



THE BEST CLASSICS OF THE WORLD/6

BEETHOVEN I

1 Symphony No.5 in C minor. Op. 67
Overture from "Fidelio," Op. 72b
Overture Leonore III, Op. 72a
Coriolan-Overture, Op. 62

Berlin Philharmonic Orchestra
Conductor: Herbert von Karajan

2 Symphony No.9 in D minor. Op.125 "Choral"

Gundla Janowitz, Soprano
Hilde Rössel-Majdan, Alt
Waldemar Kmentt, Tenor
Walter Berry, Baritone
Wiener Singverein

Berlin Philharmonic Orchestra
Conductor: Herbert von Karajan



KODANSHA

クラモフォンの名曲
世界音楽大全集

Vol. 6

BEETHOVEN

ベートーヴェン I

〈編集委員〉

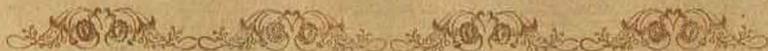
村田武雄・大木正興・門馬直美

〈レコード監修〉

Dr. ハンス・ヒルシュ

(ドイツクラモフォン・クラシック制作部長)

講談社



この全集の三つの特色

村田武雄（編集委員を代表して）

音楽を楽しみながらそれに通じるには、どの程度までの作品に触れたらよいか、だれしも迷うものである。今までの名曲全集に類する企画のレコードは、いずれも名曲を収録したものに相違ないが、その量から質までこまかく吟味する価値がゆいしものものが多くこの「グラモフォン・レコード」による「世界音楽大全集」ほどに充実した企画はなかった。

この全集の第一の特色は、なにより音楽に通じるに必要な曲目を整備し、しかも単に有名曲を総花式に並べるのではなく、全20巻におなべて真に現代人必聴の曲を網羅していることである。

つぎに、演奏の程度が非常に高く、しかも各部門にわたって平均していることが特長である。すこしでも外來の演奏家に注意してレコードを開いている人ならば、演奏家や演奏団体を一通りみて、これはすばらしい、一流ばかりだと感じない者はない。ドイツ・グラモフォンの録音による大全集であるから、その演奏家の多くがドイツ系であることは当然であるが、そのなかでももっとも優秀な人々を選んでいることがすばらしいのである。これならばどの作品の演奏も安心して聞けるものばかりといつてよからう。

第三にあげたいのは録音である。近年録音の平均値が上昇して、どのレコード会社の録音もその性質においてはあまり違いがなくなった。しかしそのなかにあつてグラモフォンの録音はきめが細かくて、とくに細部の仕上げが入念であり、響き全体がきわめて自然であるのが特色で、グラモフォンの録音を好む人々が非常に多くなったのが実状である。レコードで聞くかぎり、いかに作品や演奏が優秀でも録音がすぐれていなくては、そのよさを味わうことは不可能なのである。

「音楽を知る」とは、この程度の作品をすぐれた演奏と録音とで味わうことではじまるといつてよく、そこにはじめて「音楽を楽しむ」との真の道が開けるのである。音楽を求めらるすべての人々がこの大全集によって、その道をつかみ、またより拡大することを願うようにと祈つてやまないものである。

日本の音楽愛好家のみなさんへ

Dr.ハンス・ヒルシュ(レコード監修者)

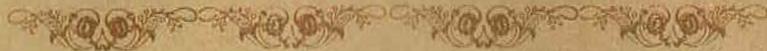
ドイツグラモフォン・レコード制作部長

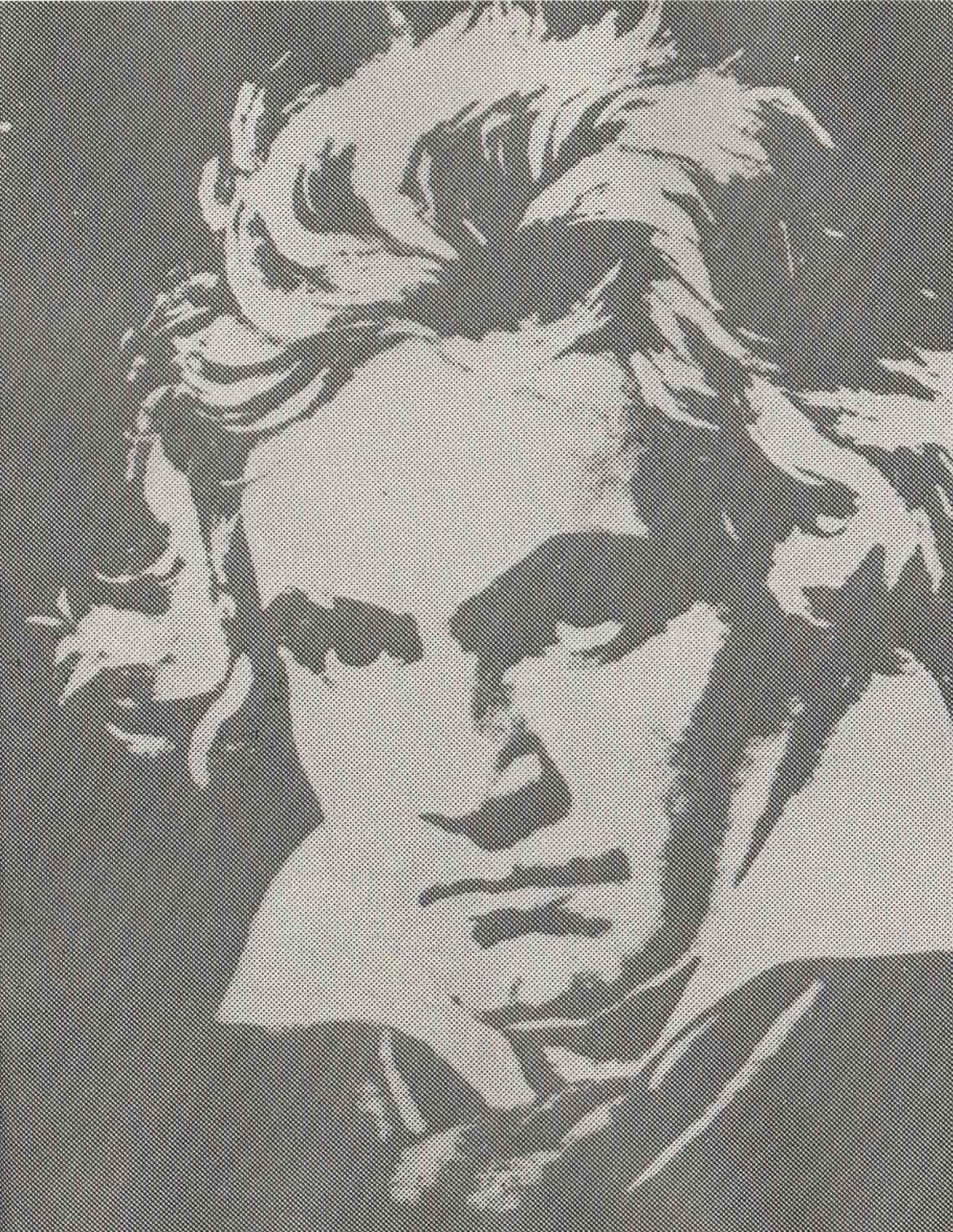
私どもの「グラモフォン・レコード」が、このたび、日本の出版文化のもっとも有力な担い手である講談社の手によって一大コレクションにまとめあげられることになったのは、このレーベルとともに生きる私にとって、この上ない大きなよろこびであります。

この全集のレコード監修者として、私はまず何よりも真にすぐれたレコードを選定することに最善を尽くしました。「名曲は名演奏によってのみ、その本来の価値をあらわす」というのが、長くレコード制作にたずさわっている私の信念であり、今回のレコードの選定も全くこの信念に基づいてなされたものです。

もし、日本のみなさんがこの全集のレコードの価値を認め、心から満足してくださるならば、それはみなさんの音楽愛好心の深さ、および理解の高さを証明するものであり、同時に偉大な芸術の勝利でもあるでしょう。

音楽芸術の不滅の生命を信じる私は、そのような結果があらわれることを信じて疑いません。





世界音楽大全集6 ベートーヴェン I

■編集委員

村田武雄 大木正典 門馬直美

■レコード監修

Dr. ハンス・ヒルシュ
(ドイツグラモフォン・クラシックス制作部長)

■目次

〈第九〉雑感 安岡肇太郎	2
〈第五〉〈第九〉と人間ベートーヴェン 門馬直美	4
カラヤンとその本質と魅力 萩 昌弘	14
レコード解説 黒田恭一	18
〈ドイツ・グラモフォン〉の歴史と特色 小石忠男	24

■レコード① (MI 2251)

交響曲第5番ハ短調 作品67《運命》

歌劇《フィデリオ》序曲 作品72b

レオノーレ序曲第3番 作品72a

《コリオラン》序曲 作品62

ヘルベルト・フォン・カラヤン指揮
ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団

■レコード② (MI 2252)

交響曲第9番ニ短調 作品125《合唱》

グンドゥラ・ヤノヴィッツ(ソプラノ)

ヒルデ・レッセル=マイダ(アルト)

ヴァルデマール・クメント(テノール)

ヴァルター・ペリー(バリトン)

ウィーン楽友協会合唱団

ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団

指揮: ヘルベルト・フォン・カラヤン

■装丁=鈴木邦治 大井公子

■写真=尾啓成 井上崇和 熊瀬川紀
ニラサワフィルム ポリドール 画

講談社

《第九》を大みそかにやるという習慣は、いつ頃からできたものだろう。堀田善衛の小説『記念碑』に、戦争末期の物心両面とも怖ろしく窮乏した年の暮れに、日比谷公会堂で《第九》をきく場面があって、その部分は他のいかなる場面よりも戦争中の私たちの暮らしを彷彿と想い出させるのであるが、すでにその頃から《第九》と年の暮れとを結びつける風習が、都会のインテリなどにはできていたことになる。

しかし、じつのところ私自身、学生だった戦争中のその頃は、妙にインテリに反感するところがあって、大みそかに《第九》をききに行くなどということが、キザで、恥ずかしくて、やり切れない気がしていたものだから、実際にはこの演奏会がどんなふうにおこなわれていたものか、知らないのである。

音楽随想

《第九》雑感 安岡章太郎

(作家)

それなのに、なぜ小説で《第九》をきく場面を読んでさえ、戦争中を想い出すのだろうか——？ おそらく、それはその重苦しい響きの中にか禁欲的なよこごびと一種爽快な悲痛感が入り交って、いかにも鉄鍋の底の煮詰まるような戦争末期の気分に見合っていたからでもあろう。それに何よりも、食物も物資もなく、芝居や映画や音楽でさえ米英系のもものは止められていたその時代に、ベートーヴェンはドイツ人だからということで、許されて、ふんだんにきくことができた、ということもある……。そういえば、あれはたしかドイツが突如、これまで不可侵条約を結んでいたソ連に攻めこんだときのニュース映画だったと思う、画面にヒットラーが登場してきたときに、音楽が《エロイカ》の葬送曲の部分をやりに出したのに、驚かされた。

いったいだれが、あんなレコードをわざわざ選んで、あんな場面にくっつけたのだろう——？ もちろん、それは単なる偶然とは考えられない。おそらく、ニュース映画の編集をやっていただれかが意図的にやったことに相違ないのだが、イタズラにしては、ずいぶん大胆なことをやったものだ。——これは察するに、ことほど左様に戦争中のわが国はベートーヴェンばっ

かりやってたり、ベートーヴェンでありさえすれば当時のうるさい検閲も難なく通過してしまったというエピソードなのである。

いや、戦争中にベートーヴェンがよく聞かれたのは、こんな浅薄な理由ばかりではないかも知れない。当時の精神状況は文化的飢餓状態にあったことは事実だが、それだけに自分たちの心に訴えてくるものは、じつに鋭敏に吸収したように思う。音楽ばかりでなく、本などもあの頃は、防空暗幕をはった部屋の中で、じつにむさばるように読んだ。いまは一つには、読むもの、聴くもの、見るものが増えたせいもあるうけれど、本を読むのも、音楽をきくのも、絵をみるのも、気ぜわしく散漫である。

だいいち年の暮れの《第九》にしても、いまは東京中、あっちこちでやっていて、もし義理固い人が、それを全部ききに行ったとしたら、たしかに今後何年間かは《第九》だけはききたくないという気持ちになるだろう。一事が万事、すべてが過剰なのである。

*

ところで「《第九》を大みそかにやるのは日本だけの風習で、珍現象である」というような話もきくが、実際にどうだろう？ たしかに外国で大みそかに《第九》をききに行ったという話は、あんまり聞いたことがない。ただ一度だけ、近衛（秀麿）さんから、ドイツかオーストリアかの話をうかがっているとき、「あちらじゃ、《第九》の名指押者といわれるような人は、大みそかの12時の鐘が教会堂からカーンと聞こえる、その鐘が第4楽章の合唱のはじまるちょっと前のところで鳴るようにオーケストラを合わせるんです。それがウマく合うと、ことしはウマく行ったなんて、聴衆がよろこぶんだな」

ということをきいた。そうだとすると、何も《第九》を年末にやるのは日本だけではないらしい。しかし、仮りにそれが日本だけのことだとしても私は必ずしも珍現象だとは思わない。少なくとも、それはクリスマスや「バリ祭」に、キャバレーなどでパーティー券を売り出して大騒ぎすることとは違って、或る現実感をもっている。

12月31日、年の終りの押し詰まった感情が12時の鐘をきくと、突然明るくなる気がするのは、洋の東西を問わず通じ合う人情だろう。

私個人のことをいえば、終戦直後の或る年の暮れ、借金の返済に追いまわされたことがあった。ヤミ屋だとか、高利貸しだ

とか、それまで接したこともない種類の人たちの間を駆けまわって、ようやく31日の昼過ぎに一応、何とかカタをつけ、ぼっとして家へ帰って寝ころびながらラジオをつけると、《第九》が流れてきた。……甚だセンチメンタルなことをいうようだが、あの第4楽章の合唱が、大太鼓が鳴り出して行進曲風になるあたりから、私は言いようのない想いに胸を突かれて涙がこぼれそうになったのを憶えている。

むろん、ベートーヴェンは借金取りに追いまわられた男のために、あの曲をかいたわけではないにきまっている。しかし卑俗な人間の、最も卑俗な苦しみから抜け出したばかりの男を、あの曲は普遍的な人間の生きるよろこびといったものに昇華させるような作用がたしかにあった。……それに場合が場合だから、何をきいたって年忘れといった情緒は感じたであろう。しかし、あの心をゆずられるような気分は、やはり「紅白歌合戦」のそれではなかった。もっと強くて、もっと涕唾点の高い何かであった。

＊

そんなことがあって、かれこれ20年もたつてからだろうか、私は人に無理矢理つけ出されて、近衛さんの指揮する東京交響楽団の《第九》を上野へききに行った。

東京交響楽団といえ、私は学生時代に何度か、やはり友達に無理矢理ひっぱり出されてききに行ったことがある。頃の肉のたるんだグルリットという人が指揮者で、《第五》などやると、力を入れるたびに指揮者と一緋に、その頃の肉がぶるんぶると揺れていたのを憶えている。無論、そんなことしか印象に残っていないのは、私が音楽を理解する力がないためだ。しかし正直のところ、東響に限らず日響(今のN響)でも、当時のオーケストラは、門外漢の私の耳にも、レコードできく外国のオーケストラと較べても、まるで貧弱で、おもちゃの楽隊めいたところがあった。とくに金管楽器ときたら、トランペットは豆腐屋のラッパのような物悲しい音をたてるし、フレンチ・ホルンとなると、音が割れるというより、まったく音の出ない場合のほうが多かった。それで私たちは、ホルンを抱えた楽士が真っ赤な顔になるのを見ると、「ああ、ここでホルンが鳴るはずなんだ」と、耳の中にホルンの音を想像して補わなければならなかったのである。

このようなことから判断して、私は洋楽器というものは日本人の肉体にはムリなものだと考えていた。とくに、戦後アメリ

カの田舎町へ行って見て、土地の女子高校生さえホルンを、とにかくホルンらしく鳴らしているのをきいて、ますますそう思った。無論いまの東響は戦時中の東響とはメンバーがまったく入れかわっているに違いない。しかし日本人の体が根本的に変らない以上、ラッパが鳴るはずがない——と私は頭から、そう思いこんでいたのだ。

だから、その晩の《第九》は、とくに近衛さんが楽譜に手を入れて、ホルンを8本並べるんだ、というような話をきいても、一向興味は持てなかった。

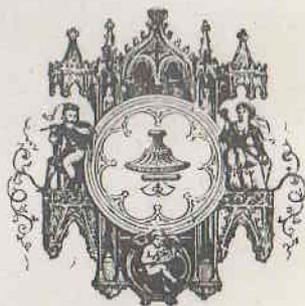
(いったい、鳴らないホルンを何本並べたって音がするものだろうか——?)

これが、どんなに滑稽な思い違いであるかは、いまの日本のオーケストラを実際に一度でも、お聞きになった方はおわかりであろう。その晩は、《第九》のまえに《レオノーレ序曲》をやったが、あのカーテンのうしろからラッパが聞こえてきた瞬間に、私は自分の耳を疑った。——これが日本のオーケストラだろうか?

実際それは、昔の日響その他でこの曲をきいたことのある者にとっては、信ずべからざる音響だったのである。その晩の東京交響楽団をきいているうちに、私は誇張でなく、日本人というものが戦前のわれわれとは体つきまですっかり変わってしまっていることに、怖ろしいような気がしてきた。ラッパだけではなく、コントラバスだって戦後も昭和20年代の日本のオーケストラは、あまりロクな音はしなかったと思うのだが、これがいまはじつに楽々と重低音を響かせているではないか。

私は、自分の眼の前で日本人が演奏しているその音楽、というか音世に、耳を疑い、眼を腫らした。そして戦後20数年という年月の厚味のようなものを、いまさらのごとく感じて、驚かざるを得なかった。

——大みそかに《第九》をきくという風習がいつの間にか日本人の間に定着した。これも或る意味で驚くべきことには違いない。しかし私たちの生活環境や習慣は、外面的にはしょつ中、変わってばかりいるのだから、べつに大みそかに除夜の鐘の代わりに《第九》をきくようになったって、それほど不思議なことではない。本当に驚くべきことは、戦後世代の日本人が肉体的に《第九》をこなしてしまっているということにある。いまに私たちの孫の世代がきたら、そのときは一体、私たちの国の音楽はどういうことになっているであろうか。



第5交響曲の誕生

ベートーヴェンのあの有名な第5交響曲は、第3交響曲《英雄》が書きあげられてからの1804年に作曲の筆がすすめられた。もっとも、すでに1803年に、この曲に関するスケッチがおこなわれている。しかし、第5交響曲が完成されたのは、1808年に入ってからのことである。そのころのベートーヴェンは、とくに身体の調子が悪かったというわけでもなく、また創作力が落ちていたというわけでもない。それどころか、この1803年から1808年という、ベートーヴェンの創作の中期のもっとも重要な時代にあたり、数々の傑作がもの

を、そのおりにフランツの2歳年長の姉テレゼとの結婚の承諾をえて、テレゼとの婚約にふみきったという説を立てたからである。ロマン・ロランその他の伝記作家も、この説を無批判的に採用してしまっている。ところが、ベートーヴェンは、ブダペストの南にあるマルトンヴァシュアールにはそのころに滞在していたという可能性がほとんどないのである。それどころか、テレゼの妹ヨゼフィーネにあてた13通の手紙が1958年に発見されて、ベートーヴェンとヨゼフィーネとの間に、1804年秋から1806年にかけて相思相愛の感情が高潮し、1807年秋にこの恋愛に終止符が打たれたことがはっきりしてきたのである。そして、ベートーヴェンの性格からすれば、2人の女性に同時に恋愛するということは、ほとんど考えられないのである。

テレゼとヨゼフィーネは、1799年にベートーヴェンにピアノを習うために18日間ウィーンに母とともに滞在した。そのときに、ヨゼフィーネは、ダイム伯爵に見染められ、母の強引なすすめもあって、それから6週間後の6月29日に結婚の式をあげた。伯との間に4人の子供ができたが、ヨゼフィーネは、この27歳も年上の夫との結婚生活を必ずしも幸福に送ったわけではなかった。伯は、彼女に文学書をあたえず、また自身で音楽にまったく興味を示さなかったのである。それでも、音楽好きのヨゼフィーネは、ときおり家庭で音楽会を催し、ベートーヴェンを招いたりもした。しかし、こうしたヨゼフィーネの楽しみも、伯爵の財政上の失敗でつぶられなくなってしまった。しかも、伯は、1804年1月27日にブラハで急死してしまったのである。未亡人になったヨゼフィーネは、その秋からベートーヴェンと恋愛に接近してゆくのである。その一方で、テレゼは、生涯を独身ですごした。

このような事情で、1805年から6年にかけてのベートーヴェンの作品の大部分、たとえばピアノ協奏曲第4番、ヴァイオリン協奏曲、交響曲第4番、それに《ラズモフスキー四重奏曲》の第1番や第3番などに、明るいのどけさや朗らかな感情、あるいは憧れといったものが共通している。人生が楽しく嬉しいところで、交響曲を書くにしても、はげしい闘争的な第5番を進める気にはならず、何となく簡潔で喜ばしく明るい第4番をつくりたくなったのも無理はない。そうした上、第3交響曲で一応ゆきつくところまで到達した心境にな

《第五》《第九》と人間ベートーヴェン

門馬直美 (音楽評論家)

されていた時期だったのである。そして、そうした作品から、ベートーヴェンの人間性とといったものがきわめて興味深くうかがえるのであり、この時期に人間ベートーヴェンが大きく転回していったことも知られるのである。そういうことと関連して、なぜ第5交響曲の完成に手問だったのかということも、理解できるようになってくる。

極端にいえば、ベートーヴェンは、第3交響曲を書いたあと、現在の番号での第4交響曲を作曲する予定をたてていなかった。この第4交響曲は、1806年秋に書きあげられた。なぜ第5交響曲の仕事の中絶してまで、この第4交響曲を書く気になったのかというところに問題がある。それに、交響曲とは、ベートーヴェンにとっては何を意味していたのかということも考えてみなければならない。

1890年にマリアン・テンガーという女性が『個人的な回想によるベートーヴェンの不誠の恋人』という著書を出版した。実は、この著作が後世に害毒を流したのである。というのも、テンガーは、1806年5月にベートーヴェンがフランツ・ブルンスヴィック伯のマルトンヴァシュアールの邸宅に滞

り、そこでもう一度昔を顧みて、昔のものからよいものを選びだし、新しい交響曲を書こうとしたのだった。それだけに、この第4番の曲自体も十分に個性的であるわけで、完全に過去のを消化しつくしたベートーヴェンの姿をみせるのである。

その反面で、第5交響曲の場合は、第3交響曲で英雄の姿を心に描きながら作曲し、さらにその方向をおし進めて、もっと激情的な闘争的な作品を書きたくなって作曲されはじめられたとみることができる。それは、1800年前後から1802年10月の『ハイリゲンシュタットの遺書』にいたる耳疾による絶望感の時期をへて、自分から立ちなおし、運命に勇らしく挑戦するベートーヴェンの心境とも一致していたのである。そうしているうちに、ヨゼフィーネとの恋愛があって、なかなか作品に気が向いたのであり、やがて1807年になると、2人の関係がもっと冷静なものになってきて、また第5交響曲にもどっていったということになる。

ベートーヴェンは、この第5交響曲のような激情的な音楽を、以前に書いたことがなかったわけではない。たとえば、1804年から翌年にかけて作曲された短調作品57のピアノ・ソナタがそらである。この曲の《熱情》という名は、ベートーヴェンがあたえたものではなく、ハンブルクの出版商のちにこの曲の4手用ピアノへの編曲を出版したときにつけたものといわれているが、曲の内容を端的に表現している。これほどに嵐のような闘争的なピアノ曲も、ベートーヴェンには、珍しいとさえいえる。そして、ピアノ的な効果も、ここにいたって一段推進されたのだった。このソナタの世界には、苦悩と闘争のベートーヴェンの人間性がはっきりとでてきているが、このような路線から、やがてベートーヴェンは、苦悩を通じて到達された歓喜、あるいは闘争を通じての勝利といったものを音楽的に表現する方向へと歩みはじめたのだった。その最初の代表作が第5交響曲であり、晩年には第9交響曲があらわれてくる。

そしてさらに、第5交響曲の冒頭のいわゆる「運命の動機」は、すでに第3交響曲の葬送行進曲の伴奏や終楽章できかれるし、《熱情ソナタ》の第1楽章でもはっきりあらわれる。

つまり、第5交響曲のスケッチから初期の構想時代に、この動機のことをベートーヴェンの頭のなかを占めていたとい

うことができる。そして、例の1806年の第4交響曲やヴァイオリン協奏曲やピアノ協奏曲第4番、あるいは《ラズモフスキー》第2番の第2楽章などでも、この動機は散見されるのである。ベートーヴェンが、第5交響曲の作曲の進行を中絶している時期においても、この動機の処理にいかにかえをめぐらしていたかが知られるのである。

とにかく、第5交響曲は、これまでにない緊密な構成をみせ、少しの無駄もおかない。「運命の動機」は、各楽章に姿を変えてあらわれ、全体を統一する。これほどに凝縮し、必要なものでまとめあげた作品を、ベートーヴェンはこれまでに書いたことがなかったといってもいいくらいである。だからこそ、書きはじめてから完成にいたるまでに、かなりの日時を必要としたのであろう。

しかし、その中核となる「運命の動機」は、ベートーヴェン自身が発明したものではなくて、それ以前にも、いろいろの作曲家の作品で、運命的あるいは宿命的なものを暗示する部分でよく用いられていた。受難曲、オラトリオ、オペラなどで、そうした用例にしばしばぶつかるのである。ベートーヴェン以後でも、シューベルトの歌曲、ワーグナーやヴェルディのオペラ、ブラームスの歌曲その他で、この種の動機がよく使われている。それにもかかわらず、この動機をこのベートーヴェンの交響曲ほどに活用した作品はない。

それにしても、《熱情》や《運命》の激烈な感情は、当時のウィーンの市民生活の沈滞し腐敗した状態やオーストリアの保守反動的な煮えきらない外交体制へのベートーヴェンの内面的な憤懣にも原因していたのだろう。そして、ウィーンには、ベートーヴェンの嫌いな、不法なフランス兵が充満してもいた。1806年夏には、ベートーヴェンがリヒノフスキー侯爵で、フランスの士官たちのために侯からピアノの演奏を要求され、怒ってそれを断り、ついには雨のなかをウィーンに向かって出発してしまったというエピソードもある。それでも、ベートーヴェンは、まだ恋愛感情に支配されていたために、闘争的な音楽を書こうとはしなかった。しかし、そのなかで例外として、ピアノ用のハ短調の32の変奏曲が秋に書かれている。このはげしさのある曲のスケッチが《ラズモフスキー》第3番の終楽章のスケッチの間にみられるということは、意味深長である。この終楽章の主題のスケッチの



ヨゼフィーネ・フォン・ダイム伯未亡人 1804年から1807年にかけてベートーヴェンが愛情を寄せていた女性。

5-



ナポレオン軍のウィーン入城 歌劇《フィデリオ》初演の1週間前 1805年11月13日フランス軍はウィーンを占領した。



ベートーヴェンの肖像 1803年32歳のときホルネマン画。

1801年30歳のときシュタインハウザー画。

1815年44歳のときヨゼフ・ノーラー画。

1818年47歳のときヤコブ・ドント画。

ところに、次のようにベートーヴェンは記している。
「お前がここで世間の渦中にもみこまれてしまっているように、社交上のどんな障害があっても、へこたれずにオペラを書くことが実行されてよいのだ。お前の耳が聞こえないことなど、もう秘密にしておくな——芸術の場合にも」

1806年秋から、こうした意志力や闘志が少しずつ作品にあらわれはじめてくる。ヨゼフィーネとの恋愛に関係したと思われる音楽は、そろそろ終止符が打たれ、翌1807年に入ると、《コリオラン序曲》が作曲され、第5交響曲の筆がすすめられるのである。フランス士官のための演奏を拒否したベートーヴェンのはげしい態度は、作品にもあらわれてきたということになる。それと同時に、《コリオラン》からも知られるように、ベートーヴェンの目は、また自分の好む英雄像にも向いてくる。こうして、1810年には《エグモント》への音楽も書かれた。これに類した感情のものとして、1809年のピアノ協奏曲第5番《皇帝》や《大公》と呼ばれる1811年のピアノ三重奏曲のような壮大な作品をあげることができよう。

ベートーヴェンは、第5交響曲と前後して、1808年6月に第6交響曲《田園》も仕上げた。第5交響曲では、自分の内部で渦巻く激情や闘争から勝利への道をだそうとしていたのに対し、第6交響曲では、目を外部へ、しかも不愉快な情勢にあるウィーンではなく、もっと心の安まる落ちついた自分の好きな自然に向けたともいえる。

ベートーヴェンにとって交響曲とは

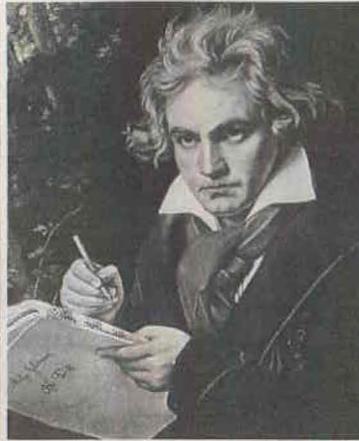
さて、このあたりで、ベートーヴェンにとって交響曲とは何であったのかということも考えてみなければなるまい。

ベートーヴェンは、第1交響曲を完成したときには、まだ満30歳になっていなかった。しかし、ベートーヴェンの作曲家としての名声は、もうすでにひろまっていた。考えようによっては、ベートーヴェンがこのころまで交響曲を書きあげて発表しなかったのは、いかにもおそすぎる。ハイドンやモーツァルトと比較してみるまでもないし、当時は交響曲は、作曲家がぜひとも書かなければならない魅力の分野でもあったのである。その後のロマン派の時代、あるいはそれ以後の時代となると、交響曲に対する考え方や態度がこの当時とかなり違ってくる。とにかく、このベートーヴェンのおそすぎることから、交響曲に対して、ベートーヴェンがたいへんに慎重な態度をとっていたことが想像されるのである。

ところで、ベートーヴェンが自身の身近な周辺に対する感情や自分のその都度の思想などを、いわば随想ふうによく書きつづるのにもっとも適したものは、まずピアノ音楽だったと考えられる。ベートーヴェン自身も、楽器のなかでは、ピアノにもっとも親近感をもっていた。32曲のソナタばかりでなく、変奏曲や小品でも、ベートーヴェンは、自分の心境を気軽におりこんだ。晩年には、第9交響曲の完成以前に、ピアノの重要な創作を終わってしまったが、この第9交響曲以後の時代に対しては、今度はピアノのかわりに、弦楽四重奏曲がベートーヴェンにとって、思想をのべる重要な媒体となった。弦だけによる淡色の、安定したバランスの世界が好ましく思われたのかもしれないし、線的な音楽の進行が思考の表現にもっとも適切なものだったのかもしれない。このようにして第9交響曲以後には、作品127以降の5曲の四重奏曲と、副産物として大フーガが書きあげられたのである。



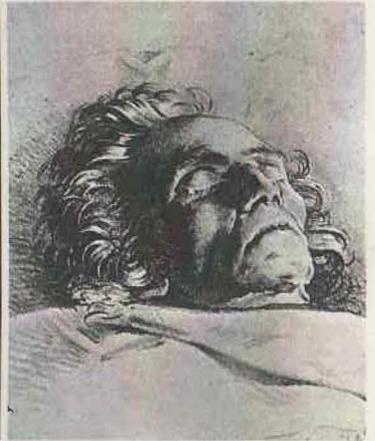
1818年ごろフォルティナント・シモン画。



1819年46歳のときヨゼフ・シュティラー画。



1823年52歳のときワルトミュラー画。



死の頃のベートーヴェン 死後2日目ゲンハウザー画。

こうしたソナタとか弦楽四重奏曲では、ベートーヴェンは、ごく身近な事件から音楽を展開していったこともある。たとえば、作品81aの《告别》と呼ばれるソナタがそうで、オーストリアとフランスの間の戦争の騒ぎによる保護者で友人のルードルフ大公のウィーンからの避難に伴うベートーヴェンの感情を扱っている。また、その次の作品90のソナタは、リヒノフスキー伯(侯の弟)の結婚と関係している。弦楽四重奏曲作品132の第3楽章は、「病氣から回復した者の神に対する聖なる感謝の歌」となっているし、次の作品135の第4楽章には、「苦しんできめた決心」と記されていて、さらに「そうでなければならないか?」「そうでなければならない!」と書かれた2種類の動機がおかれている。これが正確には何を意味するのか決定できないにしても、下宿の主人との問答だとか、楽譜の出版にあたっての出版商とのやりとりだとかいろいろいわれていて、ベートーヴェンの周辺のできごとに関係があることは間違いないらしい。

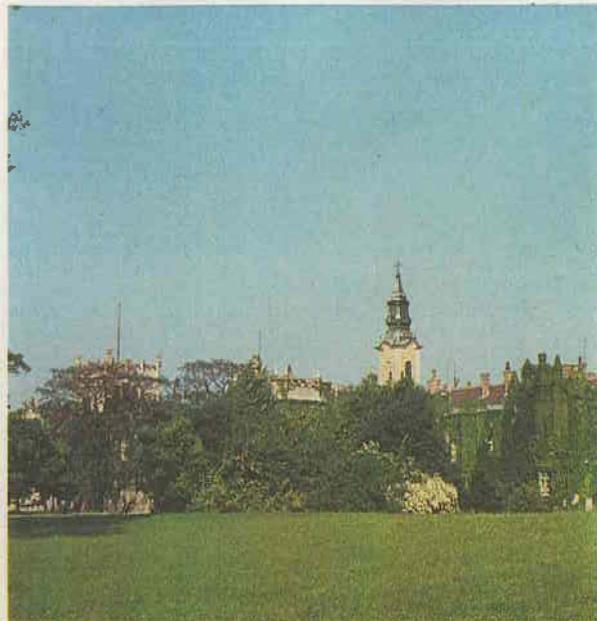
しかし、ベートーヴェンは、交響曲となると、もっと視野をひろげて、大きな問題をもちこむことが普通だった。この意味からいえば、交響曲は、随筆や日記や手紙ではなくて、大論文に相当していたといえよう。ただし、第4交響曲だけは、その例外となるかもしれない。それでも、以前の3曲の交響曲にない即興的で幻想的なものやロマン的なものを、《第4番》にもちこみ、新しい世界の開拓を意図したのではあった。

第3交響曲は、ナポレオンをめぐる世のなかの情勢と密接な関係をもって生まれた。ここでは、自分が恋愛したとか失恋したとかの喜びや悲しみはもちろんおろこまれていない。

また、第9交響曲は、少し前的大作《ミサ・ソレムニス》で自分の内面的な平安を祈るようにしておりこんだのに対し、世界の平和とそれによって生ずる歓喜を理想として歌いあげたのだった。そして、その第4楽章に先行する三つの楽章で人間社会をいろいろな角度から眺めてみたのだが、全人類が平和に共存する世界はそうしたものでないとして、三つの楽章の方向を第4楽章で完全に否定してしまったのである。これは、生存の苦悩を通じての歓喜ということでもある。

この第3交響曲や第9交響曲、あるいは第5交響曲のような世界は、ベートーヴェンの場合、他の曲種では表現できない種類のものだった。さらに、第6交響曲の田園的な世界もベートーヴェンが年来抱えていた思想の結実なのであって、作曲の直前のささいな事象だけに結びつけられるべきものではない。ベートーヴェンが昔から感じていた人生闘争や苦悩を通じての喜びの思想、あるいは目を外界に向けたときに心を休ませてくれる田園的な情緒が、その時機にたって、拡大した視野のなかで音楽的に熟してきたのだった。そして、こうした交響曲に到達するまでには、ピアノ・ソナタその他で何回かその方面の探究を試みたのである。

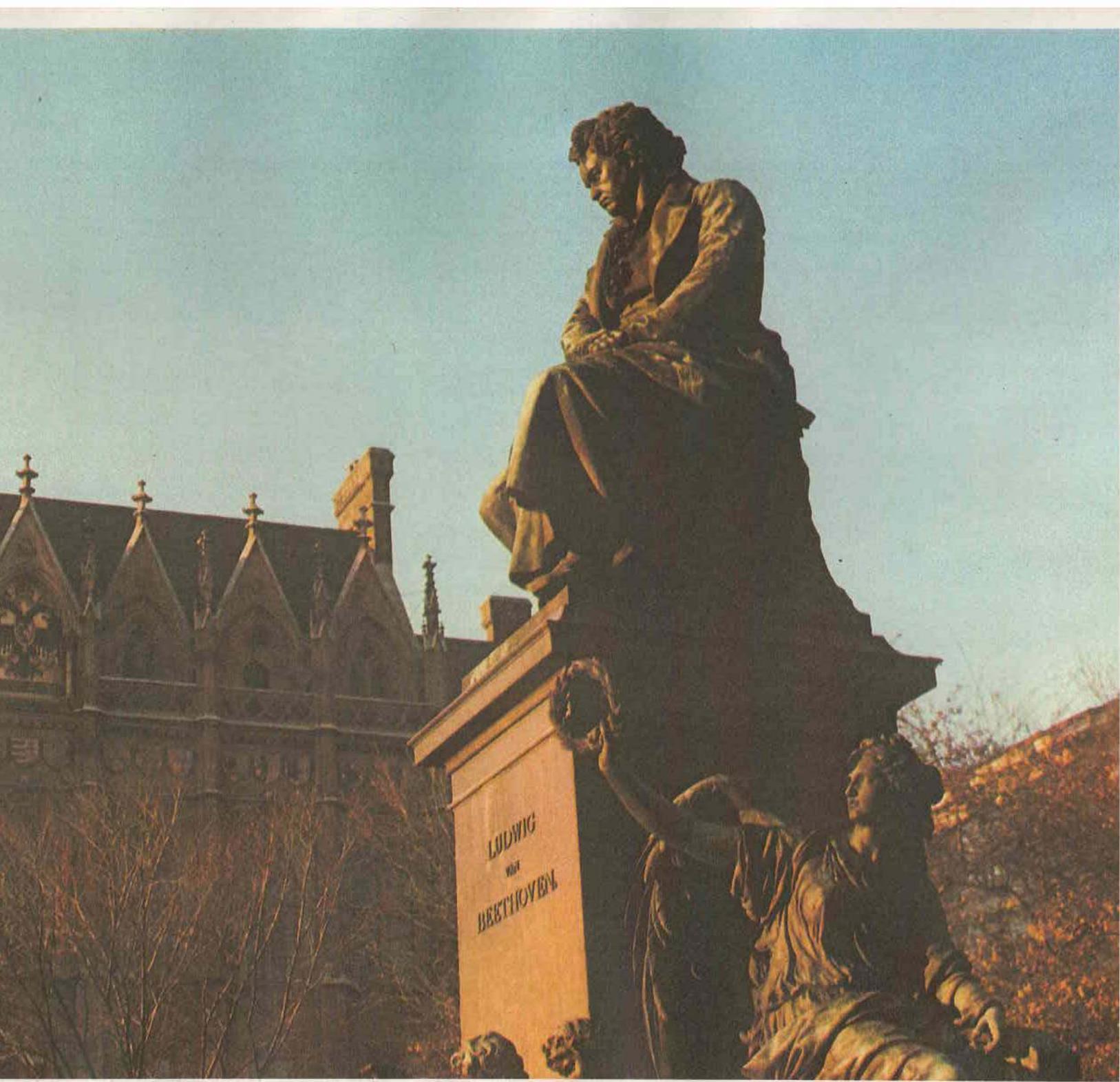
こう考えてみると、ベートーヴェンが第1交響曲を書くのが年齢的におそすぎたといえる現象も、ある程度理解できるのではないだろうか。ベートーヴェンは、交響曲に対してはハイドンやモーツァルトとは別の姿勢でのぞんでいたであり、ピアノ・ソナタとかあるいはその他の音楽のひとつの総決算とも考え、そうしたものの以上の大きな、全人類的な思想を盛りこもうとしたわけで、いわば論文のように考えていたのである。



8



〔左上〕 交響曲第5番《運命》の自筆譜。現在西ベルリンの国立図書館に所蔵。
〔左下〕 交響曲第5番の書かれた家。ウィーンのメルカーバスタイにあり、ベートーヴェンはここに1804年から15年にかけて住み、数々の中期の傑作を産んだ。
〔右上〕 ブダペストの南30キロのマルトンヴァシュアールにあるフルンスヴィック伯爵の居館。ベートーヴェンに関係の深いテレゼとヨゼフィーネ姉妹の本邸で、1800年ごろにはベートーヴェンもしばしばこの家を訪問している。
〔右下〕 上のフルンスヴィック伯爵に飾られる大理石のベートーヴェンの胸像。
〔右ページ〕 ウィーンのコンツェルトハウス前の広場に立つベートーヴェンの記念像。彫刻家ツンプッシュの傑作とされる青銅の像で、1880年に除幕された。



LUDWIG
VAN
BEETHOVEN



— 10 — テレーゼ・マルファッティ 1810年ベートーヴェンが《エリーゼのために》をささげ一時は結婚も考えた女性。

Größe musikalische Akademie

Herrn L. van Beethoven,

morgen am 7. May 1824,

im L. L. Hoftheater nächst dem Kärnthenthor,

Die dabei vorzukommenden Kostlichkeiten sind die neuesten Werke des Herrn Ludwig van Beethoven.

Erstes. Große Symphonie, mit Solo- und Chor-Stimmen.

Drittes. Große Symphonie, mit im Finale eintrübenden Solo- und Chor-Stimmen, auf Schillers Gedicht, an die Herde.

Die Solo-Stimmen werden die Fräulein Sontag und Unger, und die Herren Heisinger und Seipelt vortragen. Der Schuppanzigh hat die Direction des Orchesters, Herr Kapellmeister Kamlah die Leitung des Chores, und der Musik-Berein die Bekleidung des Chores und Orchesters aus Schilling's Gedichten.

Herr Ludwig van Beethoven selbst, wird an der Leitung des Chores Theil nehmen.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Die Karten und geliehenen Sitze hat am Tage der Vorstellung an der Theaterkassa, in der Hauptstadt Nr. 1039, im Hofe beim Musiktheater, im ersten Stock, in den gewöhnlichen Umständen zu haben.

Der Anfang ist um 7 Uhr Abends.
第9交響曲初演のポスター この初演は1824年5月7日ウィーンのケルントナーア劇場でおこなわれた。

ベートーヴェンほどの人であれば、1800年以前に、技法的には立派な交響曲をすでに書けたはずである。それが1800年までのばされたのは、思想の成熟によるところがもっとも大きいというわけである。最初の弦楽四重奏曲作品18の6曲も、この年を中心にして書きあげられているが、ベートーヴェンの考え方からすれば、求める四重奏曲の世界も、自信をもってきり開くことができなかつたのであろう。こうして、この1800年前後から、ベートーヴェンの思想に著しい成熟の度が増えらるることになったのである。

後期のベートーヴェンと第9交響曲

ヨゼフィーネとの恋愛も、1809年のウィーンの混乱で、ベートーヴェンの想い出から遠く去ってしまったようである。この年の5月にウィーンがフランス軍に占領され、ウィーンの皇族や貴族たちが難をさけてウィーンを脱出したが、10月14日にこの戦争騒ぎは終わり、11月にフランス軍は引きあげていった。この事件に伴って、《告別》と呼ばれるピアノ・ソナタが生まれたことは、前にも述べた。その反面で、ベートーヴェンは、テレーゼ・マルファッティという大地主の娘と知り合っている。《告別》の直前に書かれた作品78のソナタを、ベートーヴェンは、テレーゼに捧げたが、ベートーヴェンとしては、テレーゼとの結婚を真剣に考えはじめたのだった。この時期の弦楽四重奏曲変ホ長調作品74《ハーブ》の明るさは、テレーゼという女性の存在と無縁なものではない。

1810年になると、4月には、テレーゼのために書いたと伝えられる《エリーゼのために》という可憐な小品が作曲され、5月にはやはりテレーゼのための作品83の第1曲《悲しみの喜び》と第2曲《あこがれ》の歌曲が書かれていて、ほかに軍楽隊用の音楽などもつくられているところからみて、一方では社会情勢を反映しながら、他方ではテレーゼへの気持ちをどうしても音楽へ盛りこまざるをえなかつたのである。そして、6月の《エグモント》への音楽は、この両面をつなぐものとみることできる。夏の弦楽四重奏曲作品95《セリオソ》は、18歳の娘と40歳近い男との結婚が実現不可能となり、きわめて内省的な深刻な情緒をたたえるようになる。

1811年に絶頂を誇っていたナポレオンも、1812年のロシアでの敗退、翌年のヴィットリアにおける敗退から、1814年には退位という事態まで招いたのだった。そして、この年の4月から翌年6月まで、ウィーン会議が開催された。このナポレオン衰退のころに、オーストリアでは、メッテルニヒが政界に力を振りはじめ、保守反動体制を強化し、進歩的な自由思想の圧迫をし、人心に恐怖感を抱かせてさえた。ベートーヴェンも、そうした政治情勢には大きな不満をもったが、それに闘志を燃やさず、自分だけの世界にひたりきる傾向をみせた。1812年の第7、第8交響曲も、その方向のものともみることができ、景色のいい保養地テブリッツに滞在していたとき、アマーリエ・ゼーバルトという女声歌手から親身の世話を受けて、気分がいい日に恵まれていたのを反映している。しかし、ここでも、交響曲に新しい方向を求めようとする意欲が感じられるのである。

この交響曲のあと、1817年まで、ベートーヴェンとしては珍しく不毛の時期がくる。そのなかで、自分のもっとも身近な楽器を使って、深い感情をこめたり、のびのびと歌いあげたりして、新しいピアノ・ソナタの世界を開拓し、ピアノ音楽で後期の様式へと入ってゆく。1814年の作品90、1816年の作品101がそうしたソナタである。

ワルツに明けくたしたようなウィーン会議は、1815年6月に終わったが、ベートーヴェンには、自由な生活を営む創作芸術家だっただけに、精神的にも経済的にも重苦しい圧迫がつねにかぶさっていた。さらに、ベートーヴェン自身の身体も、耳疾に加えて、消化器系統を害したり、気管支カタルをおこしたりして、まったくの不調をきわめていた。それに、11月に弟のカールが死んで、翌年からその息子のカールの後見を引き受けることになった。子供のなかつたベートーヴェンは、この甥のカールを溺愛し、あれこれと面倒をみることになったのだが、カールは、逆に不良化してゆくばかりだった。それに、カールの母親とは、この後見をめぐる訴訟もおこななければならなかつた。

やっと、1820年にこの裁判は、ベートーヴェンの勝訴となつたものの、その少し前までかなり長期にわたっておこなわれ、こうしたことが原因して、創作の筆も衰えがちだったのである。《あきらめ》という歌曲が生まれたのは、その1817

年前半だった。そして、《ハンマークラヴィーア・ソナタ》と呼ばれる作品106が作曲されていながら1818年5月に、ベートーヴェンは、ロンドン在住のモシェレスその他の音楽家とピアノ製造業者ブロードウッドとの協力によって、前年に完成されたばかりの最新式の機能をもつピアノを贈られた。これによって、ベートーヴェンの創作意欲がかきたてられたことはいうまでもない。そして、その意欲は、さらにつづいて、作品109から作品110までの最後のソナタ3曲を産むことになった。

ところで、作品106のソナタを作曲中に、ベートーヴェンの創作意欲をさらにわかせる事件が二つあった。ひとつは、世話になった友人のルドルフ大公がオルミュッツの大同教に就任するということであつた。ベートーヴェンは、それを祝つて、作品106にすぐつづいて《ミサ・ソレムニス》を書きはじめたが、1820年の就任式には間に合わず、1823年に完成した。もうひとつは、やはり1818年に、ロンドンのフィルハーモニー協会から2曲の交響曲の作曲依頼を受けたことだつた。交響曲の作曲を、しかも2曲も依頼されるということは、ベートーヴェンとしては、50歳に近い生涯の中ではじめてのことだったのである。ベートーヴェンは、このほうにも想をねりながら、結局はミサに手間どつてなかなか筆を進められず、最後には、ミサの完成後に2曲の構想を1曲にまとめ、終楽章にシラーの「歓喜の頌」による声楽をおいた交響曲を1824年2月に完成したのだつた。これが第9交響曲である。

ベートーヴェンは、晩年のソナタで、内省的で幻想的な態度をとり、深遠な宗教性や浄化された人間的な高揚感といったものもおりこんだ。そして、幻想的で精妙な変奏曲と思索的、論理的なフーガとを対立させることによって、音楽の展開をはかったのだつた（この方法は、第9交響曲およびその後の一連の弦楽四重奏曲でもみられる）。さらに、この晩年のソナタには、これまでの不運と苦悩およびそれに対する闘争への追憶といったものも盛りこまれている。そういう追憶は、第9交響曲で、勝利と歓喜へと変容されるのである。そうした音楽の流れは、この曲に到達するまでのベートーヴェンの生活体験そのものでもあったわけである。

そして、その歓喜と平和を求める気持ちを明確にするため



シラーの記念像 《第九》の終楽章に用いられた『歓喜の頌』の原詞者シラー（1759—1805）はゲーテと並ぶドイツの大詩人・劇作家。この像はウィーンの国立歌劇場の筋向かいにあたるリング（環状道路）の外側に立っている。背後の建物は造形美術アカデミー。

にシラーの詩を導入したのだつたが、交響曲に声楽をとり入れるという大胆な計画は、実はベートーヴェンにとっては、この第9交響曲がはじめてではなかつた。ベートーヴェンはすでに第6交響曲の終楽章でそのようなことを試みようとしたのである。これは、のこされたスケッチから知られる。そして、シラーの頌に音楽をつけることも、すでにベートーヴェンは、1792年ごろから考えていた。それに、第9交響曲の終楽章の有名な歓喜の主題の片鱗も、1794、5年あたりから2、3回あらわれている。

こうみると、第9交響曲も、第5交響曲の場合に似て、あるいはそれよりも、あらゆる意味でもっと深い思索と体験をへて、できあがったものであることが知られ、ベートーヴェンの交響曲に対する執念の強さにおどろかされるのである。



カラヤンとヘルリン・フィルハーモニー管弦楽団（提供・ニサザワフィルム）





※ 1 ※

もし、ヘルベルト・フォン・カラヤンという音楽家が、この世に存在しなかったとしたら――。

世界のクラシック音楽界は、あるいは、現在とはまるっきり別ものの状況に変わってしまっていたかもしれない。――いや、私にははっきり変わっていたらどうかと考えられない。もちろん、すぐれた指揮者は、そこでも何人かは出ただろう。中には、カラヤンが存在しなかったことで、かえって現在よりもっと高い評価を受けることになる名指揮者も出るかもしれない。しかし、そんなこととまったく別に、そのとき世界のクラシックは、（正直にいうと）20世紀後半にうま

とばを使わねばならないのはなぜか。

それは、カラヤンの演奏がつねに“聴衆のほうだけを向いた”音楽となっている、そのことであり、そして実は一見、あたりまえに見えるそのことに、彼の特徴と天才と幸福と時代的意義のほとんどがかかっているからなのである。

※ 2 ※

たとえば、この『世界名曲大全集』の第7巻に収められる、カール・ベームによるベートーヴェンの《田園》を聞いてみる。このベームの《田園》は、20世紀、レコードに収められた同曲の中でも、おそらく最高の1枚と断定してよい希有の名演である。私は、心からの尊敬で、くりかえし愛聴を惜しまない。が、つまり私がそれほどに何回もこれを聞けるといふことは、その作業が義理でも勉強の義務でもない、つまりベームの《田園》が、ひたすら優しく美しく柔らかく、そして自然感に満ちあふれたものだからにほかならない。

だが、このベームの《田園》は、それ自体、どんなに優しく楽しいものではあっても、決して、ベームがお客に向けてサービスを考え、聞かせどころを計算しつつ“みんなにわかりやすいように”演奏しているとは聞きとれない。この優しさは、ベームなりベートーヴェンなりが、かってに自分の中に内在させている心情であって、ベームは客などいようといまいと、そんなことはいっこうかまわずに、自分に出せるかぎりの音楽をまっ正直にこぼしているにすぎない。それが結果として聞き手のこちらに、彼の優しさと聞こえてくる――これは、そんな演奏である。

ところが、カラヤンのベートーヴェン――いや、ベートーヴェンに限らぬ――は、同じ希代の名演にしても、まるっきり本質が違う。それははっきり、音楽の聞き手というものを想定し、いまその聞き手は、世界じゅうにさまざまなステレオ機械を通して散在しており、中には専門家中の専門家もいるが、一方には、きのうクラシックの魅力にぶつかったばかりの若者もいる……その全部に、この名曲の魅惑的特質を直送するには、どんな音の出しぐあいをしたらいいのか――そのすべてを計量しつつしながら進行してゆく、そんな演奏なのである。極度におおざっぱな言い方をすると、ベームは内側を向いて自分のために芸術を実現しており、カラヤンは

カラヤン——その本質と魅力

萩 昌弘 (映画/音楽評論家)

く乗りきれなかった伝統芸術として、いま、歴史の中にたな上げされかかっているのではあるまいか――私には、そんなことさえ考えられるのである。

たぶん、これは大仰すぎる言い方に聞こえるであろう。それは承知だ。承知のうえで、しかし私は現在、20世紀中葉から後段の世界クラシック音楽界は、カラヤンという大スターの存在一つによって、われわれ市民の関心とつながりえている面が大きすぎる――つまり、そのくらいカラヤン1人の存在は超絶的な絶対性をもっていることを強調しないではいられないのである。これは、私個人のカラヤンへの好悪の感情とは、まったく別の評価だ。

私はいまここで、カラヤンにかぶせて「大スター」という形容を使った。実をいうと、この「大スター」という使いふるされた肩書きは、カラヤンをカバーするには、少し小さすぎる単語である。つまり、カラヤンは「スター性」といったものとはまるで本質が別の、いわば“音楽家”そのものである局面も大きく持ちすぎた天才だからである。しかし、それでもなおカラヤンを形容するのに、まず「大スター」というこ

(目をつぶって指揮はしても)つねに、外だけを見て“みんなのために”音楽を実現する芸術家なのだと類別できる。

※ 3 ※

実をいうと、日本では、こういう二つの芸術家タイプでは、前者が「精神的」としてすごく高い評価を受ける反面、後者は気の毒にも、職人とか技術屋とか迎合家とか、いいたいほうだいの言い方で呼ばれて、不当にさげすまれつづけてきた。そんな職人の芸には「精神」などないのだから、これを芸術家と呼ぶのさえも汚らしいといった空気が強かった。日本ではいつも芸道といったことが倫理的にとらえられ、その倫理も社会へ広がってゆく“人間どうし”の倫理でなく、逆に自分ひとりの良心をきびしく見張る“人間個人”の倫理に優位が置かれてきたためだと考えられる。むすこを過激派の殺人者にしてしまった父親が「おお、自分は本を読んで人間の修養につとめてきたのに」と嘆いた記事を見たことがある。私たちの倫理は、ことほどさように“外を向きたがらない”ものなのだそう。

そのような日本では、実は以前、ヘルベルト・フォン・カラヤンに対してきた専門家の評価は、一般市民の間に広がってきた人気がほど“無条件な”ものでは必ずしもなかったといえよう。こういう私自身、数年前まで(正確にいうと、このベートーヴェンの《第五》や《第九》を耳にするまで)は、カラヤンという音楽家が、ほんとうに芸術家の名に値する巨匠であるのか、かなり疑う瞬間もあったことを白状しなければならぬ。私は、この人が“技術屋だから”芸術家でないと結論するほど単純ではなかったつもりだが、この大指揮者が、あまりにもさまざまな名曲に対して当たりのいい八方美人の顔を持っており、たとえばベームとかフルトヴェングラーのように“たった一つの顔”を持つ演奏家ではない点が不安だったのである。

その私も、しかし、ベルリン・フィルによる彼のベートーヴェン交響曲全集に深い衝撃を受けてからは、カラヤンを掛け値なく、クラシック音楽を20世紀後半において代表する演奏芸術家だと考えるように変わった。いや、正確には今日もさらに変わりつつあるというべきだろう。なぜなら、カラヤンはベートーヴェン以後、新録音を重ねれば重ねるほどに、

彼独自の芸術を“ほんもの”の方向に向けて、豊かに深めつづけているからである。あなたは、この『大全集』の中でそれを、彼のメンデルスゾーン(第10巻)、特にワーグナー(第12巻)、そしてチャイコフスキー(第15巻)やビゼー(第19巻)にさえも聞かれることになるはずだ。

—さて、それならば、このベートーヴェン以後明確となった「カラヤン独自の芸術の方向」とは、何なのであるか。

※ 4 ※

もちろん、世間にはいま、外(客のほう)を向いて演奏することばかりに気を奪われて、おのれを芸術家にするきびしい苦惱は置き忘れてしまった演奏家も、幾人だっているわけだ。いや、特に、中堅から若手へかけての指揮者や器楽演奏者には、その危険な兆候が実に激しいと断じて誤りではなからう。

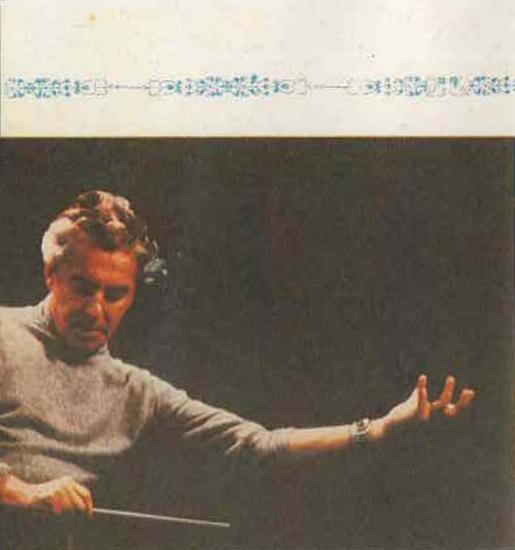
しかし、それをいうならば、逆に老年組などには、自分1人の内へさえこもれば芸術家にはなれると思いついて、結果、演奏が聞き手とのコミュニケーションを失ってしまい、芸術家はおろか「音楽家」にもなりそこなっている人も実に数えきれないくらいおおぜいいる。つまり、1人の演奏家が、自分の演奏の方向性に従って内を向くか外を向くかということは、そのこと自体は芸術精神の本質とはまったく無関係な力学なのだということである。—そのとき、彼が芸術家になれるかどうかは、彼がその力学の衝動をどれだけ“その人ひとり”の独創的な絶対技術で実現できたかにかかるといえる。外を向いた演奏が客への媚態にだけ終わりがちなのは、外を向くことが悪いのではなく、この技術が絶対の純粋性をもたない“くり返し”にとどまりやすいからである。

—カラヤンにも、かつて、実はそういう時はなかったとはいえない。非常に厚化粧の技術のくり返しの時期がなかったとはいえない。

私は、カラヤンの演奏の中でそれがふつきたのは、彼が、今のベルリン・フィルという、世界一機能的な表現能力と音色の美しさを持ったオーケストラをわが手におさめ、名実ともに世界指揮界の帝王として、クラシックを20世紀の中へ刻印する責任を背負わされた—その一種の「使命」に目ざめた瞬間ではなかったかと推定している。私はかつて、カラ



ベルリン・フィルを指揮するカラヤン(ニラサワフィルム・提供)



ヤンの演奏の精神的姿勢のことを、クラシックという人間の文化遺産——その20世紀における祭典的儀式の司祭者だというふうに書いたことがある。そこまで、あるいは“客への媚態”もあったかもしれないこのオーケストラ指揮者は、まさにある瞬間、では自分は何のために今の客に音楽を届けるべき存在なのか、その責務と権威をはっと悟った音楽人となったのではないであろうか。つまり、いまベルリン・フィルという当代至高の楽器を得て、この完全な自分の技術と音楽性がなさねばならないことがあるとしたら、それは何か。それは、この20世紀後半の“聞き手の内部”に潜在的に生きつづけるクラシック音楽のイメージを、レコード、テープ、ビデオ、映画、ステージなどあらゆる媒体を通してそのまま顕在化し、形象化し、定着させることだけではないか、と。

※ 5 ※

ともかく、こうして、ある瞬間（それがこのベートーヴェンだと私はいう）カラヤンは厚化粧を落とした。もちろん、その演奏が客への計算を基礎にしているという基本姿勢は、そのままである。たとえば、この《第五》は、第4楽章の大爆発を最初から計量しつづけていて、前3楽章はすばらしいしなやかさで前進する。一方《第九》は、第1楽章の発端から、人間の勝りと歓喜を胸いっぱい張って叫ぶという、おおらかにエネルギッシュな美学で打ち出される。そこには、1曲ごとへの視みに読んだ「テーマ設定」がある。どんな曲を演奏するときにも、彼はその曲を演奏する自分のテーマの置き方を隠さない。

——しかしそのテーマ設定のもとで、もうカラヤンは“化

粧”を捨てている。つまり、曲によるテーマの違いを、人工的な誇張では拡大しなくなった。音色とリズムにつねにいっぱいの“含み”を持たせてゆく豊饒さ。いつも曲全体の構築を大きくつかみとったうえで、一方、細部は音符のひだ一つにも音のカラーを塗りこめてゆくといった複合的な指揮“演出”機能は、むろん少しもおとろえない。おとろえぬどころか、いよいよみずみずしい陰影を濃くしてゆくのに、——彼は自分を厚化粧で強調することはやめたのである。——どういうことか。

つまり、あらゆる曲を、その曲自身の語る正面の美しさからとらえ、その曲自体の美によってうたいはじめたということである。ヴィヴァルディからストラヴィンスキーまで、自分と聞き手とを一つにしたその向こうに、自分の“解釈”ではなく、作曲家そのものの音楽が見えはじめたということである。

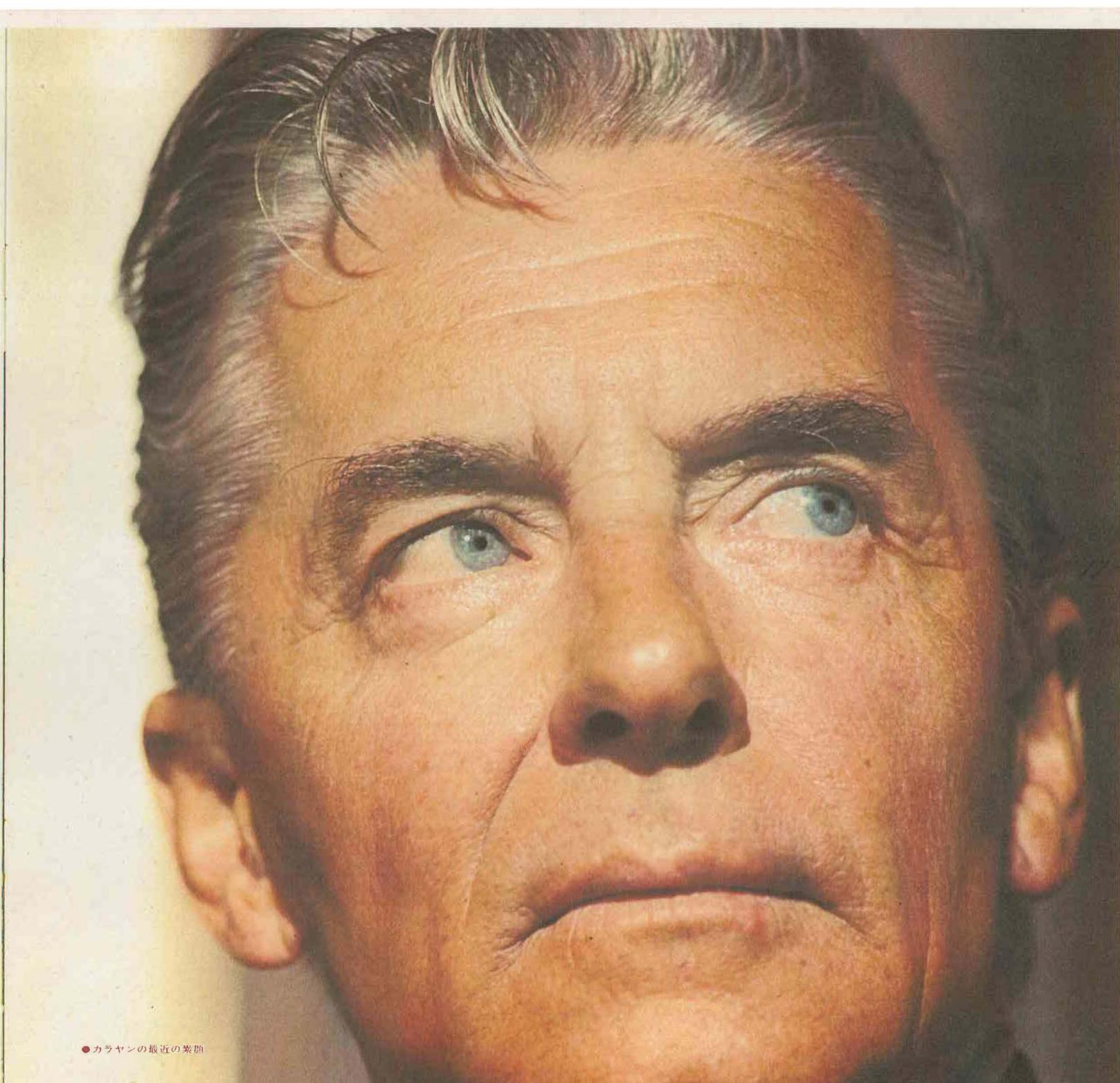
考えてみれば、カラヤンの演奏は、全然“若さを気取った”などという性格のものではない。リズムを誇張するのでもない。メロディーを甘くうたうのでもない。早口で大音^{せいじんじょう}を張りあげるのでもない。いまま彼の演奏は、どこまでもカラヤン独自に濃密なピロード張り^{ピロード}で、またどこまでも、その曲の伝統的定石を正面から尊重し、再生したものである。

そのような演奏が、なぜ、つねに“若者に”絶大な熱狂的支持を受けるのか。

答えは一つしかないだろう。つまり、このような正面の切り方——現在の客のイメージの向こうに、人類の文化の“まさにそうあった通り”の顔を見すえる方法——にしか、今“音楽を通しての人間の確認”など、ありはしないのだ、ということである。

〔上〕 オーケストラを訓練中のカラヤンのスナップ。

〔左〕《第九》を振るカラヤン。指揮棒一閃、ベルリン・フィルの轟轟奏が鳴り響く瞬間の連続写真。(映画「ベートーヴェン：交響曲第9番〈合唱〉」より)



●カラヤンの最近の素顔

レコード解説

黒田 恭一

レコード 1

交響曲第5番ハ短調 作品67《運命》

歌劇《フィデリオ》序曲 作品72b

レオノーレ序曲第3番 作品72a

《コロオラン》序曲 作品62

ヘルベルト・フォン・カラヤン指揮
ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団

レコード 2

交響曲第9番ニ短調 作品125《合唱》

グンドッラ・ヤノヴィッツ (ソプラノ)

ヒルデ・レッセル・マイタン (アルト)

ヴァルデマール・クメント (テノール)

ヴァルター・ベリー (バリトン)

ウィーン楽友協会合唱団

ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団

指揮：ヘルベルト・フォン・カラヤン



歌劇《フィデリオ》第2幕より

交響曲第5番ハ短調 作品67《運命》

〔作曲年代〕1805年～1808年

〔初演〕1808年12月22日、ウィーン、テアター・アン・デア・ウィーン。ベートーヴェン自身の指揮による。

〔出版〕1809年4月、ライプツィヒのブライトコップ・ウント・ヘルテル社（パート譜）

〔献呈〕ロフコヴィッツ公、ラズモフスキー伯爵

〔楽器編成〕ピッコロ、フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、コントラファゴット、ホルン2、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽合奏。

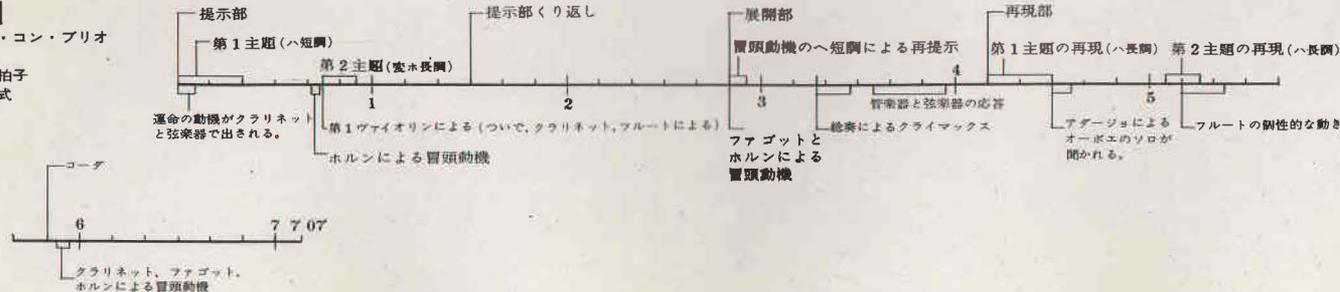
〔備考〕この交響曲は、《第五》と呼ばれたり、《運命》と呼ばれたりするが、《運命》というのは、あくまでもこの日本でのみ通用する俗称でしかない。欧米でこの曲を《運命》と呼

ぶことは、皆無とはいえないまでも、むしろ珍しい。時たま“Victory Symphony”つまり《勝利》と呼ばれることはあるようだ。《運命》という呼び名は、むしろ、第1楽章冒頭の動機を、ベートーヴェンが弟子のシントラーに、「運命はこのように戸をたたくんだ」と説明したことによっているのだが、だれの命名になるのかは定かではない。当然、三つのト音と一つの本音からなるその冒頭の動機を、運命が戸をたたく音と限定して考えることには少なからぬ不都合がある。

なお、楽器編成について一瞥つけ加えれば、ピッコロ、コントラファゴットおよびトロンボーン3は、終楽章においてのみ用いられている。

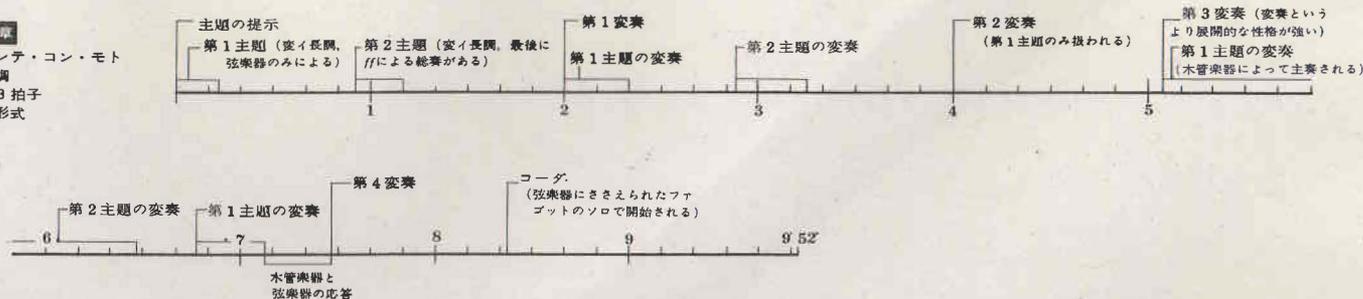
第1楽章

アレグロ・コン・プリオ
ハ短調
4分の2拍子
ソナタ形式



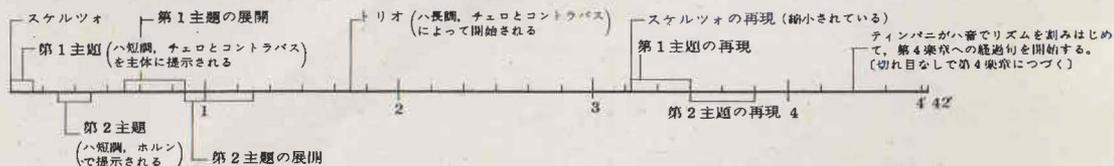
第2楽章

アンダンテ・コン・モト
空イ長調
8分の3拍子
変奏曲形式



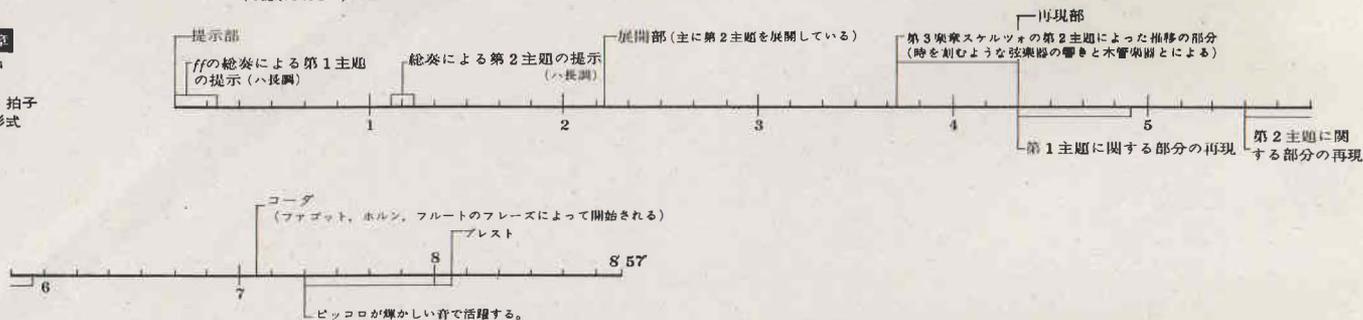
第3楽章

アレグロ
ハ短調
4分の3拍子
3部形式



第4楽章

アレグロ
ハ長調
4分の4拍子
ソナタ形式



歌劇《フィデリオ》序曲 作品72b

〔作曲年代〕1814年

〔初演〕1814年5月26日、ウィーンのケルトナートーア劇場において。

〔出版〕1814年8月。ウィーンのアルタリア社（ピアノ・スコア）で。

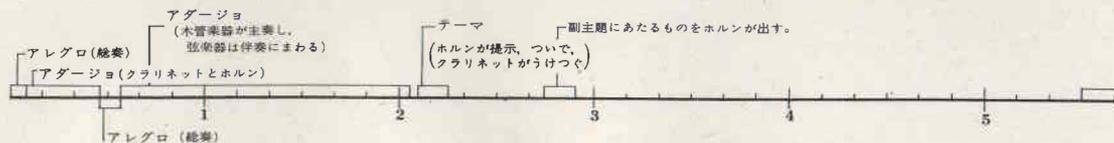
〔献呈〕ルドルフ大公

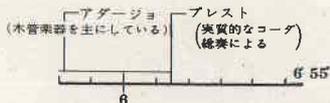
〔楽器編成〕フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン2、ティンパニ、弦楽合奏。

〔備考〕ベートーヴェンは、彼のたった1曲のオペラ《フィデリオ》のために、4曲の序曲を作曲した。つまり、序曲

《レオノーレ》第1番、第2番、第3番と、この《フィデリオ》序曲なのだが、《フィデリオ》序曲は、今日、オペラ《フィデリオ》が上演される際に〈序曲〉として用いられているものであり、当然その4曲の中では最後に作曲されたものである。全4曲の中では、この《フィデリオ》序曲のみが、調性選択（他の3曲はハ長調になっているが、この曲はホ長調）、構成（他の3曲は、ソナタ形式、ないしはそれに類似した形式になっているが、これは形式的にきわめて自由である）といった点で、独自のものを持っている。またここでは、オペラで用いている音楽がことさらに用いられていないというのも、特徴の一つとしてとりあげられる。きわめて簡潔に劇的ふんいきを明示している。

アレグロ
ホ長調
2分の2拍子





レオノーレ序曲第3番 作品72 a

〔作曲年代〕1806年

〔初演〕1806年3月29日、ウィーンの、テアター・アン・デア・ウィーン。

〔出版〕1810年。ライプツィヒのブライトコップ・ウント・ヘルテル社。

〔献呈〕なし。

〔楽器編成〕フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、弦楽合奏。

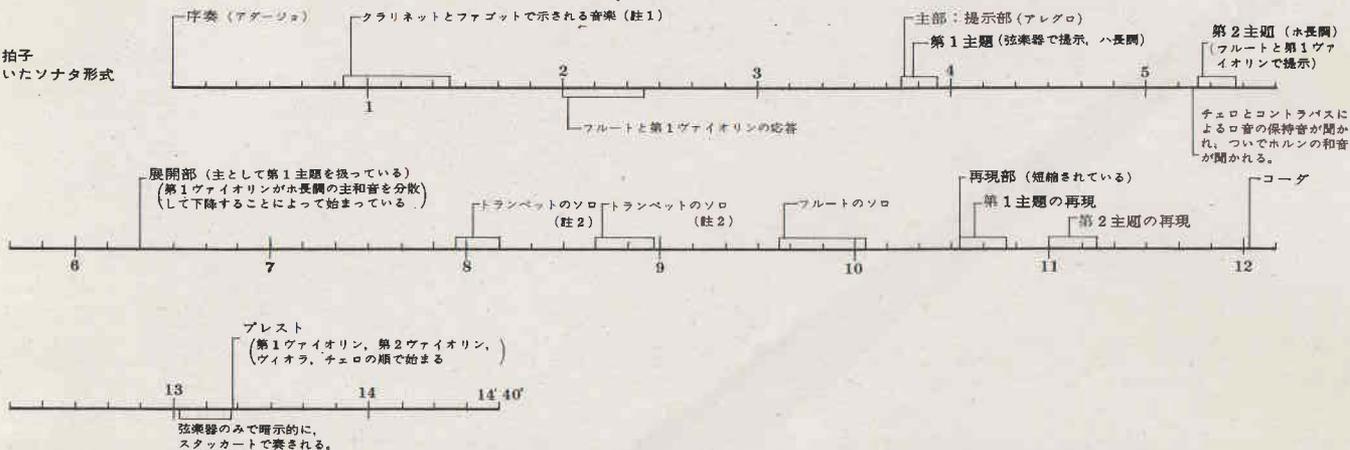
〔備考〕今日上演されるものと内容的に多少違うところがあるとはいえ、ともかくベートーヴェンのオペラ《フィデリオ》が最初に上演されたのは、1805年のことで、そのときに序曲として用いられたのは、今日いうところの序曲《レオノーレ》第2番だった。そしてそのオペラが1806年に再演された際に用い

られたのが、この第3番である。その後、《フィデリオ》序曲が作曲され、したがって序曲《レオノーレ》第3番は、オペラ《フィデリオ》のための序曲としての役割がなくなってしまった。しかし、この音楽的に特にすぐれている作品をそのまましておくのは惜しいということで、第2幕第2場に先だって演奏されることが多い。もちろん、独立したコンサート・ピースとして演奏されることもしばしばある。

〔註1〕この音楽は、オペラの第2幕第1場で、牢獄に幽閉されているフロレスタンによって歌われるアリアからとられている。

〔註2〕このトランペットによる音楽は、舞台裏に配置されたトランペット奏者によって演奏されることになっているが、もともとは、オペラの第2幕第1場で、大臣ドン・フェルナンドの到着を伝えるものとして用いられているものである。

アレグロ
ハ長調
2分の2拍子
序奏のついたソナタ形式



《コリオラン》序曲 作品62

〔作曲年代〕1807年

〔初演〕1807年3月、ウィーンのロプコヴィッツ公の邸宅で行なわれた演奏会において。

〔出版〕1808年1月、ウィーンの Bureau des Arts et d'industrie。

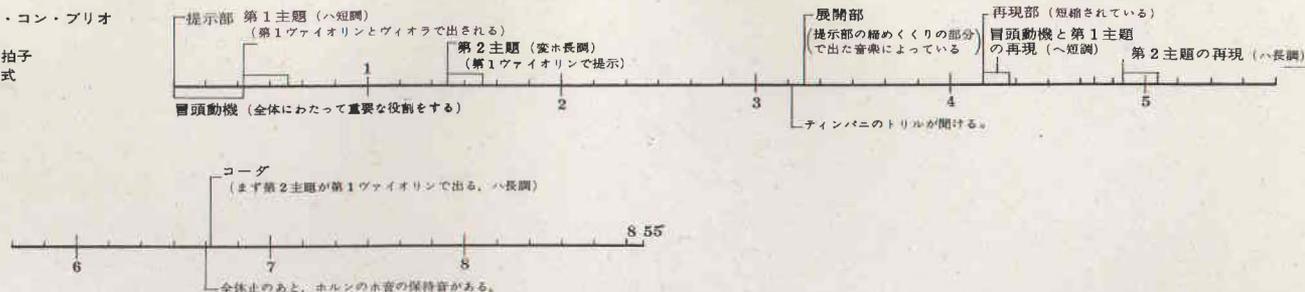
〔献呈〕ハインリッヒ・フォン・ヨーゼフ・コリン

〔楽器編成〕フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン2、トランペット2、ティンパニ、弦楽合奏。

〔備考〕コリオランとは、ローマではコリオラス、英語ではコリオレーナスといわれる、紀元前5世紀のローマの英雄。本名をケイアス・マーシャスというが、コリオライの城を

たっぴひとりで攻め落としたために、コリオラスと呼ばれるようになった。コリオランは、そのコリオラスのドイツ語読みである。このベートーヴェンの〈序曲〉は、法律家であり同時に詩人でもあったコリン(1771~1811)の戯曲『コリオラン』に触発されて作曲されたものといわれている。そのコリンの5幕からなる戯曲は、1802年11月に、ウィーンで上演されている。なお、コリオラスを主人公としたものでは、シェークスピアが1607年に発表した『コリオレーナス』が有名で、そこでは主人公のコリオレーナスはヴォルシア人に殺されることになっているが、コリンの作品では自殺する。

アレグロ・コン・ブリオ
ハ短調
4分の4拍子
ソナタ形式



交響曲第9番ニ短調 作品125《合唱》

〔作曲年代〕1817年～1824年

〔初演〕1824年5月7日、ウィーンのゲルトナートーア劇場。ベートーヴェン自身の総指揮による。

〔出版〕1826年、マインツのシュート社。

〔献呈〕プロシヤ王フリードリヒ・ヴィルヘルム3世。

〔楽器編成〕ピッコロ、フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、コントラファゴット、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、ティンパニ、トライアングル、シンバル、大太鼓、弦楽合奏。独唱＝ソプラノ、アルト、テノール、バリトン。混声4部合唱。

〔備考〕この作品の正確なタイトルは、『シラーの「歓喜へのオーード」による終末合唱をそなえた交響曲』という。これ

は、いまでもなく、本来が器楽曲であるべき交響曲に声楽をとり入れた最初の作品であり、また作品としての構成の雄大さにおいても、それまで類をみないものであった。

初演は、ベートーヴェンの総指揮のもと、ミハエル・ウムラウフとイグナツ・シュバンチークというふたりの指揮者をおき、ソプラノのヘンリエッタ・ゾンターク、アルトのカロリーネ・ウンガー、テノールのアントン・ハイッチングル、バスのザイベルトといった、当時の名歌手を独唱者として行なわれた。初演は、幸い大成功で、非常に喝采を博したのだが、当時ベートーヴェンは、すでに耳が聞こえなくなっていて、そのために聴衆の拍手や歓声が聞こえず、アルトのウンガーに教えられて、やっと聴衆の熱狂的な反応を知ったといわれている。

21-

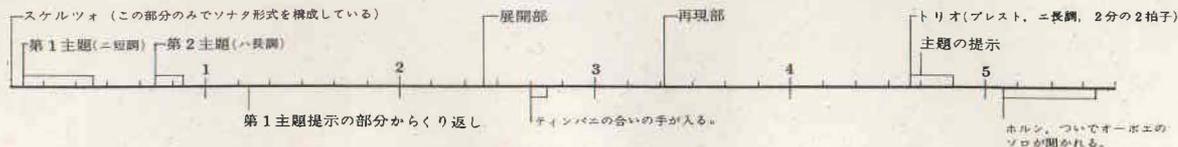
第1楽章

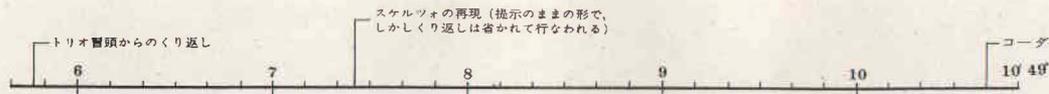
アレグロ・マ・ノン・トロポ・
ウン・ポコ・マエストロ
ニ短調
4分の2拍子
ソナタ形式



第2楽章

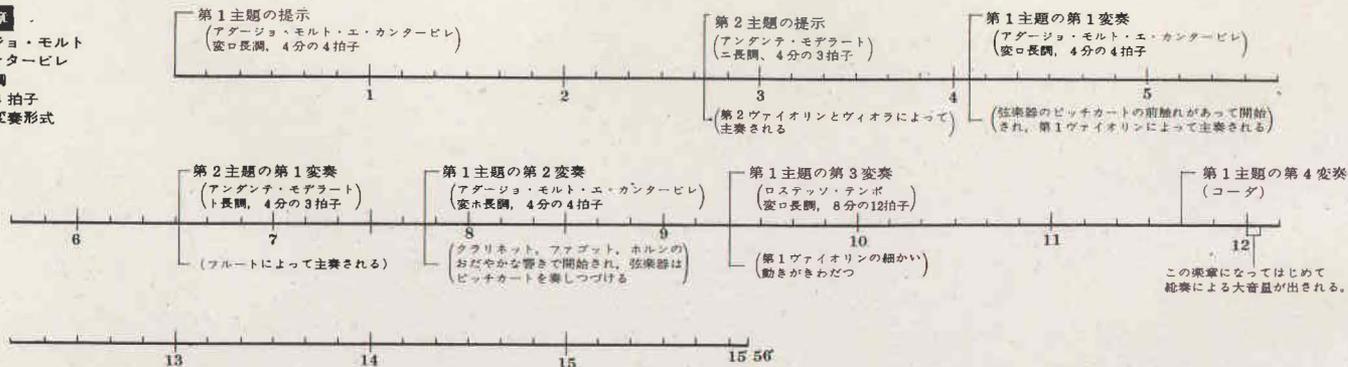
モルト・ヴィヴァーチェ
ニ短調
4分の3拍子
3部形式





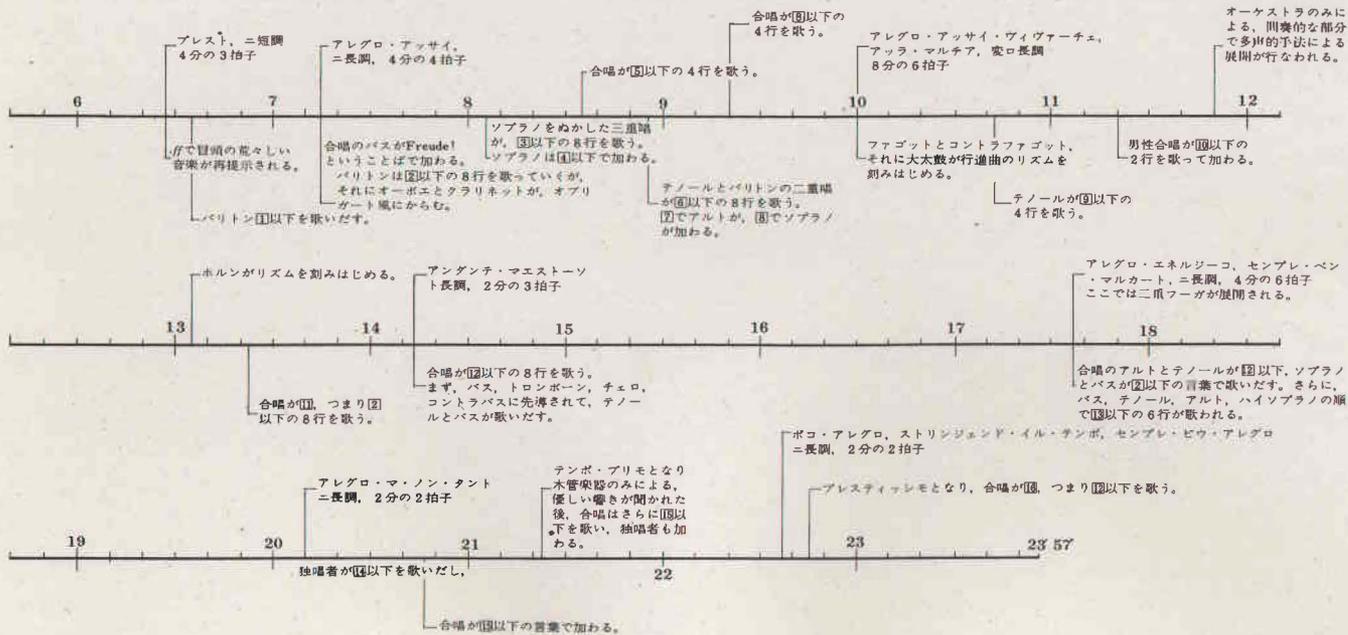
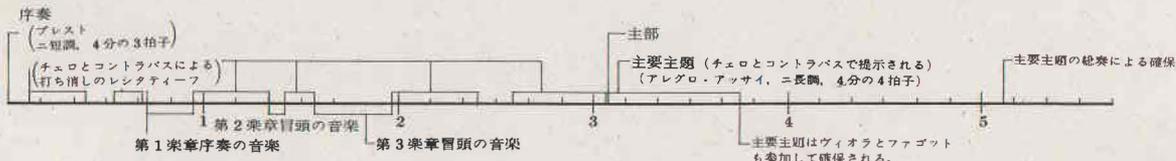
第3楽章

アダージョ・モルト
エ・カンタービレ
変ロ長調
4分の4拍子
複主題変奏形式



第4楽章

プレスト
二短調
4分の3拍子



終楽章歌詞対訳

バリトン

- 1 O Freunde, nicht diese Töne! Sondern
lasst uns angenehmere anstimmen, und
freudenvollere.

バリトン独唱、四重唱と合唱

- 2 Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuer-trunken,
Himmliche dein Heiligtum!
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt:
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

- 3 Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seiner Jubel ein!

- 4 Ja, wer auch nur eine Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
Weinend such aus diesem Bund!

- 5 Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.

- 6 Küsse gab sie uns und Reben,
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

テノール独唱と合唱

- 7 Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.

- 8 Freude, schöner, Götterfunken, etc.
合唱

- 9 Seid umschlungen Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn über'm Sternenzelt!
Über Sternen muss er wohnen.

合唱

- 10 Freude, schöner, Götterfunken, etc.
合唱

- 11 Seid umschlungen, Millionen! etc.
合唱

- 12 Ihr stürzt nieder, Millionen,
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn über'm Sternenzelt!
Brüder! Brüder!
Über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

合唱

- 13 Freude, schöner, Götterfunken, etc.
合唱

- 14 Seid umschlungen, Millionen! etc.
合唱

- 15 Ihr stürzt nieder, Millionen,
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn über'm Sternenzelt!
Brüder! Brüder!
Über'm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.

合唱

- 16 Freude, Tochter aus Elysium,
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

四重唱と合唱

- 17 Seid umschlungen Millionen! etc.

おお、友、このような音ではない！
さらに嬉しく歓ばしい歌を、
うたおう。

歓び、神々の美しい輝き、
楽園の娘、
われら炎のごとくに酔い、
天の汝の聖殿に足をふみ入れる！
汝の奇蹟はふたたびむすびあわせる、
世間の慣いが厳しく引き離したものを、
すべての人は兄弟となる、
汝の翼が優しくとどまるところで、

ひとりの友の友となるという大事を、
やりとげた者、
淑やかな女性をわがものとした者は、
その歓びの声を和すがいよ、

そうだ、この地上のたったひとつの人の心でも、
それを自分のものとよびえたものは！
そして、それをなしたなかった者は、
涙ながらに、この集いから去る者がよい！

あまたのものは歓びを飲みとる、
自然の乳房から、
善きものすべて、悪しきものすべて、
自然のバラの路をゆく。

自然はそれらに、くちづけとぶどうを与え、
死の試練を受けた友を与え、
虫けらにも快楽が与えられ、
そして神のかたわらには天使が立つ。

太陽たちが輝かしい天の空間を
飛びかきよるに、
走れ兄弟たち、汝の道を、
勝利にむかう英雄のように歓ばしげに。

〔詩の第1節がくりかえされる〕

互にいだき合うのだ、百万のらびと！
このくちづけを全世界に！
兄弟たち、星空の上には、
愛する父なる神がかならずおられる。
ひれ伏すのか、百万のらびと？
汝らは造物主を予感するのか、世のらびと？
星空の上に彼を求めるのだ！
星の上には彼はかならずおられる。

〔詩の第1節がくりかえされる〕

〔以上の言葉で始まる節がくりかえされる〕

ひれ伏すのか、百万のらびと、
汝らは造物主を予感するのか、世のらびと？
星空の上に彼を求めるのだ！
兄弟たち！兄弟たち！
星空の上には、
愛する父なる神がかならずおられる。

〔詩の第1節がくりかえされる〕

〔以上の言葉で始まる節がくりかえされる〕

独唱者のプロフィール



グンドゥラ・ヤノヴィッツ
(ソプラノ)



ヒルデ・レッセル＝マイダン
(アルト)



ヴァルデマル・クメント
(テノール)



ヴァルター・ベリー
(バス、バリトン)

★グンドゥラ・ヤノヴィッツ
ベルリンで生まれ(生年不詳)、
グラーツで成人、1960年以来、
ウィーン国立歌劇場を中心に活
躍している。戦後のドイツ・オ
ペラ界が産み出したもっとも美
声のソプラノとされる。

★ヒルデ・レッセル＝マイダン
1921年ウィーン生まれ、ウィ
ーン音楽院に学び、ウィーン国立
歌劇場を中心に活躍。その端整
な歌唱とつややかな美声は、オ
ペラよりもむしろミサ曲やオー
トリオに本領を発揮している。

★ヴァルデマル・クメント
1919年ウィーン生まれ、1955年
以来ウィーン国立歌劇場の常任
メンバーとして活躍。《ドン・
ジョヴァンニ》のオッターヴィ
オなど抒情的な役柄を得意とす
る美声のテノール。

★ヴァルター・ベリー
1922年ウィーン生まれ。最初エ
ンジニアを志したが、その素質
が認められて歌手となり、1950
年ウィーン国立歌劇場に採用さ
れた。くせのない豊かな声で特
にモーツァルトに定評がある。

カラヤンのベートーヴェン

カラヤンがベートーヴェンの9曲を、ベル
リン・フィルハーモニーを指揮して録音する
にあたって考えたのは、現代におけるベ
ートーヴェンのシンフォニーのスタンダードを確
立することだったはずだ。そしてそのカラヤ
ンの意図は、十全に達成されたと考えていい
だろう。なぜなら今日、カラヤンのベ
ートーヴェンを無視して、きき手も演奏家も、ひと
しく、ベートーヴェンの9曲を語れなくなっ
てしまっているからだ。

その後、あるいはそれ以前にも、さまざま
な『ベートーヴェン交響曲全集』があり、ま
して《第五》と《第九》だけなら、それこそ
星の数ほどといってもおかしくないほどのレ
コードがあるのだが、カラヤンとベルリン・
フィルハーモニーによるこの演奏がすべてに
まさってすぐれているとはあえていわぬが
(それを判断するのはそれぞれのきき手でし
かあるまい)、すべてがすべて、カラヤンと対
比して語られざるをえなくなっているという
事実は重い。その重さがなにゆえのものかを
考えれば、ここでカラヤンが行なっているこ
とも、おのずと判ってくるのではないか。

これみよがしな、たとえば“どうだ俺はこ
んな具合に独断的にベートーヴェンを読ん
だんだ、このチェロのうたい方をきいてく
れ”といったあざとさは、このふたつの作品

の演奏のどこをさがしてもない。もしそうい
うあざとさをもって演奏の個性というのだと
したら、これは無個性の演奏といわれてしか
るべきだろう。だが、あにはからんや、これ
は、無個性さからもっとも遠いところにある
演奏であり、これがごく自然にきこえ、しか
も現代のスタンダードたりえているのは、カ
ラヤンの読みが徹底して深く、しかもその音
に対するしかたが徹底的に周到だからだ。耳
をすませばすぐにも判ることだが、楽譜に
しるされた音がしるされたままの形ですべて音
になっている。どんなにはやいパッセージも
ごまかしていない。

カラヤンが指揮しているからということでも
あり、同時にベルリン・フィルハーモニー
だからだということもいえる。ベートーヴェ
ンの音楽は、音のドラマだということは、し
ばしばいわれるが、はたしてそのことを、実
際の演奏で確認することは容易だろうか。な
にもソナタ形式の節理をわきまもなくともか
まわぬ。とらわれない心をもって、音のあと
をおってけば、音が音と手と手とあり、ある
いは反撥しあうさまがみえてくるはずで、
それはほかでもない、この演奏がどこにも無
理のかかっていない極上のものだからでしか
ないのだ。

〈ドイツ・グラモフォン〉の 歴史と特色

小石忠男

現在、世界各国でクラシック音楽を録音し、そのレコードを製造している企業は実に多い。しかしそのなかで質的に高いレコードを制作している会社となると、数が限られてくる。わが国でポリドール株式会社がプレスしている〈ドイツ・グラモフォン〉は、疑いもなくその最高級のレーベルである。それは西ドイツにあるポリドール・インターナショナル社の制作するレコードだが、この会社は世界でも有数の電器メーカーである西独のジーメンス社とオランダのフィリップス社が共同で設立した管理会社ポリグラムの傘下にある。あるいは以前の名称であるドイツ・グラモフォン・ゲゼルシャフト(DGG)のほうだが、まだよく知られているかもしれない。これはドイツ音楽の正統をレコードで紹介する国策会社の役割を果たしてきたのである。

ドイツ・グラモフォンの歴史は、ほぼレコードの黎明期にまでさかのぼることができる。今日の平円盤(ディスク)を発明したのは、ハノーヴァー生まれのドイツ系アメリカ人エミール・ベルリナーであったが、彼はアメリカ、イギリスにつづいて故郷のドイツにもレコード会社を設立しようと計画した。1898年、西ドイツのハノーヴァーにロンドンのグラモフォン・カンパニーのプレス工場が建設され、1900年にはベルリナー一族とグラモフォン・カンパニーの出資によるドイツ・グラモフォン株式会社が創立された。これがドイツ・グラモフォン/ポリドール・インターナショナルの第一歩である。

当時のドイツ・グラモフォン社は録音装置の改良によって多くの注目すべきレコードを制作した。1903年に自主録音をはじめ、1908年にははやくもオペラ全曲盤を録音したが、多数の名演奏家がグラモフォンのために演奏し、ついに名指揮者ニキッシュによる史上初のベートーヴェン第5交響曲の全曲盤が制作された。しかし第1次大戦がはじまるとイギリスとの業務提携も不可能になり、敗戦後はイギリスのグラモフォンから独立してポリドールのレーベルに改められた。

1925年、ドイツ・グラモフォンは電気録音法を採用して、これをポリファーン・レコーディングと命名した。当時としてはおどろくほど鮮明、重厚な音質であり、R・シュトラウス、フィッツナー、クレンペラー、クナッパブツシュ、さらにフルトヴェングラーらドイツの名指揮者はほとんどポリドールに録音した。もちろんケンプ(ピアノ)やカーレンカンブ(ヴァイオリン)、シュルスヌス(バリトン)、スレーザク(テノール)と、当時ドイツの誇る名演奏家もほとんどポリドールに吹き込み、のちにはカラヤンも加わってこのレーベルはドイツ音楽の正統的な演奏家を独占、全世界から注目された。

ところが1930年、アメリカにはじまった大不況が世界中に広がったところ、ドイツ・グラモフォンはポリュフォン管理会社を設立したが、不況はこの会社も苦しい立場に追い込んでしまった。しかも第1次大戦後、イギリスのグラモフォン・カンパニーはエレクトロラ社をドイツに設立していた。またドイツ最大の弱電器メーカー、テレフンケンもレコード事業に乗り出してきた。テレフンケンは親

会社AEGとの関係でナチスの国策会社の役目を果たしていたのである。その結果としてドイツ・グラモフォンは従来のようにアーティストを独占することができなくなった。1937年、ドイツ・グラモフォン・ポリュフォン社はグラモフォン有限責任会社に機構改革され、第2次大戦中には大電機メーカー、ジーメンス社に吸収された。この時代はポリドール・レーベルが一時的にジーメンス・レーベルに変更されている。

1945年、ドイツは敗れ、瓦礫のなからドイツ・グラモフォンは不死鳥のようによみがえった。クラシック・レコードにはドイツ・グラモフォンのレーベル、ポピュラーにはポリドール・レーベルを使用し、いちちはやく戦後ドイツの演奏家たちと契約した。ヨッフム、フリッチャイ、そしてフルトヴェングラー、ベームらの大指揮者が同社に録音をはじめ、レコードの制作にあたって多くの新技術が導入された。たとえばこの会社の技術陣は、すでに1946年からテープ録音をはじめている。また1950年には78回転SPの演奏時間を伸ばすため、ヴァリアブル・カットティング法を開発した。この新技術はLP時代になると全世界のレコード会社に採用され、現在も用いられているものである。LPレコードを最初に制作したのは1951年だが、これはイギリスのグラモフォンを含むEMIグループより1年もはやい。

こうしてドイツ・グラモフォンのレコードは西ドイツの重要な輸出商品となり、ドイツの復興に大きな役割を果たした。とくにアメリカではまず米デッカと契約し、のちにMGMレコードを買収して販売の拠点をつくった。録音のレパートリーは音楽史レコードのアルヒーフを含めてかつてないひろがりを見せたが、1959年、ステレオ時代が到来してからの発展はさらに目ざましいものがあった。カラヤン=ベルリン・フィルのレコードは世界のベスト・セラーとなり、録音場所も広くヨーロッパ各国に及びはじめたのである。さらに西ドイツの国際的な立場を反映して、クーベリック、マゼール、アバドら外国の優秀な指揮者もドイツ・グラモフォンと契約した。この会社の企画は、ドイツ音楽をドイツの演奏家による正統的な演奏で紹介することを中心としているが、自国以外の音楽も同じ姿勢で扱っている。

録音の音質も音楽の内容と非常によく結びついている。この社の録音は最新の技術をもっとも音楽的な感覚で生かしたものである。もちろんレコードとしての企画も実に興味深い。定評ある演奏家を起用して、1人の作曲家に焦点をあてたばう大な作品全集、新人を起用するデビュー・シリーズ、現代音楽を紹介するアヴァン・ギャルドなど、異色ある企画が多角的に進行中である。最近ではアメリカでの録音や名演奏家の新鮮な顔合わせをつくることで、クラシカル・レコードに新しい魅力をもたせはじめた。ドイツ・グラモフォン・ゲゼルシャフトがポリドール・インターナショナルと改名したのは昨年(1971年)のことだが、それはこの会社がドイツの国策会社にとどまらず、ついに世界企業として歩みはじめたことの証明といえるだろう。

世界音楽大全集 6 (第1回配本)

ベートーヴェン I

NDC760 43.5cm×40.3cm

1972年9月22日 第1刷発行

定価3400円

編集委員 村田武雄 大木正興 門馬直美

発行者 数問舎一

発行所 株式会社講談社

東京都文京区春日2丁目12番21号

〒112 電話 (03) 945-1111 (代表)

馬場口座 東京3930

印刷・製本 大日本印刷株式会社

ペーパー製作・製函 東京印刷株式会社

レコード原盤 DEUTSCHE GRAMMOPHON

レコード製作 ボリテール株式会社

©KODANSHA 1972. PRINTED IN JAPAN

◎著・本・乱丁本はお取替します。

◎本書の複製・盗刷などの無断転載・複写等を禁じます。

◎レコードから無断でテープなどの他に録音することは法律で禁じられています。

0373-265061-2253(0) (学2)

■全巻一覧表

1	ヴィヴァルディ アルビノーニ テレマン ヘンデル	各楽協奏曲《四巻》 弦とオルガンのためのアダージョ (食卓の音楽)から四重奏曲 組曲《木上の音楽》	ルツェルン音楽院弦楽合奏団 ルツェルン音楽院弦楽合奏団 ヴェンツィンガー(チエロ)他 クーベリック/ベルリン・フィル
2	バッハ	管絃組曲第2・3巻 ブランデンブルグ協奏曲第5巻	リヒター/エッセン・バッハ管絃楽団 リヒター/エッセン・バッハ管絃楽団
3	ハイドン	交響曲《驚愕》《時計》	リヒター/ベルリン・フィル
	モーツァルト I	交響曲第40番/第41番《ジュピター》	ベーム/ベルリン・フィル
4	モーツァルト II	ピアノ協奏曲第20番二重調 ピアノ・ソナタイ長調K.331 曲	リヒター (PI) グイスロツキ/ワルシャワ・フィル エッセン・バッハ (PI)
5	モーツァルト III	ヴァイオリン協奏曲第5番イ長調 レクイエム 二重調 他	シュナイダーマン(指揮とVi) ベルリン・フィル ベーム/ウィーン・フィル 他
6	ベートーヴェン I	交響曲第5番《運命》 交響曲第9番《合唱》 他	カラヤン/ベルリン・フィル カラヤン/ベルリン・フィル 他
7	ベートーヴェン II	交響曲第6番《田園》 ヴァイオリン協奏曲二長調	ベーム/ウィーン・フィル フェラス (Vi) カラヤン/ベルリン・フィル
8	ベートーヴェン III	ピアノ協奏曲第5番《皇帝》 ピアノ・ソナタ《悲愴》《月光》《熱情》	ケンプ (PI) ライトナー/ベルリン・フィル ケンプ (PI)
9	シューベルト	歌曲集《その旅》 交響曲第8番《未完成》	ドーティースカウ(バリトン) ベーム/ベルリン・フィル
10	メンデルスゾーン ベルリオーズ	交響曲第3番《スコットランド》 他 幻想交響曲	カラヤン/ベルリン・フィル カラヤン/ベルリン・フィル
11	ショパン シューマン リスト	ピアノ協奏曲第1番 他 子供の情景/アベッグ協奏曲 ピアノ協奏曲第1番	アルグリッチ (PI) アバード/ロンドン交響楽団 エッセン・バッハ (PI)
12	ワーグナー R.シュトラウス	楽劇《ニーベルングの指環》抜萃 他 交響曲第1番	カラヤン/ベルリン・フィル 他 ベーム/ベルリン・フィル
13	ブラームス J.シュトラウス	交響曲第1番 円舞曲《美しく青きドナウ》 他	ベーム/ベルリン・フィル カラヤン/ベルリン・フィル
14	ブルックナー マーラー	交響曲第4番《ロマンティック》 交響曲第1番《巨人》	クーベリック/バイエルン放送 ヨッフム/ベルリン・フィル
15	チャイコフスキー I	交響曲第6番《悲愴》 組曲《白鳥の湖》《くるみ割り人形》	カラヤン/ベルリン・フィル カラヤン/ベルリン・フィル
16	チャイコフスキー II	ピアノ協奏曲第1番宮口短調 ヴァイオリン協奏曲二長調 他	リヒター (PI) カラヤン/ウィーン交響楽団 フェラス (Vi) カラヤン/ベルリン・フィル
17	ムソルグスキー ボロディン R.ニコルサコフ ラフマニノフ	組曲《展覧会の絵》 ダクタン人の踊り スペイン奇想曲 ピアノ協奏曲第2番ハ短調	カラヤン/ベルリン・フィル カラヤン/ベルリン・フィル マゼール/ベルリン・フィル リヒター (PI) グイスロツキ/ワルシャワ・フィル
18	ドヴォルザーク スメタナ シベリウス	交響曲第9番《新世界より》 交響詩《モルダウ》 交響詩《フィンランディア》 他	カラヤン/ベルリン・フィル カラヤン/ベルリン・フィル カラヤン/ベルリン・フィル
19	ビゼー ドビュッシー ラヴェル	組曲《カルメン》《アルルの女》 夜想曲 《ダフニスとクロエ》組曲第2巻 他	カラヤン/ベルリン・フィル アバード/ボストン交響楽団 アバード/ボストン交響楽団
20	ストラヴィンスキー ドビュッシー ブリテン ロドリゴ	バレエ組曲《春の祭典》 牧神の午後への前奏曲 青少年の管弦楽入門 アララフス協奏曲	カラヤン/ベルリン・フィル カラヤン/ベルリン・フィル マゼール/フランス国立管絃楽団 イエベス(ギター) アロンソ/スペイン放送交響楽団