるために、次のように演奏するよう勧めたい。

(158)



P. 40, 11小節 (68小節) 以下

この第2主題を非常にゆっくり演奏し、この魅力ある旋律をセンチメンタルな歌にしてしまうという演奏法は、避けるべきで、これはベートーヴェンの作風にも反するものである。この楽章全体を意味もなく極端に急がせすぎることがないならば、主要テンポはひとしく第1主題にも第2主題にも、正確に当てはまるのであり、第2主題の現われる部分を特別なテンポで全体から区分する必要もまったくない。

P. 42, 18小節～P. 43, 3小節 (91小節～94小節)

ヴィオラおよびヴァイオリンの *ff* は、それに続く *pp* が不可能になってはならないので、あまり弱すぎではよくない。このことは、P. 53の8小節～11小節 (267小節～270小節) にも当てはまる。

P. 47, 18小節～19小節 (178小節～179小節)

さきに述べた *cis* 音についての指示は、ここでも同様に当てはまる。

P. 52, 10小節および14小節 (255小節および259小節)

ここではⅡホルンおよびⅡトランペットは、つねに低い *d* 音を演奏する。

P. 54, 4小節 (282小節) 以下

ここではこの交響曲の明るく快活な音楽の中にあって、しばらくの間荘重な音楽がひびくのである。そこで、ここでは主要テンポを完全には守る気になれず、Ⅱヴァイオリンの *a* 音から、ほんのわずかにテンポを抑えて演奏する。そして、およそ P. 57の1小節 (331小節) くらいで、再びより速い主要テンポに入る。こうしてこの主要テンポは P. 57の15小節 (345小節) の後半から始まる *D-dur* の部分でも、当然少しもゆるめられることなく続けられなくてはならない。

P. 56, 2小節～P. 57 (314小節～349小節)

ここではⅡホルン、およびⅡトランペットは、つねに低い *d* 音と *f* 音を演奏する。また、Ⅱホルンは P. 56の10小節 (322小節) では、低い *es* 音を演奏する。しかしその前の *b* 音については、原譜どおりとしたい。P. 58の17小節 (364小節) ではⅡホルンは、低い *d* 音を演奏する。

P. 59, 4小節～13小節 (370小節～379小節)

P. 59の4小節～6小節 (370小節～372小節) では、すでに同様な部分で指

示したように、わずかにテンポを抑えることが望ましいのである。しかし、こうしてテンポを抑えることを、それに続く2つの *cis* 音 (P. 59の8小節および10小節〔374小節および376小節〕) の前の、第1主題の短い断片にまで及ぼすことは不適当であろう。これらのフレーズは、むしろ完全なテンポで演奏されなくてはならない。しかしそれにもかかわらず、弦楽器は弓を上げ *cis* 音を力一杯弾くことができるだけの、わずかの間 (ま) を取らなくてはならないのである。こうしてここではこの2つの *cis* 音の前に、極めて短い休みを取ることが許されるであろう。しかしその休みは上に述べたようなボーイングが、やむを得ず必要とする以上には、絶対に長くなってはならないのである。さきに、私が第七交響曲について述べたところで、私なりの流儀でニュアンスづけしたところがただ一カ所あったように、ここは第八交響曲の終楽章の中で、いわば *Luftpause* に似たようなものを認め、それどころかこれが不可欠なものだとさえ考えている唯一のところなのである。なお、練習をくり返すことにより、この *Luftpause* がもっとも短くなるように努力しなければならない。この部分で行なった試みと、自由な解釈を楽譜で示せば次のようになる。

(159) *un pochissimo ritenuto* - - - *tenuto* *a tempo*

The musical score consists of three staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat. It begins with a piano (*pp*) dynamic, followed by a fortissimo (*ff*) section, and ends with a piano (*pp*) section marked *a tempo*. The second and third staves are also treble clef with a key signature of one flat. They feature dynamics of *ff* and *pp*, with *tenuto* markings and triplet figures. The first staff is labeled with *un pochissimo ritenuto*, *tenuto*, and *a tempo*.

P. 60, 8小節 (391小節)

比類のない天才的な主調への復帰を導くホルン、トランペットおよびティンパニーの出はじめは、輝くばかりの力強さで演奏されなくてはならない。fis-moll から F—dur への転調に、fis-moll の導音 eis 音を使うことは、異名同音の転換によって、F—dur の主音へと魔術を使ったように変えてしまうことなのであるが、ここではその簡潔さにおいて、ベートーヴェンのみがなし得る素晴らしい着想だといえるだろう。音楽がここで明らかに示している強烈な力に対しては、いかなる文学的解釈も及ぶところではないのである。

P. 62, 16小節～P. 63, 6小節 (420小節～427小節)

ここで、無器用なチェロおよびバスが、それらには似つかわしくない優雅な第2主題を弾き始める時、喜ばしい輝きを心に感じないものがあるだろうか？ ベートーヴェン以後の音楽で、どこに、このような抑えがたいユーモラスな特徴を見出すことができるだろうか？——チェロ、およびバスは、またとないソロを柔らかく、しかも大きなボーイングで演奏しなくてはならない。

なお、Iフルートはベートーヴェンが明らかに楽器の性能を考えて、やむを得ず書いたと思われる。

(160)



の代わりに、1オクターブ高いb音を演奏するように勧めたい。そのような部分は次の通りである。P. 39の3小節および11小節 (26小節および34小節)、P. 48の8小節 (187小節) では、例外的にベートーヴェン自身が高いb音を書いている。しかしこれは、まったく例外であるように思われる。何故ならベートーヴェンは、後に第九交響曲において多くの重要な部分で、くり返し非常に綿密に、この高いb音を避けているからである。さらに、P. 49の5小節、P. 50の3小節、13小節、14小節、15小節、16小節、P. 60の4小節、6小

節、8小節、10小節、11小節およびP. 61の1小節～4小節 (195小節、209小節、219小節、220小節、221小節、222小節、387小節、389小節、391小節および393小節～398小節) でも、高いb音を演奏する。しかし、同様なところで、

(161)



を、1オクターブ高いc音に置き換えることは勧められないのである。木管楽器を2本重ねて使うことは、この交響曲では絶対に避けるべきである。

第九交響曲 (合唱)

Neunte Symphonie

第九交響曲について論議することは、もっとも偉大でありまたもっとも難しい管弦楽作品に近づくことを意味しているのである。この作品の明快で正確なそして精神的に充実し、しかも力強い演奏は、演奏解釈学のもっとも大きな課題に属するのである。ベートーヴェンはこの曲で他のいかなる作品におけるよりも一層当時の限られたオーケストラの能力（とくに金管楽器の）に制約されており、また彼の耳の不自由さが一層オーケストラのひびきの効果を考慮することを困難にしている点に注意すべきである。こうした障害にもかかわらず、この交響曲の Adagio (第3楽章)において、まったく奇跡のように素晴らしい管弦楽法を作り上げたことは、我々をしていつの時代にもつねに新たな驚きと賛嘆の念をもって、この唯一の天才を仰ぎ見させるのである。

ワーグナーはこの作品について楽譜に忠実な演奏がただ混乱した音を生み出すだけで、スコアを見れば明らかに浮かび上がってくるベートーヴェンの意図さえも、まったく再現できないような部分があるということ、これを明りょうにするために、補足記入か、ひかえ目な修正が、どうしても必要であることに最初に気づいた人なのである。彼は<ベートーヴェンの第九交響曲の演奏について> (Zum Vortrag der Neunten Symphonie Beethovens) という論文において、こうした修正についてのいくつかの提案をしている。しかし、彼はまれに見る謙虚さで、“熱心な音楽家に、模倣を要求するものではなく”この曲に対する意義深い考慮をうながすために述べているのである。私はこのワーグナーの提案を採択し得るかぎり、ここで再び採り上げたいと思う。そして、その詳細な根拠については、ワーグナーの上に述べた論文を参照するように勧めたい。

私がこれから述べる、すべての個々の指示は極めて多くの量と優れた質を要

求される声楽パートの力は別として、次のことを前提としているのである。すなわち、第九交響曲の演奏にとっては、弱い弦楽パートで演奏することなどはもともと根本的に誤りであり、さらに強力な弦楽パートに対しては、木管楽器を2本重ねて使うことが、欠くべからざる要件である。それ故、次に述べる私の指示はすべてこの2つの前提のもとになされているのである。たいへん広い会場での音楽祭などのように、通常行なわれているよりもさらに大編成で演奏される場合は、ホルン、およびトランペットを、2本重ねて使う（ホルン8本、トランペット4本）ことも、有意義であり、ところを得た処置であるといえよう。小さなオーケストラしか使えない演奏団体は、そもそも初めからこの作品を演奏すべきものではなく、もしこの目的のために経費と労力をおしまないというのなら、優れた音楽家を必要な数だけ集め、当然のことだがとくに練習回数を増す以外には、この作品を成功させる方法はないのである。第九交響曲を毎年たびたびよくない演奏で聞くよりは、10年に一度よい演奏で聞いた方がはるかに有意義なのである。

次にこの作品を1回の公演で、本番を続けて2回行なうというビューローの変った非芸術的なやり方について、意見を述べないではいられない。この曲の演奏ということについては、そもそも聴衆によりよく理解させるためにたびたび実際に聞かせるということが大切なのか、あるいはかつてこの世に生を受けた、もっとも偉大な人間であり巨匠でもあった一人の人物が、すべての人々を感動させずにおかないほど魂の奥底からその心情を吐露しているのを、共に経験することが大切なのか、一体、どちらを根本的なものと考えべきであろうか？——いうまでもなく、ベートーヴェンの音楽が表現するものを共に体験することこそ、何よりも重要なことなのである。——まさに、この曲が表現しているように暗やみから光明へ、苦悩から歓喜への巨人的な奮闘を、続けて2回も完全に関心をもって聞きとおすことは、——いわば最後に暗雲をつき破ってさし込む、勝利に満ちた太陽の光を da capo して(曲の最初から)、再びもう一度無理やりに渦巻く暗雲でおおいかくすといったことは、——ただこれに共感することができる特別な才能を与えられた人のみが可能なことではなからうか？

ビューローがこの曲を2回続けて演奏することができたというのは、彼が彼の課題に対して極めて理性的に大胆に対決し、このベートーヴェンの偉大な作品を単なる指揮者個人の問題に変えてしまったのであろう。もしそうだとすると、聴衆の鑑賞能力と演奏者の能力について、より一層敏感でなくてはならなかったであろう。この2回続けて演奏することについて、多くの聴衆の証言は残念ながら私に次のようなことを確信させるのみであった。すなわち、2回目にはもはや注意力を集中することはできないし、また2回目の演奏は決して1回目の演奏の水準に達することができないということである。この演奏能力の低下こそ、ビューローの採った処置についてははっきりいえるただ一つのことなのである。彼自身も第九交響曲を続けて2回、共に経験することはできなかったのである。

私がベルリンでの演奏会の指揮を引受けたとき、そこでは公開練習と本番を同じ日に行なうことになっていたが、私は一度試みたあとで、この作品を1日に二度指揮することは——その時は公開練習の終りから本番の始まりまで、6時間半あったのだが——それ以後は、はっきりと断わることにした。そのようなわけで、第九交響曲の演奏会のときは、例外として公開練習を本番の2日前に行なうという配慮も当を得たことであろう。

第1楽章

P. 3 (P. 1)

メトロノームの指示♩=88は、いく分速すぎると思われる。何故ならその速さで演奏するならば、この楽章の16分音符の動きによって、“un poco maestoso”の性格が失なわれる危険性があるからである。この限りなく精巧に組み立てられた作品のテンポはたびたび、多くの修正や盛り上がりを受け入れることができ、おそらく♩=88までテンポを高めることができるだろう。しかし、基礎テンポとして、およそ♩=76よりは速く採りたくない。

P. 3, 1小節 (1小節)

まさにこの楽章の1小節目は、2本のD—Hornが5度の出はじめをあまりに強く演奏しすぎるといふ困難な問題をもっている。そして、そのことによって神秘的なもうろうとした開始部の気分が壊されてしまうのである。ホルン奏者には、この二つの音をもっともかすかな *pp* で始めることができるように、特別な練習が勧められなくてはならない。

P. 4, 8小節 (16小節)

この小節では、弦楽器が32分休符を正確にはっきり取り、ここから堂々たる第1主題を極めてエネルギーに演奏することができるようにするために、テンポを少し抑えることが許されるであろう。同じ目的のために、それまでの *crescendo* により、当然すでに息を使い果たしている管楽器奏者たちにも、第1主題の出はじめの前に32分休符に相当する休みを採らせるようにしたい。



これによって、管楽器奏者は新たに息をつぐことができるのである。この小節の後半を私の意図をよりはっきりさせるために8分音符を1拍として、2つ振りに指揮している。次の第1主題では、木管楽器は2本重ねて使用され、P. 5の10小節 (27小節) まで続けられる。

P. 5, 2小節～3小節 (19小節～20小節)

Ⅱホルンは *es*音以後では1オクターブ低い音を演奏する。

P. 5, 4小節～6小節 (21小節～23小節)

これらの和音によって現わされる力強さは、テンポをおそくすることによってではなく、付点8分音符を力一杯保つことによって行なわれなくてはならな

い。

P. 5, 7小節~10小節 (24小節~27小節)

ⅠホルンおよびⅡトランペットは、低いf音を演奏する。

P. 6, 7小節~8小節 (34小節~35小節)

ⅠヴァイオリンおよびⅡヴィオラの注目すべき音の流れは、あたかも巨大な幽霊のようなものが現われていたのが、突然地面に飲み込まれてしまったかのようと思われるのであって、ここに指示された *dim.* が、まさにそのように理解されるのである。これに続く次の小節で開始部とまったく同様な、息をのむような *pp* が始まることは、もっとも注意すべきことである。

P. 8, 1小節 (50小節)

ここでも、さきにP. 4の8小節 (16小節) について述べたことが当てはまる。ここからまた木管楽器はこの主題を2本重ねて演奏し、P. 10の7小節 (73小節) まで続けられる。

P. 8, 1小節, 2小節および5小節 (50小節, 51小節および54小節)

Ⅰホルンは低いes音を演奏する。また2小節 (51小節) では、当然c音もオクターブ低く演奏する。

P. 8, 4小節~5小節 (53小節~54小節)

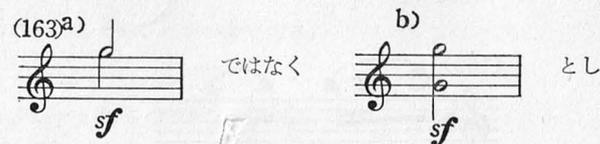
Ⅳホルンはe音以後の6つの音符を1オクターブ低く演奏する。

P. 8, 8小節 (57小節)

Ⅱトランペットは低いd音を演奏する。

P. 9, 3小節~4小節 (61小節~62小節)

Ⅱホルンは低いf音およびes音を演奏する。しかしP. 9の6小節~7小節 (64小節~65小節) では、このように音を低く置き換えることを勧めることはできない。ベートーヴェンはここでは勿論、



f音から、高い音を演奏させることもできたのであるが、それを行っていないのである。だから、ベートーヴェンはここではユニゾンの鋭いひびきを望んだものと思われる。私があえてここでこうした指示をしたのは、このような修正についても、つねに慎重さと鋭い考察が行なわれなくてはならないということを指摘するためである。

P. 10, 3小節 (69小節)

低いcis音は当時のファゴットでは演奏困難であるか、まったく不可能であった (ベルリオーズの管弦楽法, Breitkopf und Härtel 版のP. 100を参照せよ!!)。このことはⅡファゴットの高い音への不自然な跳躍の原因となっているのである。しかし今日では、ここは当然低いcis音を演奏すべきである。

P. 10, 6小節 (72小節)

Ⅳホルンは (Ⅱホルンではなく) 低いd音を演奏する。

P. 11, 3小節~4小節 (77小節~78小節)

ここでⅠフルートが加わるのは、単なる旋律の補強ではない。P. 11の2小節~3小節 (76小節~77小節) の、オーボエおよびホルンのフレーズを考慮してみると、旋律の進行に関して、私が次に示すように、



Iフルートの5つの音符によって、初めてこの部分の旋律は完全なものとなるのである（P. 44の3小節～4小節〔339小節～340小節〕についても同様である）。私はこの部分はIフルートを、次のようなニュアンスで演奏させたい。



P. 11, 6小節～9小節（80小節～83小節）

ハインリッヒ・ポルゲス（Heinrich Porges）はバイロイト（Bayreuth）における、ワーグナーの第九交響曲の演奏についての報告の中で、この部分に関して“それぞれのパートの不自然なアクセントは避けるべきである”と強調している。この部分の演奏効果を上げるためには、フルートおよびオーボエが、その表現と音の吹き始めを、前のクラリネットおよびファゴットにぴったりと接続させることが大変重要なのである。そうすれば、楽器が交替することはほとんど気づかれなくなり、この4小節は聴衆の耳にも一つのまとまった旋律として聞こえるのである。またアクセント（>）は意識的にはっきり演奏すべきではなく、ただそのような気持ちで演奏すべきものだといってよいだろう。IホルンおよびIIホルンについては、この小節（P. 12の5小節〔88小節〕）まで、Iホルンのみに演奏させるように勧めたい。そして、es音をできるだけppで演奏し、次のcrescendoのところでもせいぜいpに高めるぐらいにすべきである。P. 11の5小節（79小節）の弦楽器のシンコペーションのような出はじめについては、a音に軽いアクセントを付けることが正しいように思われる。私はこの部分に、次のような補足記入をする。

(166)



なお、ベートーヴェンはこうしたニュアンスをP. 36の8小節（278小節）の同様な部分でははっきり指示している。次に、弦楽器およびIIIホルン、IVホルンもまた、完全なppで演奏すべきであり、その後の短いcrescendoでもせいぜいpに高めるぐらいにすべきである。

P. 12, 5小節～8小節（88小節～91小節）

弦楽器の短い音型をまったくppで演奏させ、木管楽器には次のような補足記入をしたい。



この時、私はとくにIオーボエおよびIIクラリネットを、いく分浮かび上がらせるように勧めたい。

P. 13, 7小節～8小節（98小節～99小節）

この部分の旋律的なパートであるIクラリネット、IIクラリネット、およびIフルートのcrescendoをはっきり浮かび上がらせるために、ワーグナーは弦楽パートのcrescendoを取り除き、più crescendoが指示されているP. 14の1小節（100小節）から、初めてすべての弦楽パートをcrescendoさせるように勧めている。

P. 14, 3小節～4小節および7小節～8小節（102小節～103小節および、106小節～107小節）

これらの4小節では、木管楽器を2本重ねて使用する。かって、私はトランペット in-dの代わりに、トランペット in-bを使って、4小節（103小節）および8小節（107小節）も、他の楽器と共に演奏させたことがある。しかし、現在ではベートーヴェンの作風を考慮して、この修正を撤回しているのであ

これはベートーヴェンによって指示されている *espressivo* をその持つ意味にふさわしく解釈し、拡大したものにほかならないのである。これに加えて、ⅢホルンおよびⅣホルンの *ff* の前で3回くり返される次の部分に、



つねに *pp* を補足記入すべきであり、さらに、ⅡホルンはP. 19の2小節(137小節)からP. 20の8小節(149小節)まで、低いf音およびes音を演奏すべきであることを付け加えたい。すでに、ワーグナーによっても示されているが、この部分ではテンポをひかえ目におそくすることを避けることはできないが、演奏者たちに表情ゆたかな正確さで演奏させるためにP. 19の3小節(138小節)から8分音符を1拍として、4つ振りとし、P. 20の7小節(148小節)から、再び4分音符を1拍とし、2つ振りに帰るように、指揮している。

P. 21, 1小節(150小節)

ここでの木管楽器は2本重ねて使用され、P. 22の1小節(158小節)の *decrescendo* まで続けられる。

P. 22, 3小節および9小節, P. 23, 2小節, 6小節および10小節(160小節, 166小節, 170小節, 174小節および178小節)

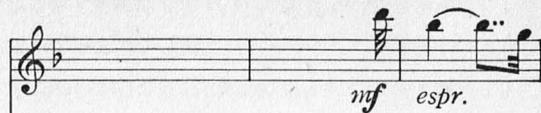
これらの小節におけるトランペットの荘重なひびきは *pp* ではあるが、充分延ばされなくてはならない(*quasi tenuto*)。ティンパニーもまた弱いけれどもいく分重々しいひびきで演奏されなくてはならない。

P. 24, 1小節~7小節(179小節~185小節)

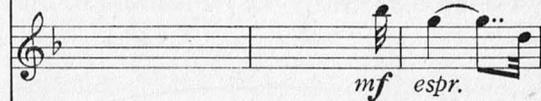
ここでの複旋律的な構造をはっきり浮かび上がらせるために、木管楽器のIパートに、次のような補足記入をしたい。

(173)

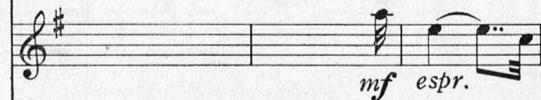
I. Flöte



I. Hoboe



I. Klarinette



I. Fagott



P. 26, 2小節およびP. 28, 4小節(196小節および214小節)

これらの小節に指示されている "*a tempo*" は、奇妙なことにしばしば見おとされている。そして、各々の小節の前の短い "*ritard.*" が、これに続く2小節まで引き延ばされている。しかし、この部分の演奏の美しさは、まさにペー

トーヴェンが指示している通りに、*a tempo* で演奏することにあるのであって、これらの小節をセンチメンタルに演奏してはならないということを指示したい。もし付点8分音符が正しく延ばされるならば再び主要テンポで演奏されても、いわば次の指示に相当するような一種のポルタメントの効果を生ずるのである。



そして、これは *ritard.* の3つの16分音符に対する指示を拡大したものに他ならないのである。

P. 26, 4小節～P. 27, 3小節 (198小節～206小節)

Ⅱホルンは低いf音およびes音を演奏する。ⅠオーボエはP. 26の6小節(200小節)では、極めて表情ゆたかに次のように演奏する。



Ⅰクラリネットおよびファゴットには、次のような補足記入が妥当であろう。



P. 28, 7小節 (217小節) 以下

Ⅰフルートのパートは、高いg音(4拍目の8分音符)から2本重ねて演奏する。それに続いて、ファゴット(2本)は次の小節のc音から同様に2本重ねて使用され(4本で)、次々とこれに加わる木管楽器(クラリネット、および

オーボエ)も、それぞれ2本重ねて(4本で)演奏される。この補強はP. 33の3小節(252小節)まで続けられる。P. 33の3小節(252小節)までの、じつに堂々たるフガートはできるかぎりの正確さとエネルギーをもって演奏され、決してゆっくりしたテンポで演奏されてはならない。メトロノームで指示するならば、♩=80～84が正しいであろう。

この部分の複旋律的な構造をはっきりさせるためには、さらに次のような指示が重要である。

P. 30, 6小節～P. 31, 1小節 (232小節～235小節)

私は、たびたびこの曲を演奏することによって、ここでのⅡヴァイオリンは強く主題を演奏するような役割を振り当てられているが、それを満たす十分な鋭さを示すことができないという確信をもった。そこで、オーボエ(Ⅰオーボエ、およびⅡオーボエ)をそれぞれ2本重ねて使い(4本で)、Ⅱヴァイオリンのこの主題を、一緒に演奏させることにした。そこで4小節の休止の代わりに、次のように補足記入をしたのである。



こうすることによって、私がここでどうしても必要だと思っていた効果が、ただちに現われたのである。

P. 30, 2小節～5小節 (228小節～231小節)

このホルンは、次のようなニュアンスで演奏すべきである。

(178) in D

in B

高い f 音および es 音を 1 オクターブ低く置き換えることは、上記の楽譜 178 で行なわれている通りである。

P. 31, 2 小節 (236 小節) 以下

ホルン、トランペットおよびティンパニーは、ここではただ *mf* で演奏するにとどめる。また *sf* もそれに応じていく分鋭さを抑えて演奏すべきである。Ⅲホルン、およびⅣホルンは、いま述べた *mf* をすでにアウフタクト（オクターブの g 音）から始めなくてはならない。Ⅱホルンは P. 31 の 2 小節～5 小節（236 小節～239 小節）の 4 小節間は、低い es 音を演奏する。P. 32 の 2 小節（245 小節）で、Ⅰヴァイオリンが、低い d 音から高い e 音へ力強く跳躍するとき、まずⅠホルンおよびⅡホルンが、4 拍目の 8 分音符（オクターブの g 音）から *f* で入りそれに続いてトランペット、ティンパニーおよびⅢホルン、Ⅳホルンが力強い *f* で演奏する。P. 32 の 7 小節～P. 33 の 3 小節（249 小節～252 小節）では、ヴィオラ、チェロおよびバスが充実した *f* で演奏しているので、その他のパートについては、次のようなニュアンスを付けることが極めて重要である。*sf*、およびアクセント (>) は、いくら力強く演奏しても、しすぎるということはない。そして、このようにすることによってのみ、この部分の崩れ落ちるような感じの美しさは、完全に表現されるようになるのである。

(179)

Holzbläser

Hörner

Tromp. u. Pauk.

1. Viol.

2. Viol.

P. 33 の 5 小節（254 小節）の *più p* は、後に現われる *pp* を考慮するならば、突然音を弱くするのではなく徐々に *diminuendo* するという意味を持っているのであろう。P. 38 の 6 小節（255 小節）のⅡフルートおよびⅡファゴットの *p* は、この部分全体の *dim.* に応じた強さで演奏されるべきである。何故ならば、これらのパートが一番のパートよりも強く浮かび上がらなくてはならないという旋律的な根拠は何もないからである。

P. 34, 4 小節～P. 35, 4 小節（259 小節～267 小節）

この部分については、次のようなニュアンスを付けることが *Cantabile* の指示を一層はっきりさせるであろう。

(180) I.VI. I.Hob.

cantabile (poco)

II.VI. I.Fl.
cantabile (poco)

I. Viol.
(poco) mf

cresc. mf

P. 35の2小節(265小節)およびそれ以後の小節に指示されている *cresc.* は、P. 35の7小節(270小節)の5つ目の16分音符までどんどん盛り上がり、いわば堅い *f* の性格を持つに至るのである。その *f* はそれに続く3つの16分音符で、あっという間に次の小節の *pp* へと消え入るように弱まるのである。また、高い *a* 音まで上昇する低音部のフレーズは、不安な感じを呼び起こすように演奏されなければならない。

P. 36, 5小節～P. 37, 4小節(275小節～282小節)

まず最初の4小節ではクラリネット、オーボエおよびフルートに、それに続く4小節ではチェロおよびコントラバスに“*Poco espressivo*”が補足記入されるべきである。IホルンおよびIIホルンのフレーズは旋律的な価値を持っており、例えば次に示すようにいく分浮かび上がるような演奏をしなければならない。

(181)

(pp) p à2 poco espr.

IIホルンの *d* 音と *es* 音を、1オクターブ低く置き換えることは、柔らかな演奏には不自然な低い *g* 音から高い *d* 音への跳躍を避ける意味でも、正しいように思われる。しかし最後の4つの8分音符は、ユニゾンの方が美しくひびくのである。P. 37の4小節～5小節(282小節～283小節)の、フルートおよびオーボエの短いフレーズは、ホルンの4つの8分音符に対する応答のようにひびくのである。その結果、このフレーズはアクセントを楽譜182のように解釈し直して(ベートーヴェンにより指示されているアクセントを取り除いて)演奏されるべきであろう。

(182)

poco espr.

それに続く木管楽器の16分音符の音型は、弦楽器とまったく同様に *p* で始め弦楽器と共に *crescendo* し、そして *diminendo* する。P. 38の1小節(287小節)から全オーケストラは、その前の短い *dim.* によって導かれた *pp* で演奏し始めるのである。1小節～2小節(287小節～288小節)ではIIヴァイオリンが、3小節～4小節(289小節～290小節)ではIヴァイオリンが、5小節～6小節(291小節～292小節)ではIフルートおよびIファゴットが、7小節～8小節(293小節～294小節)ではIオーボエおよびIクラリネットが、それぞれ優雅に浮かび上がるように演奏されなくてはならない。上記のグループのうち、最初の3つのグループはそれぞれの旋律的フレーズを演奏し終わった後ただちに、再びこの部分全体を支配している *pp* へと帰らなくてはならないのである。また、IホルンおよびIIホルンはなお完全な *pp* で、これに加わるのである。IIトランペットは、終始低い *b* 音および *d* 音を演奏する。

P. 39, 1小節 (295小節)

この小節から始まる。短いが、しかし激烈な *crescendo* は、決して誤った感情による、おかしなセンスから *ritenuto* することなく、演奏されてはならない。P. 39の4小節(298小節)の5つ目の16分音符から、木管楽器は2本重ねて使用する。オーケストラの音量は6小節(300小節)では、その次の7小節(301小節)で破壊的な *ff* を爆発させるために、ここでもなお力強く増大していなくてはならないのである。

P. 39, 7小節~P. 43, 9小節 (301小節~336小節)

この驚くべき部分の演奏は、一つのある困難な問題を提示している。すべての指示はベートーヴェンが激しい力による持続的な *ff* を望んでいたことを示している。しかし、この部分を指示通りに演奏させた時、もしティンパニーの奏者が36小節間を少しも音を弱めず力一杯たたき続けることができる優秀な素質を備えているならば、人々がはっきり聞くことができるのはティンパニーの連打のみになってしまうであろう。しかし、この部分は楽譜の指示通りに演奏しても、少なくともダイナミックに関するかぎりは、大きな効果を持っているのであるが、もしティンパニー奏者の力が弱まった時には、その効果すらおびやかされてしまうのである。そして、その欠陥は何人かの演奏者は直観的にティンパニーに従って音を弱め、他の演奏者は作曲者の指示と指揮者の注意を覚えていて、無理をして強く汚ない音を出し、その結果この部分の終りの10小節ないし15小節では、あたかも弱々しい *mf* に、時々“きいきい”という叫び声が混ざるといった状態となって、益々悪くしてしまうのである。これはベートーヴェンが意図していたこととは、正反対のことである。私はこの部分の破局的な内容を完全に表現しようと種々試みた後、ついに明りょうさこそ至上命令であるという私にとってつねに規準となる根本的原則に従って、徹底的な補足記入を行なうことを決心した。そして、この補足記入は全体的な性格を失うことなく、いくつかの1オクターブの音の置き換え以外には、楽器編成上の修正

を必要とすることもなく、個々のすべての部分がはっきり聞きとれるようになるという効果を持っているのである。こうして得られた際立った明りょうさのために、聴衆がすべてのパートについてはしばしば *mf*、それどころか *p* で演奏されることもあることをはっきり気づくとは到底考えられないのである。もし楽譜に忠実な演奏と私の補足記入による演奏を相前後して聞き比べるならば、後者に前者よりもより一層演奏者たちの力が展開されるのを感じることができるとむしろ信じている。いずれにしても、私は指揮者諸氏に次に示すような方法で、この部分を一度演奏してみるように勧めたい。その際、あまりに距離が近いればしばしば誤りを犯すことになるのだが、指揮台の上から判断すべきではなく、先入観にとらわれない音楽家としての印象を聴衆の中でためてみることを勧めたい。

(183)

Holzbläser
(alle gleichmäßig
bezeichnet)Hörner in D
(B-Hörner ebenso
bezeichnet)

Trompeten in D

Pauken

Violinen
und BratschenVioloncelle
und Kontrabässe

The musical score for measure 183 shows the following dynamics for each instrument part:

- Holzbläser (all instruments):** *ff* in the first half, *mf* in the second half.
- Hörner in D (B-Hörner also):** *ff* in the first half, *mf* in the second half.
- Trompeten in D:** *ff* in the first half, *mf* in the second half.
- Pauken:** *ff* in the first half, *mf* in the second half.
- Violinen und Bratschen:** *ff* in the first half, *ff* in the second half.
- Violoncelle und Kontrabässe:** *ff* in the first half, *sf* in the second half.

Musical score for page 214, featuring a piano and bass line. The score is divided into two systems. The first system consists of six staves, with dynamics ranging from *ff* to *mf*. The second system also consists of six staves, with dynamics ranging from *ff* to *sf*. The music includes various articulations such as accents and slurs.

Musical score for page 215, featuring a piano and bass line. The score is divided into two systems. The first system consists of six staves, with dynamics ranging from *ffp* to *ff*. The second system also consists of six staves, with dynamics ranging from *ff* to *sf*. The music includes various articulations such as accents and slurs.

* →印が指示された音符は、原譜とは異なり、補足記入されたものである。

P. 40, 7小節(310小節)のトランペットについて、もう一つ実際にためす必要のある問題を提案したい。あるいは、ここにベートーヴェンの書き誤りがあるのではなからうか？ すなわち、最後の32分音符はc音ではなく、その前の同様な部分と同じようにg音でなくてはならないのではなからうか？ 疑う余地もなく、ここでもa音～d音への主題的進行は、その前の部分と同様に重要である。実際にそうしたa音～d音への進行は、フルート(2本)とティンパニーによって行なわれているが、もしトランペット(2本)が、これまで吹き続けているc音(実音d音)から、他の音に移ることがないならば、この進行はほとんど聞こえないのである。この32分音符を次のように訂正すること

を何らちゅうちょしない。

(184)

P. 44, 1小節～2小節(337小節～338小節)

これらの小節は、*dim.*によってほっとしたような感じをオーケストラ全体にもたらし、また同時にすでに重味のある主要テンポを、さらにいくらか抑えることになるのである。

P. 44, 3小節～8小節(339小節～344小節)

これらの小節では、一時的に平穏な感情が支配する。この部分に *Tranquillo* (静かに)と指示したい。そしてここは、たいへんやすらかな、いってみれば微笑むような表情で演奏させるように勧めたい。勿論、*crescendo* やセンチメンタルな趣味によるどのようなニャانسも、付けてはならないのである。

P. 44, 9小節～P. 48, 8小節(345小節～378小節)

この部分の最初で、テンポを徐々に速める機会が指揮者に与えられるであろう。そして、ほぼ P. 46の6小節(359小節)で、再び主要テンポに帰ることができるのである。ここ(P. 44の9小節～P. 45の3小節〔345小節～348小節〕)では、専らオーボエおよびファゴットに旋律が任されているので、木管楽器の演奏は、P. 11の6小節～9小節(80小節～83小節)の同様な部分よりも、はるかに容易に行なわれるのである。Iフルートはその短いフレーズ(P. 45の1小節～2小節〔346小節～347小節〕)を、オーボエおよびファゴットの旋律の上にぴったりと乗せるために、そのひびきの性格からして当然鋭く浮かび上がるオーボエよりさらにいく分はっきりと目立つように演奏しなくてはならない。また、オーボエについて、P. 45の1小節(346小節)の2つのa音を、柔らかに次のようにスラーで結ぶことが正しいと思っている。

(185)



弦楽パートについては、私は前の時と同様に、次のように補足記入したい。

(186)



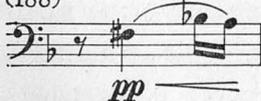
私はP. 45の4小節～5小節(349小節～350小節)の *crescendo* をかなり目立つものと解釈し、バスのこの音型を、

(187)



いくらか盛り上げて演奏し、またこれに対応するⅡヴァイオリンの和音(fis音およびa音)を *mf* で演奏させたい。(しかし、トランペットおよびティンパニーは、*P*のままとする。)そして、P. 45の6小節(351小節)の驚くばかりに非痛な感じを与える d—moll の出はじめでは、すべてのパートを *pp* で始め、それに続く *crescendo* をただ *p* に高めるだけにとどめたい。そして、弦楽パートはP. 46の2小節(355小節)で、再び *pp* に帰らせるのである。さらに、私にとっては、d—moll に入ってからはっきりと音を弱くしたことが分かるようにするためにトランペットおよびティンパニーに *pp* を補足記入することと、木管楽器の短いフレーズに指示されている *espress* を、次のように解釈することが、重要であるように思われる。

(188)



P. 46, 2小節～5小節(355小節～358小節)

この部分については、P. 12の5小節～8小節(88小節～91小節)と同様なニュアンスだけをそれぞれのパートに応じて修正すればよい。

P. 47, 2小節～3小節(363小節～364小節)

ワーグナーはこの部分の *crescendo* (弦楽パート、Ⅰホルン、Ⅱホルン、Ⅰトランペット、Ⅱトランペットおよび、ティンパニー)を、取り除くように勧めている。これによって、クラリネットによる主題の進行(3小節(364小節))が、はっきりと浮かび上がってくるのである。そして、クラリネットはその他の管楽器と共に、それに続く2小節間、今度は上昇する音型を *crescendo* で演奏している弦楽器にささえられて、エネルギーに *f* へと移ってゆくのである。P. 47の4小節および6小節(365小節および367小節)では、ⅡホルンおよびⅣホルンは低い *f* 音を演奏する。

P. 48, 1小節～2小節および5小節～6小節(369小節～370小節および373小節～374小節)

これらの小節では、P. 14(P. 14～P. 15)の同様の部分と同じように、木管楽器を2本重ねて使用する。

P. 48, 7小節～8小節(375小節～376小節)

これらの小節では、P. 14の9小節～10小節(108小節～109小節)の同様な部分で弦楽器がそうであったようにここでの管楽器はあまり弱く始めないで2番目の小節で *dim.* し、それに続く *pp* へと移って行くのである。トランペットのc音には、*pp* が補足記入されるべきである。

P. 51, 4小節(398小節)

前の同様の部分(P. 17の5小節(129小節))では、短調から長調へと変わっているが、ここでは短調のままである。ベートーヴェンが行なった、この印象深い変形をはっきりと浮かび上がらせるために、この変形にとって大変性格的

なヴァイオリンの最初のd音と、クラリネットのc音(実音d音)およびヴィオラのf音と、Iホルンのes音(実音f音)に、*sf*を補足記入している。

P. 52, 1小節~P. 53, 2小節(401小節~406小節)

P. 18~P. 19(P. 18~P. 19)において、フルートを2本重ねて使用したのと同様に、ここではオーボエ(2本)が、1小節(401小節)の4拍目の8分音符から、その性格的な跳躍をそれぞれ2本重ねて(4本)演奏する。そして、その補強は当然P. 53の3小節(407小節)の*p*のところ、速やかに終るのである。

P. 53, 3小節~P. 54, 4小節(407小節~414小節)

これらの小節については、P. 19の3小節~P. 20の4小節(138小節~145小節)について述べたことがすべて当てはまる。この部分の明りょうな演奏のために、ワーグナーが行なった不可欠な楽器の変更を次の楽譜189で示した。ここではワーグナーによって変更され、あるいは付け加えられた音符は、大きな音符で示されており、ベートーヴェンによるものではない発想記号も記入されている。

(189)

1. Fl.

2. Fl.

1. Hob.

2. Hob.

p sf

p sf

p sf

p sf

* ワグナーの指示によれば、IIフルートは、この部分はすべて休止する。

クラリネット(2本)およびファゴット(2本)には、フルートおよびオーボエと同様の意味において、 $\llcorner \rceil$ および $\llcorner \rceil$ を補足記入する。IIIホルンおよびIVホルンには、前の同様な部分と同じように、*pp*が補足記入される。IIホルンは次のように、終始1オクターブ低い音を演奏する。

(190)

ff *p* *ff* *p* *ff* *p*

P. 54, 5小節(415小節)

木管楽器は前の同様な部分よりも一層盛り上がった表現を求めるため、すでにこの小節から2本重ねて使用する。よく知られているように、ベートーヴェンはオーケストラのヴァイオリンパートには、決して高いa音(三点a音)以上は書かなかった。6小節(416小節)において、激しい鋭さでまったく性格

的に始まる弦楽器が本来目ざすものは明らかに次の通りである。

(191)

sf *f* *f* *f* *ff*

私はそこでⅠヴァイオリンを上のように演奏させることについて、何らちゅうちょしないのである。そしてこれに応じて、Ⅱヴァイオリンも1オクターブ高く演奏させ、P. 55の1小節（418小節）の、

(192)

f

は、次のように修正する。

(193)

f

P. 56, 2小節（427小節）以下

木管楽器の補強はここで終る。これに続く素晴らしい部分の演奏については、木管楽器の重要なパートが、弦楽器により圧倒されるという危険性があるので、私が次に示すような注意深い補足記入を必要とする。旋律的進行を受け持つパートを、2本重ねて演奏するのは、Dが指示されているところをもっとも適当だと思われる。

(194)

I. Flöte
p

I. Klarinette
p

I. Fagot
p

I. Violinen
p

II. Violinen *
p

espr.
p

espr.
p

Musical score for page 226, measures 1-4. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef, the third is in bass clef, and the last two are in treble clef. The music includes various rhythmic patterns and dynamics.

Musical score for page 226, measures 5-8. The score consists of five staves. The first staff is empty. The second staff has *espr.* above it. The third and fourth staves have *p* below them. The fifth staff has *p* below it.

Musical score for page 227, measures 1-4. The score consists of five staves. The first staff has *f* below it. The second and third staves have *cresc.** below them. The fourth staff has *cresc.** below it. The fifth staff has *cresc.** below it.

Musical score for page 227, measures 5-8. The score consists of five staves. The first staff has (D) above it. The second staff has *espr.* above it. The third staff has *espr.* above it. The fourth staff has *espr.* above it. The fifth staff has *mf* below it.

* ヴィオラも、Ⅱヴァイオリンと同様に補足記入される。

* ここから、オーケストラ全体にわたる *crescendo* が始まるので、補足記入された \leftarrow は、だんだん強く演奏されなければならない。

P. 58, 6小節(448小節)以下

この小節から、全オーケストラは *ff* へと力強い盛り上がりのうちに音量を増大させる。P. 59の3小節(453小節)の *ff* では、その他の木管楽器(Ⅱフルート、Ⅰオーボエ、Ⅱオーボエ、ⅡクラリネットおよびⅡファゴット)は、2本重ねて演奏される。そして当然Ⅱクラリネットはその三つの音符(c音h音c音)から、2本重ねて演奏される。

P. 59, 1小節(451小節)

この小節では、Ⅰフルート(すでに、2本重ねて使用されている)は、1オ

クターブ高い、b音とa音を演奏する。

P. 59, 7小節(457小節)

ここで、木管楽器の補強は終る。この部分についてワーグナーは、すでにこれまで述べてきた数多い修正の一つとして、次のように述べている。すなわち「管弦楽法における楽器的な結合のダイナミックな不均衡があるという理由から、P. 59の7小節(457小節)から再び始まるこれまでと同様な部分への復帰は、まず最初の2小節は終始 *f* で、それに続く2小節は管楽器の強い *crescendo* と、弦楽器のひかえ目な *crescendo* で、そして *f* の前の最後の2小節は急激に音の強さを増大させて演奏されなくてはならないのである。」

P. 60, 6小節~7小節(463小節~464小節)

Ⅱホルンは低い *f* 音を演奏する。

P. 61, 4小節~P. 62, 2小節(469小節~476小節)

この部分のホルンのソロについては理想的な演奏のためには、その前の部分よりはいく分ゆるやかなテンポで演奏することが必要である。そのテンポは弦楽器が今度は短調で主題を演奏し始める(P. 62の3小節(477小節))時も、そのまま保たれなくてはならない。そして、その弦楽器の主題に続く *crescendo* は、ダイナミックに関しては、力強く盛り上げられてはならないが、しかしテンポを速めることなく演奏されるべきである。木管楽器の音型が *ff* になると強いひびきの弦楽器のために飲み込まれてしまい、*dim.* のところで初めて再び聞こえるようになることを、少しも気がかりなこととは思っていない。それどころか、木管楽器が再び現われてくることこそ独特の魔術のような効果を生みだしているように私には思える。もし木管楽器が聞こえなくなることを避けようと思うならば、弦楽パートが力強く展開される間は、木管楽器を2本重ねて使えばよいだろう。

P. 61, 3小節 (468小節)

Ⅱ トランペットは低いd音を演奏する。

P. 63, 3小節～4小節 (485小節～486小節)

Ⅱ ホルンは低いf音およびd音を演奏する。

P. 65, 9小節およびP. 66, 4小節 (506小節および510小節)

これらの小節の *ritard.* は前の同様の部分と同じように、それぞれの小節の後半のみに関するものであることは、おのずから明らかである。2度目の *a tempo* で、開始部のひかえ目な主要テンポ (およそ♩=76) に帰る。それはこの楽章の終りまで変化することなく、そのまま保たれるのである。木管楽器を2本重ねて使用するのは、P. 68の4小節 (527小節) の *più f* からがもっともよいだろう。P. 69の2小節～3小節 (533小節～534小節) では、Ⅱホルンは1オクターブ低いes音およびd音を演奏する。最後の3小節を *quasi ritenuto* のように、物々しく演奏することは、私は誤りだと思っている。ここではあたかも簡潔に決然とそしてエネルギッシュに偉大な人物が最後の言葉を述べるかのようであり、決してテンポをゆがめてはならないのである。

第2楽章

P. 71 (P. 82)

メトロノームの指示♩=116は、極端に速いテンポである。しかしそうはいっても演奏の可能性は残されている。しかし、トリオ (P. 102 (P. 116)) をメトロノームで指示されているように♩=116で演奏することは、まったく考えられないことである。これは、間違いか、あるいは誤植にちがいない。もし♩=116 というのであればまだ理解できるかも知れないが、私にはそのテンポ自体開始部との関係からいづれにしても正しくないように思われる。(訳者注、参照) ベートーヴェンは、“*Molto vivace*” — “*Stringendo il tempo*” — “*Presto*” といった指示によって、だんだんとテンポを盛り上げること

を現わしているのである。そこで、私はトリオをゆっくりしたテンポで演奏するという以前よく行なわれた方法は、根本的に誤りだと思っている。勿論つねにいたるところで、例えばベルリンのオペラハウスのように、——私はそこで演奏会を引き受けたとき用いた楽譜には *Presto* の指示が消されており、その代わりに *Adagio* と書かれていたのを見つけたことがある——ゆっくりと演奏されているわけではないのである。しかし、ビューローは、このトリオをなおさらにゆっくりと演奏していたし、ポルゲスはワーグナーがこの *Presto* をオクターブの跳躍のある最初の2小節だけ、まったく厳密に *Presto* のテンポを採り、それ以後は“のびのびとした”テンポを演奏していたことを報告している。しかしこれらのことに対しては、何らの理由もないのである。ベートーヴェンの下書きには、この *Presto* の最初の型として、

(195)



が書かれているが、これは次のように修正されているのを見出すことができる。すなわち、彼自身の筆跡で2小節ごとに一つの「 」でまとめられており、“すべての小節”をそのようにするという指示が与えられているのである。さらに、*Presto* という指示のほかに、なお“*Prestissimo*”という言葉が、鉛筆ではっきりと書かれているのも見出すことができる。こうした事実により、疑いなくここでは極めて速いテンポを意図していたことが分かるのである。しかし、だからといって、♩=116で現わされているような、いかなる点から考えても、演奏可能な限界を越えたテンポを、示しているのでは決してないのである。もしここで私が主部に対するトリオのテンポを把握する時につねによりどころとする、直観的でありまた音楽的な感覚を言葉と数字で確定しようと、いま一度試みるならば、かつて1901年の<音楽新聞> (*Allgemeinen*

Musikzeitung)で行なった試みを、訂正し補うことによって、私は次のような結果に到達するのである。

私は、Scherzo をおよそ ♩ = 108~112 のテンポで始めたい。Stringendo の後 Presto のテンポを Presto の半小節が、すでに Stringendo の指示により速められている $\frac{3}{4}$ 拍子の 1 小節に相当するように採りたい。Presto の最初の 2 小節をテンポを正確に採るために、1 小節を 2 つ振りに指揮したい。そして、Presto を 2 つ振りにした場合の各々の振り (拍) は、当然その前の $\frac{3}{4}$ 拍子の 1 小節と同じテンポである。この最初の 2 小節以後は、1 小節をただ 1 つ振りで 1 拍目をはっきり示しながら指揮する。その振りはメトロノームの指示 ♩ = 80 で現わされるであろう。こうして、この Presto の 4 分音符は、およそこの楽章の最初で採られたテンポによる、 $\frac{3}{4}$ 拍子の 4 分音符のテンポの価値と同じようになるのである。私は個々の説明に移る前に、この楽章全体を把握するためにもっとも重要だと考えられる問題として以上のことをまず最初に述べたのである。

(訳者注)

Presto の指示については、音楽之友社版は ♩ = 116、Breitkopf 版は ♩ = 116 となっている。Breitkopf 版は後に訂正されたものであろう。

P. 71, 6 小節 (6 小節)

この小節では、木管楽器は 2 本重ねて使用される。これ以下の小節ではこの補強は行なわれない。

P. 75, 1 小節 (57 小節)

ここから再び、木管楽器は 2 本重ねて使用し、P. 76 の 7 小節 (77 小節) で終わる。

P. 77, 9 小節 ~ P. 79, 1 小節 (93 小節 ~ 109 小節)

ここで私は、ワーグナーによって提案されたが、彼によって書かれたものを見ても、ポルゲスの報告でも、実際には試みられたことのなかった修正を、再びここに持ちだしたい。そしてその修正は、ワーグナー自身すでに不完全な手段だと認めていた弦楽パートを弱く抑えるという方法を探る必要もなく、管楽器の主題を本来もっている性格どおりに浮かび上がらせることを可能にするのである。

(196)

Hoboens und Klarinetten
Fagotte
Hörner in D
Hörner in B

unis.
ff
à2
ff
à2
ff
unis.
à2



もしワーグナーがこの修正を自ら一度でも聞いたことがあるならば、疑いもなく D-Horn が P. 77 の 9 小節～12 小節 (93 小節～96 小節) および P. 78 の 5 小節～8 小節 (101 小節～104 小節) では、誤った上声部を形づくっていることに気がついたであろう。そこで D-Horn を次のように訂正するように提案したい。

(197)



これによって、この部分の指導的な旋律は、完全な明りょうさで浮かび上がってくる。またこの部分で木管楽器を 2 本重ねて使うことは、おのずから明らかなことである。そしてこの補強は P. 79 の 9 小節 (117 小節) で終る。Ⅱホルンは P. 79 の 7 小節～8 小節 (115 小節～116 小節) では低い f 音を演奏する。

P. 80. 5 小節～P. 81. 2 小節 (127 小節～138 小節)

木管楽器は 2 本重ねて使用する。ⅡホルンおよびⅣホルンは、終始低い d 音、f 音および g 音を演奏する。

P. 81 (P. 93)

私はこの短い第一部をくり返すように勧めたい。これに対して、長い第二部のくり返しは省略し、P. 100 (P. 113) の「」は、取り除くように勧めたい。もし第一部を一度しか演奏しない時は、少なくとも私の感覚では、すでに述べたいいろいろな主題は、あまりに早くとび去って、この楽章のイメージは落ちつかないものになってしまうのである。

P. 83. 8 小節～12 小節 (172 小節～176 小節)

ここでは、木管楽器は 2 本重ねて使用する。

P. 91. 1 小節～P. 92. 13 小節 (272 小節～296 小節)

ここでの、木管楽器は 2 本重ねて使用する。P. 91 の 5 小節および 9 小節 (276 小節および 280 小節) では、ヴァイオリンおよびヴィオラは、

(198)

a) の代わりに b)

のように演奏する。またIフルートはこれらの小節およびP. 92の2小節(285小節)で、1オクターブ高いb音を演奏する。

P. 95, 8小節~P. 96, 12小節 (330小節~346小節)

私は、この部分をワーグナーの指示に従ってさきのC-durの部分と同じような方法で修正したい。ワーグナーの行なった修正には、ここでトランペット(2本)が付け加えられていることが見出される。そして、それについてワーグナーは残念なことではあるが、原譜どおりではトランペットが管楽器の主題をおおい隠してしまうというだけの理由から、トランペットにも主題を演奏させることにしたのだと極めて正しく説明している。さすがに彼は、実際の演奏に際してトランペットは“これといった意味もなく、音を抑えなくてはならない”ことが不可欠であるのを知っていたのである。すでに前にも述べたように、ある一つの欠陥に対する救済手段を得ようと務めるならば、同時にまた別の欠陥が、必然的に生ずるものであるという見解によって、ここでもワーグナーの提案に従いながら、主題をトランペットで補強することを決心した。そして、この修正によってトランペット奏者にとっても、決してこれといった意味もなく、音を抑える必要もないばかりでなく主題により性格的な力を与えることになるのである。木管楽器は当然この主題の始まりから、P. 97の8小節(354小節)のfまで2本重ねて使用する。P. 96の1小節(335小節)では、IフルートおよびIIフルートは、

(199) a) の代わりに b)

のように演奏する。また、9小節(343小節)では、

(200) a) の代わりに b)

のように演奏する。

P. 97の2小節(348小節)では、Iフルートは高いb音を演奏する。以上述べた補足記入以外に、この部分について次のような修正を勧めたい。

(201)

Klarinetten *ff*

Hörner in D *ff*

Hörner in B *ff*

Trompeten in D *ff*

à2

P. 97, 10小節 (356小節)

IIホルンは低い *f* 音を演奏する。これに続く P. 97の13小節(359小節)の、IIホルンの7度の跳躍はたいへん性格的であり、音を置き換えることは避けた方がよい。

P. 98, 5小節~P. 99, 3小節 (364小節~375小節)

ここでの、木管楽器は2本重ねて演奏する。

P. 101, 5小節 (395小節)

ボルグスの報告によれば、ワーグナーはこの◦を音を延ばさず、短く切ったということである。ボルグスの書いたものは、信頼できるものであり、この報告の真実性も疑う余地はないのであるが、私はこの独断的なやり方に対するいかなる理由も見出すことはできないのである。そこで、私はこの◦を延ばし、音を切ることによって次の音との間に少しの休みも生ずることなく、さらに次へと進むのである。

P. 102 (P. 116)

Presto の最初の2小節では、木管楽器は2本重ねて使用する。

P. 106, 5小節~P. 108, 1小節 (454小節~474小節)

このオーボエのソロの演奏は、決して容易なものではない。自由な表現はリズム的な正確さを伴うものでなくてはならない。あまりに速いテンポは楽譜どおりに演奏することさえ困難にし、またあまりにゆっくりとしたテンポは、柔らかな弧を描いた美しい旋律の線をつまらないエチュードにしてしまうのである。私はつねに、まずオーボエ奏者が正しい表情で演奏することのできる感覚と能力を充分備えているかどうかを観察することにしており、そしてこの部分を指揮するというよりはむしろ伴奏するという気持で演奏している。そして、もしオーボエ奏者がまずい演奏しかできなかった時、初めて指揮としての指導的な任務にとりかかるのである。まず、とくにオーボエ奏者は呼吸を正しく配分し、ブレスをする余裕を持たなくてはならないことに、注意すべきである。スラーが8つの音符にわたるところではそれぞれのスラーの後で、ブレスすることができる。すべての管楽器奏者が P. 107の5小節 (466小節) の後半で始める *crescendo* 以下はオーボエ奏者は、もはや10小節 (471小節) の *p* の

前でブレスするのみで、それ以下のフレーズの残りは、P. 108の2小節(475小節)の *sf* まで、一息で演奏することが望ましい。オーボエ奏者は2つの *crescendo* を最後の音に至るまで、一様に盛り上げることができなくてはならない。そして、思うようにブレスができないために急いだり、まだその時機を得ない *dim.* をすることがないように、音の配分とブレスの配分を整えなくてはならない。これは非常に重要なことである。オーボエ奏者が、一瞬でも不安な感じを与えることがこの部分全体を台無しにしてしまうかも知れないのである。

P. 107, 9小節 (470小節)

II ファゴットのc音およびそれにタイで結ばれている2分音符をh音に訂正するというビューローの処理は、絶対に受け入れることのできないものである。もし他にもこれと同様なつまらない修正を行なったとしても、ビューローはおそらく「ベートーヴェンの全音階的な独創性よりも、半音階的な通俗性」の方がよいと判断したのであろう。例えば彼の校訂版による、ベートーヴェンのピアノソナタ Op. 106 (ハンマークラヴィーア) の第1楽章の、主題への復帰のところを参照せよ。

P. 109 (P. 121)

$\frac{12}{\text{—}}$ からは *p* であるが、木管楽器は2本重ねて演奏する。これはP. 112 (P. 125) の *Sempre più p* のところまで続けられる。

P. 112 (P. 125)

私は *Sempre più p* の指示されているところから、徐々にテンポをゆっくりと落ちつかせることを勧めたい。そしてこれ以下の部分は、再び1小節を2つ振りて進みたい。そして、最後の ♩ をできる限りの *pp* で保ち、少しの休みも取ることなく、 ♩ の音は主部への復帰によって、荒々しい力で、まったく突然に中断されるのである。この部分をこのように演奏することによって、聴衆

の中にあるざわめきが起らないことは、一度もなかった。それはしばしば無意識の内に起ったもので、幸いにも、確かに聴衆の沈黙の共感を現わすものであった。もし ♩ を棒ではっきり切って休止を入れるならば、この主題の再現の効果は決してそのようなデモニッシュな(悪魔的な)強い効果を到底生みだすことはできない。

ポルゲスの報告によれば、ワーグナーは主部をくり返す時には、最初の時よりはいく分速めにテンポを採ったということである。私も、このワーグナーの解釈に充分確信をもって同意することができる。その他のことについては、主部について述べたことがくり返しの場合にもそのまま当てはまるであろう。

P. 143, 11小節 (556小節)

私は、このゲネラル・パウゼ (G. P.) にはまったく短い ♩ が、絶対に必要だと思っている。最後の3小節は最大のエネルギーで(木管楽器は2本重ねて)演奏され、明りょうで力強い演奏が可能な限り急激なテンポで演奏されなくてはならないのである。

第3楽章

P. 144 (P. 129)

すべての交響曲の緩徐楽章の中で、もっとも美しくもっとも深遠なこの楽章は、*Adagio molto e cantabile* と指示されている。メトロノームの指示 ♩ = 60はあまりに速いテンポを示している。同様に、後に現われる *Andante moderato* に対する ♩ = 63も、あまりに速いテンポのように思われる。しかし、私の考えではこれらの関係からある一つのことが導きだされるのである。すなわち、ベートーヴェンは、 $\frac{3}{4}$ 拍子ではただテンポを穏やかにいく分いきいきと活気づけることを望んでいただけなのである。ワーグナーはかつて、「私は、この楽章の開始部を実際に *Adagio* で指揮した、恐らく最初の指揮者であろう」と言ったことがある。そうすることによって、彼自身にとっても、*Adagio* と *Andante* の区別をはっきり浮かび上がらせることが初めて可能になったの

である。この発言は、若い指揮者たちが、現代のバイロイトで行なわれているパルジファル（ワーグナーの楽劇 Parsifal）のひきずるようなテンポをこの Adagio に持ちこんだり、この開始部を聴衆がほとんど旋律として感ずることができないほどゆっくり演奏したり、また Adagio との“区別”を現わすために、Andante Moderato を Quasi Allegretto のように演奏したりする原因となったのである。私はかつて他のところで、このような行きすぎに対してはっきりと反対したことがあるが、ここではただ次のことを述べるにとどめよう。すなわち、開始部ではおよそ ♩ = 48~50 を正しいテンポとし、穏やかに活気づけられた Andante では ♩ = 54~56 がふさわしいように思われる。

この楽章のオーケストラの取り扱い、まったく素晴らしいものであり、とくにベートーヴェンのもっとも優れた面に他ならないホルンの用法はたいへん見事なもので、いかなる補足記入を加えることもちゅうちょするほどである。そのために、私はただ表現上の要求からのみ次に示す補足記入を最大限の考慮をはらって解釈し取り扱うようにしたいのである。

P. 147, 9 小節 ~ P. 148, 9 小節 (33 小節 ~ 42 小節)

主旋律の上に、天国のような安らかさで漂う I ヴァイオリンのパートは、主旋律そのものよりはいく分柔らかく演奏されなくてはならない。それ故、*cre-scendo* も主旋律におけるよりも、ひかえ目に演奏されなくてはならない。ポルゲスの報告によれば、ワーグナーはこの部分の終りにある es 音上の ♪ をまったく延ばさなかったということである。これは、私にはあまりに極端なことに思われるのであって、むしろ ♪ の前で——例えば、最後の 2 小節で——テンポをわずかに抑えることは、まったく正しいように思われる。

P. 149, 1 小節 (43 小節)

ここから始まる第 1 主題の変奏については、少なくともその初めの部分および後には部分的に 8 分音符を 1 拍（1 小節を 8 つ振り）に指揮すべきである。このためにメトロノームの指示として ♩ = 84~88 を提案したい。また I ヴァ

イオリンに次に示すようないくらかの補足記入を勧めたい。すでに述べたように、それらを極めてひかえ目な方法で演奏するように演奏者たちに勧めたいのである。

P. 149, 3 小節 (45 小節)

(202)



P. 150, 2 小節 ~ 3 小節 (49 小節 ~ 50 小節)

(203)



P. 151, 1 小節 (53 小節)

(204)



P. 152, 1 小節 (58 小節)

(205)



P. 152, 6 小節 ~ P. 153, 1 小節 (63 小節 ~ 64 小節)

ここでもまた、この 2 小節間の G—dur への素晴らしい移行については、テンポをわずかに抑えることが正しいように思われる。音楽的にも芸術的にも

優れた感覚をもっているIクラリネット奏者ならば、 $\frac{3}{4}$ 拍子の前の最後の小節を次のようなニュアンスで、

(206)



演奏し、これによって新しい主題を導きだすことができるのである。

P. 153, 2小節～P. 154, 9小節 (65小節～79小節)

ここではヴァイオリンおよびヴィオラは終始 *pp* で演奏し、*cresc.* の指示はつねに取り除くように勧めたい。この清純なフレーズは非常に表情ゆたかなものであり、とくに *crescendo* しなくても、それ自体ですでに必要なだけの十分な効果を生みだすものである。これに反して、少しでも *crescendo* することは——つまりほんのわずかでもこの旋律が強く演奏されることは——管楽器の主旋律の効果をそこなってしまうかも知れないのである。P. 153の4小節～5小節 (67小節～68小節) での、Iフルートはまったく非旋律的に書かれているのであるが、次のようなニュアンスで演奏された方がよいだろう。

(207)



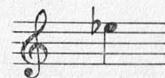
これは、一度旋律から退いて、後に再び旋律に帰るといったいへん美しいこのパートにとくに、表情ゆたかな演奏効果を上げさせるためなのである。これと同様なことは、P. 154の5小節～6小節 (75小節～76小節) についても当てはまる。そこでは、Iフルートの4つの8分音符のc音とh音 (4分音符) は、突然Iオーボエのみに託された旋律を乱さないように、終始 *pp* で演奏しなくてはならないのである。

P. 155, 4小節 (83小節) 以下

この部分については、“Adagio” という言葉の後に “molto” が付けられていないことや、とくに三連符で現われるピッチカート用法によって、光り輝くような性格を持つこの部分全体の張りつめたような透明さから、この楽章の開始部よりもテンポをほんのわずか速めることが正しいように思われる。それにもかかわらず、その前の $\frac{3}{4}$ 拍子よりはおそいテンポで始めなくてはならない。この部分に漂う感情は、まったく素晴らしいもので、言葉ではほとんど表現できないくらいである。

ベートーヴェンはこの交響曲全体では、彼のこれまでの管弦楽作品におけるよりも、はるかにひん繁にホルンのこの塞音 (Stopfton) を使っているが、

(208)



ここではとくに一層多くの塞音をまったく自由に使いこなしていることが目だっている。私はここに、ベートーヴェン自身も極めてよく知っておりまた高く評価していた、ウエーバーの“魔弾の射手” (Freischütz) における天才的な自然ホルンの用法が、後にも影響を与えていたことの成果を見出すことができると信じている。いずれにしても、ベートーヴェンがこのまったく演奏困難なしかも非常に目だつソロを、IVホルンに任せていることもまた、まったく珍しいベートーヴェン独特のことだといってよいだろう。私は、一度ミュンヘンのカウムオーケストラ (Kaim Orchester) で、IVホルン奏者シュタンゲ氏 (Herr-Stange) が、このソロをたいへん立派に演奏するのを聞いたことがある。しかし、そのようなことは極めて珍しい例外だといってもよい。一般には、



のところからそれ以後の部分は、それぞれの素質に応じて、III番奏者あるいはI番奏者に任せるのがもっともよいだろう。

私は、次のようなニュアンスを、もっとも柔らかないきとした演奏のために勧めたい。

(209)



* その前のg音を結ぶタイは、明らかに欠けている（ただし、Breitkopf版は後に訂正されたものと思われるが、タイが指示されている）。

* 2本のクラリネットは、ホルンと共にこの $\leftarrow \rightarrow$ を行なってもよいが、Iフルートにはこれを付けない。

P. 157, 3小節 (96小節)

このカデンツは極めて落ちついた安らかさを持って、ポルタメントのように演奏される。ホルン奏者の呼吸がこの部分全体に及ばない時は、できるだけ気づかれぬように最初の高いas音の後でプレスしたらよいだろう。 $\frac{12}{8}$ 拍子の1小節まえでは *crescendo* を容易にするために極めてひかえ目に *ritenuto* することがふさわしいように思われる。そして私はこの小節の4拍目の4分音符 (B—dur) に、はっきりと *f* を補足記入する。そして次の小節の1拍目では、指示されている通りの“*p dolce*” が何ら *diminuenpo* で準備されることなく、続くのである。

“Lo stesso tempo” という指示とIヴァイオリンの装飾的音型の活動的な要素は、たいへんゆっくりした開始部のテンポへ帰るのではなく、このまったく壮大な変奏を *Adagio* の性格は充分に守りながらも、主要テンポよりはいく分流動的な速いテンポで演奏することを許しているように思われる。そしてとくに旋律はほとんどつねに管楽器にあるのであって、Iヴァイオリンの装飾的音型は、いかに精巧にニュアンスづけられ、また演奏されなくてはならないといっても、旋律的進行を受け持っている管楽器に対しては、つねに伴奏か、あるいはいわばアラベスクを形づくっているのであるということに注意すべき

である。この部分は1小節を4つ振りに指揮すべきであって、例えば12拍に振ったりしてはならないということに注意しておきたい。私がここでこのことをとくに採り上げたのは、実際にこうした素人くさい無器用さが行なわれているということを聞いたことがあるからである。

極めてひかえ目に演奏すべきものとして、私は、次に、いくつかのニュアンス付けを示したい。

P. 159, 3小節～P. 160, 2小節 (104小節～106小節)

(210)

I. FL. I. Hob.
I. Fag.

I. Viol.

Musical score for (210) for woodwinds and strings. It shows staves for I. Flute, I. Horn, I. Bassoon, and I. Violin. The woodwinds play a melodic line with slurs and accents. The violin plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (p) and piano dolce (p dolce).

Musical score for (210) for woodwinds and strings. It shows staves for I. Flute, I. Horn, I. Bassoon, and I. Violin. The woodwinds play a melodic line with slurs and accents. The violin plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include piano (p) and piano dolce (p dolce).

P. 161, 1小節～2小節 (108小節～109小節)

(211)
I. Viol.

P. 162, 1小節 (111小節)

ホルンのソロの *crescendo*, g音の短い *diminuendo*, そしてそれに続く *crescendo* は、とくに表情ゆたかに芸術的にも見事な自由な表現で演奏されなくてはならない。低い音は *crescendo* しているが、あまり極端に強く演奏してはならない。次の小節の低いe音に続く高いe音は、再び *p* で始められなくてはならないのである。

P. 162, 2小節 (112小節)

Iヴァイオリンは最初の低いg音から再び *p* で演奏し始め、—が始まる次の小節の1拍目まで、徐々に一様な *crescendo* をしなければならない。

P. 163, 2小節～P. 164, 1小節 (114小節～116小節)

(212)
Bläser
und
Pauken
I.Viol.
und
Streicher

pp
*(Hörner
und Pauken)
pp

bleiben hier *pp*)
sempre pp
cresc.
cresc.

* ここではホルンおよびティンパニーは *pp* のままである。

P. 165, 1小節～2小節 (121小節～122小節)

IIホルンは低いf音を演奏する。同様のことは、P. 167の2小節～3小節 (131小節～132小節) についても当てはまる。

P. 165, 4小節 (124小節)

チェロおよびコントラバスのピッチカートの次の楽想に引き渡すような性格から、高いes音をかなり強く始め、次の小節のf音までいく分音を弱めるように演奏するのが、正しいであろう。

P. 165, 5小節～P. 167, 1小節 (125小節～130小節)

(213)
1.Fl.
1.Hob.
1.Viol.

dolce
dolce
pp
*(Im ubrigen Quartett *p*.)

cantabile
pp *poco cresc.*
poco cresc.
p
f *tr*

* その他の弦楽パートは*p*のままとする。

P. 167, 4小節～P. 168, 3小節 (133小節～136小節)

Ⅱヴァイオリンは、トランペットのリズムを、いわば、静かにこだまのようにひびかせているのである。そこで、Ⅱヴァイオリン奏者には、*pp*ではあるがはっきりと演奏するように勧めたい。

P. 168, 5小節 (138小節)

この小節の後半の旋律的な屈折は、わずかな *ritenuto* をどうしても必要と

する。しかし、次の小節の1拍目では、*a tempo* して続くのである。

P. 169, 1小節～P. 172, 2小節 (139小節～144小節)

(214)

1. Fl. 1. Hob.
u. 1. Fag. *p* *dolce*

1. Violine *dolce* *pp*

pp cresc.
 (1. Fagott mit. 1. Violine)
cresc.

p

cresc.

1小節(139小節)では、B—Horn(2本)もIヴァイオリンと同様に、 —
 — をする。2小節(140小節)では、B—Hornは p で演奏し、Iヴァイオリン
 以外の弦楽パートもこの最初の2小節を終始 p で演奏する。3小節(141小節)
 から始まる *crescendo* は、とくに補足記入されていないものも含めて、すべて
 の楽器により極めて柔らかく徐々に行なわれなくてはならない。

P. 172. 2小節(151小節)

この下降する装飾的音型を落ちついたむらのない一様な *dim.* で演奏する
 ことは、たいへん重要なことである。そして、この音型は私の感覚では、これ
 以後のこの世のものとは思われないくらい美しい終末部を支配しているテンポ
 は極めてゆっくりとした開始部のテンポへの復帰を意味していると思われるの
 である。そこで、その前の小節(P. 172の1小節(150小節))の4拍目から勿
 論テンポを本質的に変えることなく、8分音符を1拍としてはっきり振り、そ
 れ以後この楽章の終りまで、優れた感覚の指揮者ならおのずから見出すであろ
 う、いくつかの例外を除いて、8分音符を1拍として指揮するのである。

第4楽章(終楽章)

P. 174 (P. 159)

この終楽章の開始部は終楽章の導入部であるばかりでなく、第3楽章 *Adagio*
 を支配していたこの世のものとも思われない安らかな気分を、荒々しく中断
 することにもなるのである。しかし、もし *Adagio* の後に拍手か独唱者やコー
 ラスの登場によって中断されたかなり長い休みが入るならば、極めて劇的な開
 始部の性格も、決して本当に感動的な効果を生み出すことはできないように思
 われる。しばしば第九交響曲を指揮し、上に述べたような不愉快な印象につね
 に悩まされてきたのであるが、ついに終楽章を *Adagio* に直接続けて演奏する
 ことに決心した。*Adagio* の最後の和音の後ではまったく短い休みを取るだけ
 で、その時は指揮棒を高く上げてどのような拍手の動きも避けることにしてい
 る。そして、その後すぐにワーグナーが正しく名付けた、終楽章の驚がく的フ

ァンファーレ(Schreckensfanfare)を、力一杯爆発させるのである。

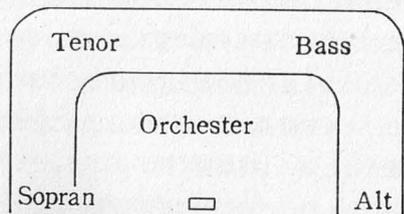
しかし、こうしたことが実行できるためには、当然声楽パートの人々は、そ
 れ以前からすでにその位置についていなければならない。コーラスを *Adagio*
 が終わった時に初めて登場させることが、いかに不都合なものであるかについ
 ては、いくらはっきり指摘してもしすぎるということはないのである。長い休
 止、突然起こるざわめき、コーラスが登場する時の足音、コーラスが座席を探
 し楽譜のページをめくる音、そして聴衆の雑談、またステージや客席に友人を
 見つけて互いに目であいさつし合う婦人たち、最後に拍手に迎えられるにこやか
 にあいさつする独唱者たち、その内の二人の女性の独唱者はまずドレスの長い
 すそのための場所を探さなくてはならないのである。これらすべてのことはこ
 の神聖な作品にとってまったくふさわしくない障害であり、人々がこうした無
 関心な妨げを第九交響曲の演奏にはつきものだとみなしており、もしたれかが
 そのための対策を講ずるならば、かえって不思議がることを理解することがで
 きないのである。

私は断固として、コーラスは全員第1楽章の開始前に所定の位置についてお
 り、歌うために立ち上がるまで、静かにそのままで待つことを要求する。私は
 これとまったく同じことを独唱者たちにも要求する。しかし、この場合には、
 一つの例外の可能性を認めないわけにはいかない。この第九交響曲のソロパー
 トはたいへん短いけれども非常に難かしく冒険的なものであり、独唱者に高度
 の芸術性を要求するばかりでなく、また自由に歌いこなせる完全な声楽的な素
 質をも要求するのである。この交響曲を始める前に独唱者はすでにオーケスト
 ラの前の位置に着くべきであるという私の要求に、喜んで従ってくれたばかり
 でなく、演奏を聞くためにも自らそのように申し出てくれた独唱者たちを大勢
 知っている。しかし、ある独唱者は私の要求の正しいことを十分に承知してい
 ながらもまったく歌うことなく1時間近く熱い所に坐っているならば、のどが
 乾き切ってしまうと主張した。このことは充分理解されることでもあるので、
 次のような場合には、すなわち、独唱者たちが与えられた課題を成功させるこ
 とに対して、一目見て分かるほど動揺して(上がって)いたり、あるいはいく

分調子が悪いということを経験した場合には、妥協することにしたのである。勿論疑う余地もなく、ソロパートを失敗するよりは独唱者たちを後で登場させてそれを成功させる方がより大切なのである。しかし、そうした時にもなお、私は独唱者を直接続いて終楽章が演奏される Adagio の後ではなく、第2楽章の後で登場させるように要求している。そして、できるだけ静かに目立たないように登場することを、この4人の芸術家たちは強く心に留めなくてはならない。さらに、女性の独唱者たちにはよく彼女たちに贈られる大きな花束を——それがいかに美しいものであろうとも——楽屋に置いてくるようにとくに望みたい。しかし、大抵の場合独唱者たちは、第1楽章の開始前に所定の位置づくことに快く応じてくれるであろう。またそれが最上であることは、勿論である。

コーラスの配置については、とくに次のことを考慮すべきである。すなわち、この第九交響曲はまず第一に管弦楽作品であり、もしオラトリオの演奏におけるように、非常に大人数のコーラスを前の方に、そしてオーケストラを後の方に配置するならば、(訳者注、参照)この交響曲のはるかに大きい器乐的な効果を犠牲にしてしまうことになるのである。

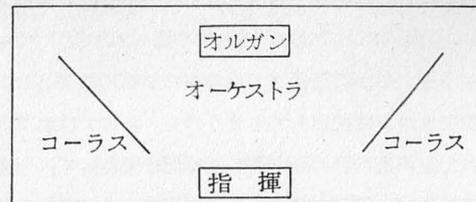
オーケストラはできるだけ通常の位置をとるべきであり、弓形に弯曲したコーラスによって囲まれなくてはならないのである。そのために、ステージは階段状に高くなっていなければならない。ステージが大変広い場合には、次のような配置が採られるであろう。



(訳者注)

1784年、ウエストミンスター寺院におけるヘンデルの“メサイア”のステー

ジはほぼ次のようなものであったと言われている。



シュバイツァーも、その著書<バッハ>の中で、バッハのカンタータと受難曲の演奏について、よく行なわれる配列である「管弦楽が合唱の中にくさび形に張り込む配列は、バッハの演奏にとってはおそらく好ましいものとはいえないであろう。管弦楽が弦楽器と木管楽器から成っている限り、それを合唱の前に置くのがもっともよいだろう」と述べている。

しかし、ステージが奥行きが狭くて間口が広い時は上に述べたような配置にすれば、オーケストラの大部分はステージの奥の方へ押しこめられてしまうので、ステージの前面をヴァイオリンだけで占めるのではなく、いくらかのヴィオラやチェロのプルも、できるだけステージの前の方へ位置するようにし、コーラスはオーケストラの後でもともと高く作られている場所に配置するように勧めたい。

ワーグナーはこの2つの驚がく的ファンファーレの効果が、スコアを見たときに感じられる印象と一致しないことを認識していた。彼はトランペットにも、部分的に木管楽器の装飾的音型と一緒に吹かせるということ、ここでの救済手段にしようと試みた(著者注、参照)。これによって多くの成果が得られた。しかしそれですべてが解決したわけでは決してない。最初のファンファーレでは、ワーグナーは5小節以下は原譜のままとしているが、2本のトランペットと4本のホルンは、一致して力一杯d音を演奏するならば(P. 174の5小節~6小節〔5小節~6小節〕)、旋律的にも和声的にも重要な音符を演奏している木管楽器をおおいにかくしてしまうのである。そして、木管楽器は2本重ねて演

奏されていたとしても、響きわたる金管楽器の音に対しては、おどおどした小鳥のさえずりぐらいにしか、聞きとれなくなるのである。2番目のファンファーレ（P. 175の6小節～P. 176の2小節〔16小節～24小節〕）でも、ワーグナーは、トランペットを、確かに最後まで旋律的に一緒に演奏させている。しかし、最後の数小節でホルンは沈黙してしまうので、ここではただトランペットによって強められた上声部の音のみが聞こえるだけであって、ハーモニーは聞こえないのである。再び、原譜の修正はそれが根拠のあるものであり、それによって得られた救済手段が決定的な価値を持つ時のみ、その修正は正しいものであるというこれまでしばしば主張してきた基本原則にしたがって、私はワーグナーのトランペットパートの修正を次のように拡大したい。すなわち、最初のファンファーレでも、最後までトランペットに旋律的な上声部の音を一緒に吹かせることとし、さらにⅢホルンおよびⅣホルンには、ハーモニーのささえとなるように修正したいのである。それによって、トランペットによる上声部の補強も、初めて正しい意義をもつようになるのである。

さらに、私は、最初の和音のたいへん重要であるにもかかわらず、トランペットおよびティンパニーのa音によって、浮かび上がることがほとんど絶望的となるb音が、まったくおおいかくされてしまうことを避けようと試みたことがあった。しかし、私はこのトランペットの属音のa音の出はじめは、2番目のファンファーレの主音（d音）の出はじめと、対（つい）をなしていると認めたので、ベートーヴェンの作風上の理由からもトランペットのg音（実音a音）をas音（実音b音）に修正することを思い留まったのである。そして、私はクラリネット（2本）の出はじめを、1オクターブ高く演奏させることによって、これに対する救済手段としたのである。また、2番目のファンファーレの出はじめにおいても、私は同様な手段を採ることにより、1オクターブ低い音は、Ⅲホルンによって、すでに十分な強さでささえられているes音を、より鋭く浮かび上がらせることに成功したのである。またP. 174の5小節～6小節（5小節～6小節）のIフルートの、ここではあまり重要でない和声的な音符を、2番目のファンファーレと同様に、旋律的な音符に修正した。

（著者注）

ワーグナーの論文集（Wagners Schriften）第九巻P. 242では、最初のファンファーレおよび、2番目のファンファーレは共に、それぞれ1小節ずつ欠けており、不正確なものである。

私は、次に、ワーグナーの修正とそれを拡大した私の修正とをまとめて示したい。そして、私は、ベートーヴェンの管弦楽法に対しては、いかなる修正も認めないという人たちに、もし、ベートーヴェンにとって、彼の意図を実現する手段が欠けていたということが、一見してはっきり分かる時には、この巨匠の強い意図に正しい効果を得させることが許されていないのかどうか、むしろ命ぜられているのではないのか、という質問をしたいのである。しかし、私は、例えばこのファンファーレにトロンボーンを付け加えるといったことは、排斥すべきだと思っている。なぜならば、ベートーヴェンはトロンボーンをここに書き加えることは自由にできたのであるが、この楽器の効果を後のところのために残しておこうとしたのである。“Seid umschlungen Millionen”の部分におけるトロンボーンの雄大な出はじめに、一度でも強い感動を受けた人なら、この楽器がより早く現われることを決して望みはしないだろう。

ここで問題となるのは、ベートーヴェンが使っていた楽器を——ベートーヴェン自身は、ただ当時の楽器の不完全な性能のために自由に使うことはできなかったのだが——現在の進歩した楽器の性能が許すかぎり、ベートーヴェンの意図に従って、最大限に使いこなすことなのである。巨匠の精神を生命のかよっていないむなしい音符の背後に埋めてしまうのと、あるいは聴衆が自由に聞くことができるように引き出すのとどちらがよいというのだろうか／

最初のファンファーレ

P. 174, 5小節～6小節（5小節～6小節）

(215)
1. Flöte

1小節 (1小節)

(216)
1. u. 2. Klarinette

3小節～7小節 (3小節～7小節)

(217)
3. u. 4. Horn in B

2小節～7小節 (2小節～7小節)

Trompeten in D

(218) ワーグナー

2番目のファンファーレ

P. 175, 7小節～8小節 (17小節～18小節)

(219)
2. Hoboe

7小節～8小節 (17小節～18小節)

(220)
2. Klarinette

P. 175, 11小節～P. 176, 2小節 (21小節～24小節)

1. u. 2. Horn in D

(221)

P. 175, 11小節～P. 176, 2小節 (21小節～24小節)

3. u. 4. Horn in B

(222)

P. 175, 8小節～P. 176, 2小節 (18小節～24小節)

(223)
Trompeten in D à2 à2

木管楽器はこのいずれのファンファーレにおいても、2本重ねて使用されることはおのずから明らかなことである。しかし、コントラファゴットは1本で充分である。P. 176 (P. 161) の *Allegro ma non troppo* で、この補強は終わる。

メトロノームの指示 ♩ = 96 はこれらのファンファーレに対するものではないが、しかしまたチェロおよびバスのレチタティーブにとっては、あまりに速いテンポである(訳者注、参照)。ファンファーレにとっては、要するに、*ff* を持続して演奏することができるかぎりのもっとも速いテンポが一番よいといえるのであるが、最初の2つのレチタティーブは、力一杯のエネルギーで演奏されなくてはならないのであって、それ故ことさら感動的にどくどくと演奏されるべきではなく、絶対に速いテンポでなくてはならないのである。しかし、それにもかかわらずファンファーレよりは、いく分ひかえ目にゆっくりと始めなくてはならない。そこで、レチタティーブについては、およそ ♩ = 168 を探りたい。

(訳者注)

Breitkopf 版は ♩ = 66 となっているが、これは誤植なのか、あるいは後に意識的に校正されたものか、よく分からない。

このレチタティーブの表現は説明されるべきものではなく、感じ取られるべきものなのである。私は、ベートーヴェンの個々の指示にとらわれずに、あるところでは、歌って聞かせることにより、またあるところでは、私の意図を、演奏者に直接話すことにより、私の欲する演奏をなし遂げることができたのである。そこで、私はそれについて次にいくらかの示唆を与える程度に留めたい。

最初の2つのレチタティーブ(P. 174~P. 176(P. 160~P. 161))は、いく分ひかえ目なテンポで、しかしこの部分でも、テンポを抑えることなく、

依然として速いテンポで演奏されなくてはならない。

Allegro ma non troppo のはじめでは、第1楽章の開始部のテンポ、およそ ♩ = 76 が採られる。そして、もっとも弱い *pp* で演奏される。

3番目のレチタティーブ(P. 177(P. 162))では、はじめの恐るべき激しさと後半のしゅん巡るような感情との戦いが始まったかのように思われる。私は次に示すようなニュアンスで演奏したい。

(sehr heftig) (etwas (wieder be-
(224) zögernd)schleunigen)

f ff (a tempo) *dim. ritard.* (*f*) (*p*)

P. 178 (P. 162) のスケルツォ (*Vivace*)

この *Scherzo* のひびきは、まったく軽快なものではなくてはならない。テンポもそれに応じて速くなくてはならず、またこの部分全体が *p* であることも注意しなければならないのである。

ワーグナーは、それに続く低音部の *f* 音と *c* 音に、*Nicht doch!* (決してそのようなことではない!) という言葉を付けることによって、極めてうまく、これらの音を説明している。——もはや、過去を回想しない、もはや幻のような思い出を求めない! ——前途のみを見つめ、運命に立ち向かって! ——*Tempo I* の前の休止はまったく短いものでなくてはならない。このレチタティーブの気高く男性的な真剣さは、いく分落ちついているが、それでもなお速いテンポで演奏されるのが正しいであろう。そこで、おおよそ ♩ = 144 を探りたい。このレチタティーブの終りの方の *diminuendo* が、わずかの *ritardando* を伴

うかどうかについては、私は個々の指揮者の感覚に任せたい。そして続いて第3楽章の *Adagio* の音が、ほんのわずかの間ひびくのである。これは我々の魂にあの魔法のように美しいひびきをもう一度感じさせる、まったく短い回想なのであって、私はここでは第3楽章の開始部よりもわずかに速いテンポを採るように勧めたいのである。

P. 179 (P. 163)

この *Allegro* には、♩ = 126 のテンポが正しいように思われる。いわば、ここで一つの新しい道を求めて、我々は他の方向へ転じたのである。なおもう一度戦いへと向かわなければならぬのだろうか？——*crescendo* が指示されているところで、テンポを盛り上げ、*ff* が指示された音符を速められたテンポで非常にエネルギッシュに演奏することは、極めて表現力に富んだ効果をもたらすであろう。そして、管楽器が静かに慰めるように演奏し始める。Ⅱオーボエのパートは、ただ転調的な意味ばかりでなく、旋律的な意味も考えて、私は次のような演奏法を勧めたい。



P. 179の14小節(76小節)では、ホルンのd音は、Ⅰホルンのみで演奏した方がよい。そして、Ⅱホルンは次の小節から演奏させる。

これまでの序奏部全体の(P. 180(P. 164)の *Allegro Assai* までの)即興的な性格から見て、私には、この歓喜の主題が最初に現われるところも、なお、完全な *Tempo* では始めない方がよいように思われる。そこで、P. 180(P. 164)の *Allegro Assai* をその前の *ritenuto* との関連からいく分ゆっ

くりと始め、P. 180の3小節~4小節(79小節~80小節)で初めてテンポを盛り上げるのである。そして、魂のこもった *crescendo* で、次の小節へと引き渡すのである。

P. 180, 5小節(81小節)

tempo I. Allegro は徹びに満ちていきいきと(およそ、♩ = 132)演奏されなくてはならない。P. 180の9小節(85小節)のチェロおよびバスのfis音への上昇は、解放されてほっと一息つくかのように、たいへん幅広いボーイングで演奏されなくてはならない。P. 181の1小節(88小節)のg音からは、ひかえ目ではあるが、はっきり分かる *ritenuto* をすることが正しいように思われる。しかし、P. 181の4小節(91小節)の2つの和音は、受難曲やオラトリオなどの教会音楽のレチタティーブの終止型のように荘重に演奏すべきではなく、徹びしく張りつめた *Allegro* のテンポで演奏されなければならない。そして、まったく短い休止の後に、次に進むのである。

P. 181 (P. 165)

私はこの *Allegro assai* では、この歓喜の主題に対するメトロノームの指示♩ = 80の代わりに、およそ♩ = 72を採りたい。この歓喜の主題をのびのびと4つ振りに指揮している学校の先生が沢山いることを、芸術の領域ではどんな馬鹿げたことも行なわれていないことはほとんどないという悲しむべき実例として、私は述べておきたい。*cresc.* はすべて(P. 182の3小節および11小節(103小節および111小節))、極めてひかえ目に演奏されるべきである。そしてこの部分全体は流れるような柔らかさをその性格として持っているのである。このことは、取りわけP. 185の3小節(140小節)からの素晴らしいヴァイオリンのパートについても当てはまるのである。P. 187の1小節(156小節)から、初めて快い *crescendo* が8小節間にわたり続けられ、P. 187の9小節(164小節)の *f* ですべての楽器は、——木管楽器は2本重ねて使用され——輝かしい力を発揮するのである。原譜では休んでいるB—Horn(Ⅲホルンおよび

Ⅳホルンも、P. 190の5小節(187小節)の3拍目の4分音符まで、D—Horn (ⅠホルンおよびⅡホルン)を補強して一緒に演奏する方がよい。

P. 183, 2小節(116小節)

ベートーヴェンの自筆のスコアには、この小節に彼がみずから書いた“2 do Fag col Basso”という鉛筆書きの指示がある。これは、Ⅱファゴットがこの小節から中断しているチェロの低音部を引受け、P. 187の9小節(164小節)まで、コントラバスを1オクターブ高い音で補強すべきであることを示している。この、ベートーヴェン自身によって後から追加された修正は、極めて美しい効果をもっている。

(訳者注)

Breitkopf 版には、「ベートーヴェン自筆スコアには、2 do Fag col Basso という鉛筆書きの指示がある。しかし、初版では、まったく考慮されていない」という注がつけられている。そして、Ⅱファゴットのパートには、小さな音符で、コントラバスのパートと同じものが記入されている。なお、レコードによると、ワインガルトナーはこの鉛筆書きの指示を生かし、Ⅱファゴットにこれを演奏させている。

P. 191, 4小節～P. 193, 1小節(193小節～198小節)

この部分では、もし木管楽器を2本重ねて使わなかったならば、まったく明瞭な演奏にはなり得ないのである。P. 187の9小節(164小節)以後のトゥッティ(Tutti)では、旋律は終始自然音の範囲内で動いていたので、ホルンもトランペットも、木管楽器と一緒に演奏することができた。しかしこの小節からは転調のためにそれが不可能になったのである。そして、ホルンおよびトランペットはいくらかの和声的音符を演奏するのみで、旋律は木管楽器のⅠ番奏者のみに託されているので、聴衆にとっては旋律があたかも大地に飲み込まれたかのように突然聞こえなくなってしまうのである。それに対する手段と

して金管楽器を、さらに続けて一緒に演奏させるという試みは、かなり荒っぽい手段のように私には思われる。同様に、ここで再びホルンを2本重ねて使うことも考えていない。しかし、各々の木管楽器のⅠパートを3人の奏者で演奏させ、これに対してⅡパートはただ1人の奏者で演奏させている。これによって、明らかに混乱していたこの部分の音の構成に、あたかも突然、光がさし込んだように、正しい輪郭を与えることができるのである。しかし、2本重ねて使うことができる木管奏者がいない時は、この部分の作風を守りつつ明瞭さを作りだすいかなる手段も見つけることはできないということを告白せざるを得ない。だれか他の人がそれを見つけ出してくれるかも知れないし、あるいは第九交響曲を小さなオーケストラでは決して演奏しないという時代がくるのを待つ方がよいのかも知れない。

P. 193, 2小節(199小節)

ここから、木管楽器のそれぞれのパートは通常の補強(Ⅰ番およびⅡ番のパートを、それぞれ2本で)の方法に戻る。

P. 193, 3小節(200小節)

Ⅱトランペットは低いd音を演奏する。

P. 194, 1小節(203小節)

ここから Presto の出はじめまでは、木管楽器の補強を中止する。Poco *ritenuto* では、1小節を4つ振りに指揮するように勧めたい。そして、P. 194の5小節(207小節)のティンパニーのトレモロによる出はじめを完全な正確さで行なうために、Tempo I に入ってもこの指揮の方法を守り続けるべきである。

P. 195, 1小節(208小節)以下

B—Horn およびトランペットには、P. 174 (P. 159) の終楽章の開始部

の最初のファンファーレとまったく同様な修正を行わなくてはならない。I オーボエおよびI クラリネットは、さきに詳しく述べた理由から、次のように1オクターブ高く演奏し始める。

(226)

I. Hoboe u.
I. Klarinette



ここでもまた、テンポは可能なかぎり速い方がよい。木管楽器は当然2本重ねて使用される。

この Presto の開始と共に、バリトンの独唱者およびコーラス全員は立ち上がる。そして、コーラスは全曲の終りまで立ち続けるのである。コーラスのメンバーが後に再び着席することは、その際起るざわめきを避けるためにも許されるべきではない。独唱者の内、テノール、アルト、ソプラノの3人は、バリトンのレチタティーブの最後の言葉 (freuden vollere) の後で立ち上がる。そして、ソプラノ、アルトおよびバスの独唱者は、P. 211 (P. 199) の Allegro assai の初めで着席し、テノール独唱者はP. 219 (P. 209) のソロの終った後で着席する。そして、P. 256 (P. 260) の Allegro ma non tanto で、再び4人の独唱者は立ち上がり、全曲の終りまで立ち続ける。私の助言がこのような形式的なことにまで及んでいることを、だれもさ細なことだということとはできないのである。このように偉大な芸術作品の演奏については、重要でないことは何一つないのであって、聴衆の芸術的な全体的印象をそらすかも知れないすべてのものに対して注意を向けることは、やりがいのあることであって、決してつまらないことではないのである。そしてまた、このような一見重要ではないように思える形式的なことがら以外にたやすく芸術的な印象をそらしてしまうものがほかにあるだろうか。

P. 196 (P. 178) 以下

バリトン独唱者はこのレチタティーブをエネルギーに靈感を受け何かを求めるような音で、しかもドラマティックな表現で、あたかも怒り狂う群衆を

静めようとするかのように、歌わなくてはならないのである。ワーグナーは、このソロの音に、“気高い怒り”を求めていた。そして、バリトン独唱者はオーケストラの和音の後、休止がその出はじめを示す前に、すなわちほとんど直接これに続いて歌い出さなくてはならない。優れた独唱者は熱心な練習によってこのソロの最後の6小節“und Freunden vollere”を一息で歌うことを可能にしているのである。しかし、これがどうしても不可能な時には、私のようなプレスの配分を勧めたい。

(227)



* この場合には、2つのC音はタイで結ばれた方がよい。

ここで優れた独唱者“フランツ・ベッツ”(Franz Betz) 氏のことを想い起こさずに次に進むことはできない。彼はしばしばベルリンで、私の指揮のもとでこのソロを歌ったことがあった。そしてこの6小節を一息で歌えないことをつねに嘆いていた。そしてそのことが彼をして、私に「もはや、第九交響曲の独唱者としては、私を考えないで欲しい」と言わせる原因となっていたのである。ある日——彼はすでに60歳にもなろうとしていたが——彼は私に、徹ひにあふれていった。「いま初めて、それをやり遂げた。いまなら、私はそれを一息で歌うことができる。ぜひ私にもう一度歌わせて下さい。」その次の第九交響曲の演奏のとき、彼はもう一度——それが最後であったが、——このソロを、まったく素晴らしい方法で歌った。まさに、このフレーズは一息で歌われたのであった。

若い芸術家たちはこの優れた歌手を導いた芸術に対するこの情熱を、よい手本とすべきである。

P. 198 (P. 180)

Allegro assai の出はじめから、木管楽器は、再びもとの編成に帰る。

P. 198, 5小節 (241小節)

ワーグナーはバリトンのソロを、

(228)

a) *Freude schö-ner*

でなく

b) *schö - ner*

のように歌わせていたが、これはまったく不可解なことである。彼自身この理由を説明することもなかった。しかしどのような修正も差し迫った要求に応ずるものである場合にのみ正しいとされるのであって、ある何らかの偏見による時は認めることはできないのである。

P. 207, 6小節～P. 210, 6小節 (312小節～330小節)

ここでは、木管楽器は2本重ねて使用する。この部分の最後の小節の“Gott”という言葉での驚くべきF—durへの転調は、長く最大限の力で延ばされなくてはならない。ティンパニーは最初の間だけ *ff* でトレモロを演奏し、永遠なるものの近づくのを恐れおののかかのように *p* へと *diminuendo* するのである。その結果、この小節の *ff* はティンパニーのひびきのない他の楽器の純粹な和音が残るのである。このベートーヴェンの指示は往々にして見落とされている。

P. 211 (P. 199)

$\frac{6}{8}$ 拍子の *Allegro assai vivace* に指示された $\downarrow = 84$ はかなりゆっくりしたもののように思われる。そこでおよそ $\downarrow = 96$ を採りたい。木管楽器はここで再びもとの編成に帰る。この *Allegro assai* の初めの部分は、非常に軽い音で演奏されなくてはならない。それに続く *crescendo* は、極めて徐々に演奏されなくてはならないのである。木管楽器はP. 217の9小節(415小節)の3拍目の8分音符から2本重ねて演奏する。そしてそれはまず *p* で加わり、P. 218の5小節(423小節)で *ff* に達するまでオーケストラ全体の音の強さを高めることを助けるのである。この部分のような素晴らしい輝きを持つ盛り上がりは、そう滅多にあるものではない。P. 219の1小節(431小節)のフガートの出はじめから、なおいく分テンポを速め、およそ $\downarrow = 104$ を採りたい。全オーケストラはP. 227の12小節(524小節)まで、決して音を弱めないように持続されなくてはならない。個々の奏者はP. 227の5小節～13小節(517小節～525小節)の2オクターブに渡る輝かしい *fis* 音の跳躍を、なおこのフガートの出はじめと同じような力で演奏することができるように、すべてのエネルギーを注ぎ込まなくてはならない。そして、このことはまた、このフガート全体の流れについても同様なのである。この部分を明らかに演奏するための細かい指示は、次に述べる通りである。P. 225の5小節～6小節(467小節～468小節)のフルート(2本)は、その次の7小節(469小節)の最後の音符まで、ピッコロにより補強した方がよい。IフルートはP. 223の8小節～P. 224の3小節の最初の *b* 音まで(480小節～485小節の最初の *b* 音まで)は、IIフルートによって補強される。P. 225の3小節～6小節(495小節～498小節)では、Iヴァイオリンのパートは、1オクターブ高い音(実音)を演奏するピッコロによって補強される。さらに、6小節(498小節)のフルートにおける2拍目の8分音符は、*a* 音ではなく *h* 音に訂正すべきである。

P. 218, 7小節～9小節 (425小節～427小節)

ここではIVホルンは、低い *f* 音を演奏する。

P. 219, 8小節～10小節 (438小節～440小節)

ここでの、IVホルンは低いd音およびc音を演奏する。

P. 221, 7小節～8小節 (458小節～459小節)

IVホルンは低いd音を演奏する。

P. 222, 10小節 (472小節)

IVホルンは低いf音を演奏する。

P. 226, 8小節 (510小節)

IIホルンは低いd音を演奏する。

P. 227, 2小節～4小節 (514小節～516小節)

IIホルンは低いf音およびd音を演奏する。

P. 227, 13小節 (525小節) 以下

ここでは、徐々にテンポを落ちつかせることができる。勿論オーボエおよびファゴットは、これに続く短いフレーズを補強されないもとの編成で演奏する。P. 229 (P. 219) の *ff* の前の2小節では、すべての楽器が一せいに始める *crescendo* によって、テンポはなおいく分抑えられる。*ff* の出はじめと共にフガートに続く部分の比類のない緊張感、歓喜にあふれた *Allegro*へと爆発するのである。そして、私の感覚ではこの *Allegro* は、その前のフガートほど速くはいけないのであって、およそ♩=96～100を採りたい。木管楽器は再びここから2本重ねて使用される。コーラスはこの *Allegro* の前の部分では、つねに緊迫した注意力をもって、指揮者の方を注目しなければならない。そして、指揮者もまたコーラスから目を離さず堅く自分の方に引きつけていなくてはならないのである。そうすることによって、長い休みにより注意力が散漫になることを完全に防ぐことができ、素晴らしいコーラスの部分の

ぴったりと一致した力強く正確な演奏が可能になるのである。

P. 231, 1小節および3小節, P. 232, 7小節および9小節 (563小節, および565小節, 579小節および581小節)

ここでは、IIトランペットは低いd音を演奏する。

P. 234およびP. 237 (P. 227およびP. 232)

メトロノームの指示♩=72および♩=60は、それぞれの部分のテンポを——実際には、しばしばあまりにもねばりすぎるテンポが採られるのであるが——正しく示している。*Adagio ma non troppo, ma divoto* の前の小節の *ff* のところで、木管楽器はもとの編成に戻る。この素晴らしい部分 (*Adagio*) の演奏については何もいうべきことはない。何故なら、どんな言葉をもってしてもこの部分を表現するには、あまりにも平凡なものになってしまうからである。我がこの部分から受ける感動こそがすべてを表現しているのである。

P. 239 (P. 236)

まったくかすかにひびき終る♩は、アルトパートがブレスできるように、棒ではっきり合図して切られなくてはならない。しかし、その休止は極めて短いものでなくてはならない。

P. 240 (P. 237) 以下

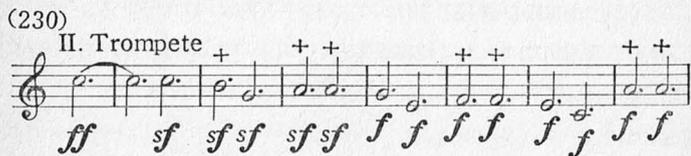
ここから再び、木管楽器は2本重ねて使用される。メトロノームの指示♩=84は、正しいテンポを示している。それが、極端に速いテンポであってはならないということは、“*Sempre ben marcato*” という指示によって充分示されている。また、このことはフーガの流れの中でテンポを盛り上げることも認められるものではない。ベートーヴェンが何故アルトトロンボーンにこの二重フーガの最初の音符から演奏させなかったのか、まったく理解できない。彼は、この最初の部分やP. 246 (P. 246) ——最初の部分では、IIトランペットがこの

旋律を補っているわけだが、ここではそのトランペットすらない——では、アルトトロンボーンを cis 音から吹かせているのである。もし確実に高音を演奏することのできる優秀な I トロンボーン奏者がいる時には、上に述べた 2 つの部分のように演奏させるべきである。



ホルンおよびトランペットのいくつかの部分について、ただ当時の楽器にはその音がまったくなかったとか、あるいはよくない音（塞音）しかなかったというだけの理由で欠けている旋律的な音を補充することは、まったく正しいというべきである。こうした部分としては、次に示す通りである。

P. 240, 1小節のauf Takto ~ P. 241, 3小節 (655小節のauf Takto ~ 661小節)

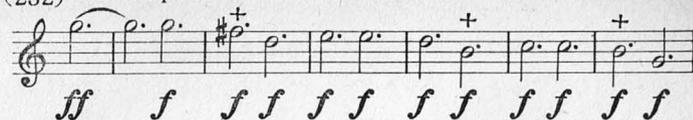


P. 241, 4小節 ~ 6小節 (662小節 ~ 664小節)



P. 244, 2小節 ~ P. 245, 2小節 (678小節 ~ 684小節)

(232) I. Trompete



P. 248, 4小節 ~ P. 249, 2小節 (704小節 ~ 708小節)



P. 250, 6小節 ~ P. 251, 6小節 (718小節 ~ 725小節)

8小節間にわたって完全な *ff* で持続されるソプラノの高い a 音については、私はソプラノパートのメンバーにプレスを許して、その音を新たに歌い始めるよう忠告したい。そして、その時には個々のメンバーは決して小節の切れ目で、すなわち小節の強拍部でプレスしてはならないのである。何故ならば、すべてのメンバーがこうした箇所ですすめるならば、ただ一つの音ではなく、いくつかの音が重なったものとなるからである。私がつねにそれに従い、その正しさを確信しているこの忠告をかつてたいへん親切にも教えてくれた合唱指揮者があったが、それがだれであったか、残念ながら思い出せないのである。

P. 252, 5小節 (730小節)

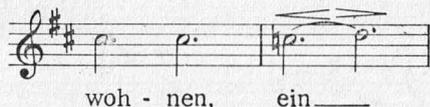
木管楽器の補強はここで終り、もとの編成に帰る。

P. 255, 7小節 (758小節)

この小節は、今なお未解決の謎をもっている。すなわち、この小節の1拍目で cis 音と c 音が重なっているが、どのパートにも誤りを指摘する可能性はないのである。まず旋律の進行は明りょうであり疑う余地はない。ただ、ヴィ

オラのパートの本位記号（*q*）については、本来最初の音符に付けられるべきものが、誤って2番目の音符に付けられているのではないかと考えることができるのみである。しかし、このことはまた、もともと完全なアルトパートの進行と矛盾するものであって、アルトパートを次のように訂正することは、決して私には正しいとは思われないのである。

(234)



この旋律において、c音があらかじめ現われることは、ベートーヴェンの後期の作品では決して珍しいことではない大胆な予告なのであろうか？あるいは、この巨匠の不注意による誤りだと信ずべきであらうか？私はこの部分を原譜通りに演奏させている。しかし、これはいかに根拠のあるものとはいえ、不協和音として感ぜられることを認めざるを得ないのである。そこで、アルトおよびヴィオラのパートに、各々それに応じた修正をする人がいたとしても、決して悪いこととは思っていない。

P. 255, 8小節～11小節 (759小節～762小節)

ここでは、IIホルンは低いf音を演奏する。

P. 256 (P. 260)

メトロノームの指示♩=120は、決して *Allegro non tanto* のテンポを示すものでなく、これは *Vivace* のテンポである。しかしここでは、まさに終末の盛り上がりをおおきく準備するために、ひかえ目なテンポで始めることが、絶対に必要なのである。そこで、この部分の開始のテンポとしては、およそ♩=96を採りたい。オーケストラは終始もっとも柔らかい *pp* で演奏すべきであり、残念ながらしばしばよく行なわれることであるが、独唱者たちは気負いすぎた胸声で我々に歓びを与えるのではなく、弱くそして何物かを予感させる

ように歌い始めなくてはならない。そして独唱者たちは、オーケストラの *crescendo* をし始めるまでこの発想を堅く守らなくてはならない。そしてオーケストラに従って *crescendo* するのである。

P. 261 (P. 269)

テンポはここまでいく分盛り上げられており、およそ♩=112となる。次の *Poco Adagio* のテンポは、この *Adagio* の4分音符がその前の *Allegro* の1小節に相当するように採られるのである。これにより聴衆は、表現が落ちつくことを感ぜることができるが、テンポにおける不自然な衝撃を感ぜずには決してないのである。ソプラノは複打音を次のように演奏する。

(235)



P. 263 (P. 273～P. 274)

この2度目の *Poco Adagio* では、コーラスは新たなテンポで *Poco Adagio* に帰るのではなく、「*Menschen*」という言葉のオクターブの跳躍の部分では、まだこれまでの速いテンポで歌うのである。独唱者たちは、この部分を、

(236)



歓喜に満ちた *f* で演奏し、最後の8分音符の後で、全員同時にプレスする。そして、複縦線の後の付点2分音符を、その後の「*Menschen*」という言葉のところまで、柔らかい *crescendo* ができるように、*p* で始めるのである。「*Werden Brüder*」という言葉については、とくに心の奥に高められた演奏上のアクセントを4人の芸術家は心に留めなくてはならない。

これに続くカデンツについて、ワーグナーがテノールに提案した簡略化された演奏法については、私はさきに述べたバリトンソロの修正とまったく同様に認めることができない。この難しい箇所を記譜どおりに歌うことができる能力をもち、P. 264の4小節(837小節)の装飾的な部分は、アルトに従い、そして次の小節では独立して浮かび上がるような音色を持つテノール歌手を選ぶことは、まさに第九交響曲の公演の主権者の大きな仕事である。ワーグナーの提案した簡略化された演奏法は問題としないにしてもブレスの正しい配分を行わなくてはならないことは明らである。何故なら、ソプラノ、アルトおよびテノールの内のどの独唱者も、“sanf—”というつづりに付けられた音符を一息で歌うことは、決してできないからである。一つのつづりの間でブレスをすることは見苦しいことであり、また非芸術的なことであるので、私はアルトの一つのタイを犠牲にして、言葉をくり返すことを決心した。次に、私にとっては不可欠だと思われるいくらかの演奏上の補足記入を示したい。

(237)

Sopr. *pp* *poco cresc.*
wo dein sanf - - - - ter,

Alt. *pp*
wo_ dein sanf - - - -

Ten. *pp*
wo dein sanf - - - -

Bass *pp*
wo dein sanf - - - -

p
sanf - - - - ter

espr.
- - - - ter, sanf - - - - ter

pp
- - - - ter, sanf - - - - ter,

- - - - ter Flügel weit.

p
Flügelweit, *pp* *poco accel.*
dein sanf - - - -

p
Flügelweit, *pp*
dein sanf - - - -

espr.
sanf - - - - ter *pp*
Flügelweit, dein

pp *poco a poco cresc.*
dein sanf - - - -

Più mosso
cresc.

mf *poco rit.* *p* *pp*

ter Flügel weit.

cresc. *mf* *p* *pp*

ter Flügel weit.

cresc. *mf* *p* *pp*

san - ter Flü - gel weit.

mf *p* *pp*

ter Flügel weit.

* 音楽的にすぐれたソプラノ独唱者ならば、この fis 音を続ける時に、聴衆に気づかれないように、新たなブレスをすることができるであろう。

私が補足記入した終りの方の Poco accelerando と più mosso は、このカデンツの自由な性格に対して決して矛盾しない。そしてそれは同時に、この部分全体をブレスしないで演奏することを可能にするものである。ソプラノ独唱者にとっては、高い h 音を叫び声で出すのではなく、柔らかい *mf* で出さなくてはならないことと、そしてベートーヴェン自身によっても求められているように、“-gel” という綴りに、言葉としては認められないが、音楽的には欠くことのできない柔らかいアクセントを付けることはもっとも困難なことであり、また、もっとも重要なことなのである。

このソロについての、古今の名歌手としては、ベルリンのエミリー・ヘルツォーク夫人 (Frau, Emille Herzog) をあげることができる。

このソロを伴奏するオーケストラの楽器については、P. 263の9小節(833小節)から、*f*ではなく*pp*が補足記入される。そして、P. 265の3小節(842小節)の \wedge では、クラリネットおよびファゴットは、独唱者と同時に音を切らなくてはならないことをとくに注意すべきである。指揮者は、いわば独唱者と一緒に呼吸をしながら指揮しなくてはならないのである。そうすることにより、独唱者たちは苦しくなって音を切ってしまうということもなくなるのである。まったく短い休止の後にもっともかすかな音で Poco Allegro Stringendo が始まる。

P. 266 (P. 278)

この Prestissimo から木管楽器は2本重ねて演奏する。ここではとくにピッコロを2本重ねて使うならば、より効果的である。このとどまることを知らない歓喜の合唱については、テンポの標準となるものは、例えそれが正しいものであろうとも、メトロノームの指示によって示されたものではなく、指揮者の高調したこの曲への共感ともっとも速いテンポであっても、言葉を明りょうに発音できる限界が、まさにテンポの標準となるのである。ありたけの力で、しかし混乱した騒音になることなく、これらはすべての演奏者が心に留めなくてはならないことである。

P. 269, 3小節~4小節(878小節~879小節)

ここでは、IIホルンおよびIVホルンは低い *f* 音を演奏する。P. 272の3小節(905小節)についても同様である。

P. 273 (P. 291)

Maestosoは8分音符を1拍とし、1小節を6つ振りに指揮する。そして、Maestosoの8分音符が、ほぼ、その前の Prestissimo の1小節に相当するよりにテンポを採るのである。正しいメトロノームの指示としては、おそらく♩ = 60位であり、スコアに示されている♩ = 60という指示は決してこの部分には

当てはまらないのである。

Maestoso の1小節前の *ff* は力一杯延ばされ、"Elysium" という言葉で突然 *リ* になるのである。これは非常に重要であり、しかも実行するのは困難なことである。いかに優秀であろうとも、とくにコーラスについては、この部分をたびたびくり返して練習することが絶対に必要である。

弦楽器はそれに続く32分音符を、一音、一音と、ますます強く盛り上げて演奏しなければならない。

$\frac{3}{4}$ 拍子の最後の小節でも、なおコーラスとオーケストラは力強く *crescendo* する。コーラスは、"—funken" という最後の言葉を短くそして鋭く歌い、壮大なオーケストラのテッティ (Tutti) は、この計り知れないほど偉大な作品の中の、唯一の歓喜の叫びのように演奏され、この偉大な作品を終わるのである。

あとがき

ワインガルトナーが、20世紀前半における、世界最高の指揮者の一人であったことは万人の認めるところである。彼の指揮振りは、流麗さにおいて、輝くばかりに磨きのかかったものであり、その形の美しさにおいては、古今を通じて、彼以上の指揮者は見出し得ないのである。そして、彼の演奏は、ごく自然で、整然としており、その表現はつねに、中庸で、しかも独特の品格を保っていたのである。したがって、彼の演奏の特色は、決して、あふれでるような感情にあったのではなく、あくまで、外面的な美しさが、そのまま保たれているという点に求めるべきなのである。勿論表面的な効果のみをねらうような、何らの気取りも感じられないのである。こうして彼の指揮振りは非常に端正で古典的とも言えるものであったが、しかし古典の演奏を現代的に解釈するという点については、深い考慮を払い、しかもすぐれた才能をもっていたのである。すなわち、木管楽器や、金管楽器、とくにトランペットや、ホルンなどの著しい発達や、音楽上のいろいろな進歩に、考慮を払い、古典を現代のオーケストラに生かすためのあらゆる方法を工夫し、発見することについてはワインガルトナーはその時代の第一人者であったと言っても過言ではない。

こうして彼は指揮者として偉大であっただけではなく古典交響曲、特にベートーヴェンの交響曲についての指揮法と演奏解釈を述べたこの書物の原題〈古典交響曲の演奏上の助言、ベートーヴェン編〉(Ratschläge für Aufführungen Klassischer Symphonien, Band I, Beethoven) (第3版への序文を参照) は、世界中の指揮者の宝典とされた時代もあり、ベートーヴェンの交響曲の演奏に関する文献としては、現在にいたるまで、最高のものとされている。彼のベートーヴェンの〈第八交響曲〉〈第九交響曲〉などのレコードが、不朽の名盤として残るがごとく、この書物もまた不朽の名著として長く残るであろう。

私がこの書物の偉大さを知ったのは、上野在学中である。すなわち、当時の我が国の交響楽運動の先駆者たちが、ベートーヴェンの交響曲の演奏について、述べたものの中で、機会あるごとに、しばしば、この書物を引用し賞賛していたことや、また、私の恩師である故橋本國彦教授、故遠藤宏教授らが、講義中に、たびたび、この書物が名著であると、力説されたことによるのである。さらに、私は1958年～1960年、文部省在外研究員として、西独、国立ベルリン音楽大学指揮科で研究中、恩師E・ペーター教授より、ベートーヴェンの〈第一交響曲〉から〈第九交響曲〉まで、すべての交響曲について、指揮法および演奏解釈の教えを受けた。その際、教授はたびたび「ワインガルトナーはこう言っている」とか、「ワインガルトナーはこのように修正している」などと、この書物を引用され、また「指揮者たるものは、彼の書物を必ず一度は読み、一度は実際に試みてみなくてはならない」と強く要望されたのである。私は現在のドイツにおいても、なお、依然として、この書物の権威がゆるぎないものであることを知り、改めてその偉大さを再確認したのである。

ベートーヴェンの交響曲の演奏は、我が国でも、——世界中のどこの国の演奏会でも、まったくそうであるように——他のどの交響曲よりも一番多く演奏されているのである。しかしベートーヴェンの交響曲を現代の大編成のオーケストラで演奏する場合にはいろいろな困難な問題を生ずるのである。まず第一に問題となるのは、大編成の弦楽器に対して、ベートーヴェンの原譜通りに、木管楽器や、ホルンを2管編成のまま演奏してよいかどうかということである。我が国での現状は、どのオーケストラでも、指揮者が細かく指示を与えない場合は、楽員達が、はっきりした根拠もなく適当にやっているというのが実状であろう。この書物は、そのような場合に、非常に有力な根拠を与えるのであるが、残念ながら実際には役立てられてはいないのである。私は地方にあって、交響楽運動に従事しているが、私のささやかな指揮者としての経験からしても、ベートーヴェンの交響曲の演奏については、木管楽器や、金管楽器などの取り扱いに、実際の練習や、演奏において大いに迷ったこともある。しかし、この書物が示す解釈は——20世紀の現代感覚からすれば、いささか古いと

感じられることはあろうとも——私に確固たる自信を与えてくれたのである。

私はこのような意味において、我が国の指揮者は勿論のこと、ベートーヴェンを学ぶピアニストであれ、作曲家であれ、すべての音楽家にベートーヴェンの〈九つの交響曲〉と、その他の彼のあらゆる作品に共通する独特の作風を理解し、自己の演奏解釈を深めるためにこの書物を一読されるよう勧めたい。また、一度でもスコアを手にして、ベートーヴェンを聞こうと思ったことのある音楽愛好者に対しては、私は、ワインガルトナーが序文で述べているように、この書物の指示をまずスコアに、すべて書き込むことを勧めたい。それによって読者のスコアを読む力は飛躍的に向上するであろう。その意味で、この書物は、いわゆる「スコア・リーディング」にとっても、またとない指導書なのである。

私は、この書物ほど、ベートーヴェンに関して、かくも率直に、具体的に、しかも大胆に述べている書物は、他に例を見ないと確信をもって言うことができる。私は、つねづね我が国において、この世界的名著が現在にいたるまで出版されていなかったことを非常に残念に思っていたのである。私は、ドイツ留学から帰国後、岡山で、〈第九交響曲〉を指揮したが、(NHK岡山放送交響楽団、岡山放送合唱団、独唱、中沢桂、川崎静子、柴田陸、中山梯一)その時、たまたま、さきに述べた故橋本國彦教授の所蔵されていたスコアを手にする機会をもった。それには、この書物のワインガルトナーの指示が、細大もらさず橋本教授の手で書き込まれていたのである。私は改めて、この書物の重要性を感じ、また、ワインガルトナーのこうした指示が、我が国では、このように楽譜に書き込むことにより、断片的に伝えられているだけだということを非常にさびしく思い、ついにこの訳書を公にすることを決心したのである。

しかし、私のつたない訳のため、巨匠ワインガルトナーの意図を果して充分汲みとることができたかどうかを心配しているものである。

終わりに、本書により我が国の音楽界ならびに音楽教育界に、いささかでも貢献することができるならば幸いであり、私の念願するところである。また、本書の刊行にあたり、よき協力者として、日夜献身的助力をしてくれたNHK

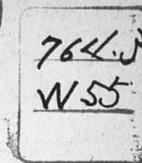
岡山放送局 音楽担当プロデューサー天野晶吉君に感謝したい。同君はNHK岡山放送交響楽団の担当者として、私の交響楽運動に、ここ数年協力してきてくれたのであるが、この訳書についても、大きな力となってくれたことを心から有難く思っている。また、原稿の整理にあたってくれた広島大学音楽科学生、飛谷直恒君の協力にも感謝したい。なお刊行を御快諾いただいた音楽之友社々長、目黒三策氏の御好意と、終始御面倒をおかけした出版部長浅香淳氏、校正その他についてお世話いただいた栗山和氏に衷心より感謝の意を表したいと思っている。

なお、原題は出版社の希望により表記のように変えられた。

1965年3月

岡山にて

糸 賀 英 憲



訳者紹介

- 1917年 岡山市に生る
 1941年 東京音楽学校卒業
 1951年 岡山県文化賞受賞（東フィルとの「天地創造」全曲指揮による）
 1958年 文部省在外研究員として2年間、国立ベルリン音楽大学指揮科に留学、E・ペーター教授に師事
 1962年 テオドール・ヤコビ著〈総譜奏法〉（音楽之友社）を訳書として出版
 現在 広島大学教授
 日本指揮者協会会員
 全日本合唱連盟理事

ある指揮者の提言——ベートーヴェン交響曲の解釈——

昭和40年9月25日 第1刷発行

定価 580円

訳者 糸 賀 英 憲
 発行著 目 黒 三 策
 印刷所 太陽印刷工業株式会社

発行所 株式会社 音楽之友社
 東京都新宿区神楽坂6の30
 電話(268)6151~5, 振替(東京)196250

© 1965, H. Itoga

誠幸堂製本

40.10.20

大

音楽の研究書(訳書)

ネットケ・レーヴェ(城山美津子訳) シューマンの名歌曲から46曲を選び、その一つ一つについて楽譜を掲げ、懇切明確に唱法と解釈をのべたもの。

シューマン歌曲集

A 5判 240頁 ¥ 600

ジェラルド・ムーア(大島正泰訳) 歌手と伴奏者の根本的な問題を研究したもので、シューベルト、ヴォルフ、フォーレ等50曲をとりあげて具体的に述べた。

歌手と伴奏者

A 5判 288頁 ¥ 460

ジェラルド・ムーア(大島正泰訳) 世界的な名伴奏者とうたわれる著者が、長い音楽生活の体験を通して率直な忠言と告白を吐露した、滋味あふれる伴奏者の発言。

伴奏者の発言

四六判 112頁 ¥ 200

カール・ヴェルナー(入野義郎訳) 混迷する現代音楽の諸相を展望し、個々の作曲家の分析を通じて現代音楽に確固たる系譜を示した。現代人必読の教養書。

現代の音楽

B 6判 440頁 ¥ 380

ヘルマン・エルプ(入野義郎訳) 現代音楽の本質や作曲技法について極めて丁寧な説明がされている。現代音楽を理論的に知ろうとする人の入門書として好適。

現代音楽の理解

全書判 168頁 ¥ 250

ヒンデミット(佐藤 浩訳) 音楽の各面を觀察して鋭い批判を加えたもので、現代屈指の大作作曲家といわれた著者の深い学殖に裏付けられたユニークな著作。

作曲家の世界

全書判 348頁 ¥ 320

I.ストラヴィンスキー(吉田秀和) 現代音楽の積極的な紹介者であるロバート・クラフトの問いに答える大作作曲家ストラヴィンスキーの驚抜な音楽論である。

118の質問に答える

四六判 208頁 ¥ 350

ブリーベルク(入野義朗訳) 現代音楽の一方である音楽素材の拡大と、それを基とする表現法、即ち電氣的電子的な音処理について述べた現代音楽史である。

電気技術時代の音楽

全書判 224頁 ¥ 350

ヒンデミット(千蔵八郎・坂本良隆共訳) 音楽を学ぶ人が、専門の分野に進む前に知っておかなければならない音楽上の基礎練習を豊富な例題をあげて説明したもの。

音楽家の基礎練習

A 5判 256頁 ¥ 380

テオドル・ヤコビ(糸賀英憲訳) 指揮者の教養の書として重要であるだけでなく、移調楽器の知識、編曲に対する実際等作曲に志す人にも必読の書である。

総譜奏法

A 5判 192頁 ¥ 650

音楽の研究書(訳書)

カール・バリシュ(服部幸三訳) バッハ以前の音楽の代表的な譜例を豊富に掲載した音楽史で、その準拠レコードは日本ビクターから発売されている。

音楽史

A 5判 288頁 ¥ 500

ライヒテントリット(服部幸三訳) 音楽が文化や他の諸芸術および社会とむすびついて発展して来た歴史を、広い視野に立って円熟した筆で書いた独特の音楽文化史。

音楽の歴史と思想

A 5判 356頁 ¥ 550

D.J.グルート(服部幸三訳) オペラの歴史を系統的に、しかも詳細に叙述した世界的な名著として知られる。本巻はオペラの起源からモーツァルトまで。

オペラ史(上巻)

B 6判 448頁 ¥ 650

D.J.グルート(服部幸三訳) 本巻はロマン派のオペラ及びロマン派から現代のオペラに至るまで、巻末には文献目録、譜例の出所および総索引をつけてある。

オペラ史(下巻)

B 6判 568頁 ¥ 750

小H.ラヴォア(小松耕輔・小松清共訳) フランス音楽の成立から発展を的確にのべ、多様な魅力に富むフランス音楽の伝統、特徴を浮き彫りにした興味あるもの。

フランス音楽史

B 6判 358頁 ¥ 380

A.ジルバーマン(吉崎道夫訳) 音楽と社会とはいかなる関連をもっているか、このユニークな問題をとりあげて現実的な例材から実証的に解明を試みた注目書。

音楽社会学入門

B 6判 292頁 ¥ 360

J.E.マリー(別宮貞雄訳) 古代から現代に至る音楽の姿を展望しながら、音楽語法の中にある恒久的な価値と原理とを発見することにつとめた研究書。

生きている音楽

4-6判 184頁 ¥ 300

ロベルト・ウリーゲン著 広島のエリザベト音楽短期大学の講義に用いられているもので、音楽史家並に合唱界にとって見逃すことのできな研究書。

ポリフォニーに見る歓び

A 5判 264頁 ¥ 750

ロベルト・ラッハマン(岸辺成雄訳) 日本・中国・インド・アラビア等東洋諸民族の音楽を音組織・旋律・リズム等の要素について比較解明した研究書。

東洋の音楽

A 5判 232頁 ¥ 430

オスカー・ビー(植村敏夫訳) ドイツ歌曲の正統的作曲家シューベルト、シューマン、ブラームス等の珠玉の作品について、詩との結びつきの秘密を究明した書。

ドイツ・リート

B 6判 296頁 ¥ 380

—詩と音楽—

音楽の研究書(訳書)

ベルリオーズ (津川圭一訳)

管弦楽合唱指揮法

全書判
96頁
¥ 160

大作曲家ベルリオーズの名著である管弦楽法の一部の完訳で、既に古典に属しながら今も不朽の価値を誇っている名著。

ワインガルトナー (伊藤義雄訳)

指揮の芸術

全書判
112頁
¥ 160

近代の大指揮者である著者が自らの体験を通して指揮の芸術的な諸面を論究し、かつ彼の芸術観を披瀝した名著である。

F. ドリアン (福田昌作・藤本黎時 共訳)

演奏の歴史

四六判
336頁
¥ 800

音楽作品の成立をにぎる鍵といふべき演奏芸術の変遷を、ルネッサンスから現代に至る音楽史の中にとらえた貴重な研究として絶賛。

ノーマン・デマス (徳永隆男訳)

フランス・ピアノ音楽史

A 5判
216頁
¥ 650

—クーブランからメシアンまで—

もっとも独特でありながら、しかも多様性に富むフランス・ピアノ音楽の魅力のパノラマであり、作曲家、作品研究としても貴重。

コルトー (安川定男・安川加寿子共訳)

フランス・ピアノ音楽(上)

A 5判
256頁
¥ 350

フランスピアノ曲を永年にわたって弾奏した名ピアニストの体験と研究をまとめたもので、曲の各々の芸術的内容を印象的にのべた。

コルトー (安川定男・安川加寿子共訳)

フランス・ピアノ音楽(中)

A 5判
264頁
¥ 350

本巻はラヴェルのピアノ音楽、サン＝サーンスとピアノ、ヴァンサン・ダンディのピアノ作品など6章に分けてのべた。

コルトー (安川定男・安川加寿子共訳)

フランス・ピアノ音楽(下)

A 5判
304頁
¥ 350

本巻は六人組とピアノ、ルッセルのピアノ作品、ストラヴィンスキーとピアノ、エリック・サティの紹介等からなる。

エヴァ+パウル・バドゥーラ=スコダ(渡辺謙訳)

モーツァルト演奏法と解釈

音A判
334頁
¥ 1200

ウィーンの名ピアニスト夫妻が真摯な演奏経験と研究を通して発表した労作で、モーツァルトの真の様子を把握するための好資料。

A. B. マルクス (門馬直美訳)

ベートーヴェンのピアノ音楽

A 5判
240頁
¥ 280

—その解釈と演奏—

ベートーヴェンのピアノ曲を、作曲者の意図に従って正しく演奏するための解釈上・美学上の諸問題をとりあげ解説したもの。

ホルクマン (野村千枝訳)

ショパンの遺産

全書判
156頁
¥ 200

ショパンの楽曲についてその特殊性を追求したもので、ショパン研究に新しい一分野を開拓したといわれる好訳。