

脇 圭 平 著
芦 津 丈 夫

フルトヴェングラー



岩 波 新 書

282

フルトヴェングラー

脇 圭 平 著
芦 津 丈 夫



282

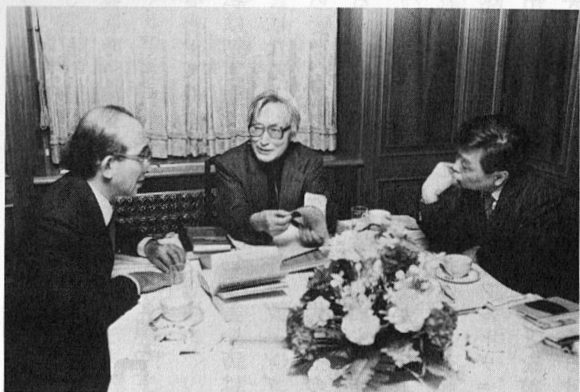
430

定価 430 円

III フルトヴェングラーをめぐるって

—音楽・人間・精神の位相—

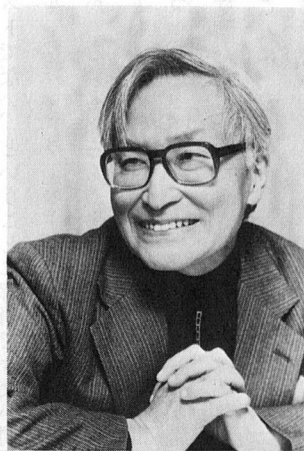
丸 山 真 男
芦 津 丈 夫
脇 圭 平
(発言順)



はじめに

丸山 編集部からやいのやいのとせつかれて、テーマをきめたのも、お二人を煩わせることにしたのも私なので、便宜上私から話の口火をきらせていただきます。

こういう顔触れで——といっても芦津さんとは私は初対面ですからそういう言い方は失礼ですが——フルトヴェングラーを語る、ということになると、やっぱりフルトヴェングラーの思想とか音楽観とか、さらにワイマール時代からナチを経て戦後にいたる時代とその精神的雰囲気とかかわりとか、そういった話題になるという予想が、編集者の側にも、また私達のことをある程度知っている読者の側にもある、と思うんです。それは仕方がないし、また実際、話はそこへ行かざるをえないでしょうけれどね、言い出しつpegがこういうと無責任みたいですが、どうも私はあるためらいと困惑を感じるんです。というのはフルトヴェングラーの思想とか人生観・世界観は、それだけとり出して十分論じられるだけのことを彼自身が書いています。自分は物書き(Schriftsteller)じゃない、と一生懸命ことわっているけれど、



丸山真男氏

単なる個人的回想じゃなく、また直接の音楽論にもとどまらないで、芸術一般から時代精神・世界観に相渉る広汎な問題について、あれほど書いたものをたくさん残している音楽家の巨匠は、同時代人にはほかにいません。すると材料は余るほどあるから論じやすい、とも言えるし、逆にむしろそこに陥し穴がある、とも言えるんじゃないか。つまりフルトヴェングラーの実際の演奏というものから離れて、そういう思想とか人生論とかを独立にすくい出して話題にすることは、およそフルトヴェングラーにとって心外きわまることじゃないか、と思うんです。そういう扱い方をされたくない、ということは彼の書いたものにちょっとでも親しんだ人ならすぐ分るはずですがりとて個々の作曲家なり作品についてのフルトヴェングラーの具体的な解釈とか演奏ぶりを、彼の世界的な論述と結びつけて言葉で表現する、というのは至難のわざで、そこにはただ私達が音楽のスペシャリ

ストでない、ということに解消できない問題がある。ご承知のように『音と言葉』というフルトヴェングラーの主著の一つがありますが、音と言葉以上に音楽には音の言葉というものがある。もちろん造形美術についても、作品が語りかけるといえることは言えますけれど、何といても音楽は時間芸術であって、時間とともに展開しながら音楽が音楽の語法で語りつづける、という点がほかの芸術とちがう点です。とかく音楽の美が文学的に語られるという危険も実はそこに根ざしているわけです。ですから、およそ音楽家の思想を言葉で表現することに内在するディレンマが、とりわけフルトヴェングラーの場合は彼がまぎれもない思想家であるだけに、ますます大きい、ということをもまずはじめに読者の方々にも理解しておいていただかないと、どうも話がしくいんです。そういうディレンマを承知のうえで……ということなんです。

どういう話からはじめてもいいんですが、まあお互いにリラックスする意味でも、それぞれがフルトヴェングラーとの出会いというか、どういうきっかけでフルトヴェングラーに関心を持ったか、といったことから話題にしたらどうでしょうか。

芦津さんはどういきっかけてフルトヴェングラーのものをお訳しになるようになったん

ですか。もちろんご専門がドイツ文学ということもありましようけれども……。

フルトヴェングラーの墓詣り



芦津丈夫氏

芦津 まず学生の頃の話なのですが、それは終戦後やつとレコードが聴けるようになった時代ですが、いつの間にか私を取りまく音楽好きの友達の間で、ベートーヴェンの演奏はフルトヴェングラーかトスカニーニかというすごい論争がありました。もちろんSP盤の時代ですが、よく「第三」や「第五」の聴き比べなどにも参加させられました。今だから言うわけじゃないんですが、フルトヴェングラーのほうの味方だったことは確かです。そのうち昭和三十二年ごろでしょうか、ずいぶん古い話になりますが、先輩

の佐野利勝先生から、こういう面白い本があるから、ドイツ語の勉強にもなるし翻訳してみ
てはと一冊の本をお借りしました。それがクルト・リースの『フルトヴェングラー——音楽
と政治』だったのです。これが最初のフルトヴェングラーとの出会いだと言えますが、この
本を通してフルトヴェングラーの偉大さにふれると同時に、ナチス時代の恐ろしさというも
のも知ったわけなんです。その時、丸山さんがすごい本だと言われたことを耳にしていまし
た。それが今日また不思議にも、こういう形でお会いすることになったとは……。

丸山 あれは全訳じゃなかったですね、たしか。ぼくは原書を持ってたんですが、こんな
厚い本です。

芦津 たしか、あれは本屋さんの希望だったのでしょうか、本として少し長すぎるので特
に面白い部分に重点をおいてほしいというので、副題の「音楽と政治」の意を汲んで一九三
〇年頃のナチス登場の時代からを強調したんです。

その後、思いがけぬ出来事を通してフルトヴェングラー家との関係が生まれました。その
いきさつを少し話させていただきますと……。

一九六〇年に初めてドイツに留学し、その翌夏ハイデルベルクを訪れたのです。その時あ

る人から、フルトヴェングラーのお墓がハイデルベルクにあることを聞き、さっそく行って
みました。ベルク・フリートホーフ、日本語に訳すれば山手墓地。丸山さんご存知ですか。

丸山 いいや、知らないんです。松田智雄さんにぜひ行けといわれてね、お墓の写真まで
もらったんですがね。

芦津 そこにはマックス・ヴェーバーや有名なドイツ文学者グンドルフのお墓など偉い人
のお墓がたくさん並んでいました。半時間ほど歩きまわっているうちに、うまくフルトヴェ
ングラーの墓石も見えました。母親アーデルハイトのお墓と並んでいたこと、墓石が美
しいベコニアの花に取り囲まれていたことなどが印象的でしたが、その時はそれだけのこと
だったのです。

その九年後ですか、一九七〇年の夏に、再びお墓を訪れる機会に恵まれました。あの墓石
は平たくて、かなり大きなものですが、私はその前の石のベンチにぼんやりと腰を下ろして
いました。その時、ひとりの老婦人が水桶を手にして現われ、水で墓石を洗い清め、木の葉
を丹念にはらいはじめました。その手つきが非常にやさしく、まるで愛撫しているという感
じなのです。これはきつと何かフルトヴェングラーに関係のある人だと考え、思いきって話

しかけてみたんです。そうしたら、非常によく知っていた、私の家に住んでいたこともあるとの答。それなら、もう少し詳しく聞かせてほしいと頼みますと、そのことは指揮者の実妹がこの近くに住んでいるから、そこへ行って聞いてくれというんです。そしてその住所と自分の名前を教えてくださいかと思うと、老婦人はそそくさと立ち去ってしまいました。

次の日に早速そのネッカール河畔の養老院に行ってみました。入口でフルトヴェングラーの名前を言うと、さすがに有名でしてね、すぐ部屋にまで案内してくれました。その妹さんはメリットという名で、指揮者の五つ年下、七十九歳だといってました。車椅子に乗って、ものすごく度のきつい眼鏡をかけているんです。そこからのぞいている目が鋭くて、あのフルトヴェングラーの目にそっくりで、すぐに兄妹だなと感じられました。ところで名前がフルトヴェングラー・シェーラーとなっている。これはどういうことかと聞いてみたら、私の主人は哲学者で、その全集があなたの後ろに並んでいるというんです(笑)。後を見ると、これぐらいの(と両手を広げる)全集が並んでましてね、著者の名を見て、びっくりしました。メリット夫人は、あの有名なマックス・シェーラーの奥さんだったんです。

私が京都から来たと申しますと、主人から聞いて京都のことも知っているとのこと。ここ

からいろんな話が始まったんですが、ヒットラーとの関係については、一九三三年に枢密顧問官になって……。

丸山 プロシヤですね。

芦津 あれでヒットラーとの関係が一挙に親密になったわけですが、その特典としてドイツ国内全土に使える国鉄の一等パスがもらえたそうです。それを兄貴はものすごく喜んで、パスを自分にも見せて、自慢していたというんです。これでドイツのどこにでもタダで行けると。あれが命取りになったというんですね。実に妹思いのやさしい兄貴であったが、あのおっちょこちょいなところが時おり災いしたと言っていました。そのとき指揮者の遺稿集の翻訳を考えていると話したら、あれは非常に貴重なものだから、日本にも紹介してもらえたら非常にうれしい、こういうことで別れたんです。

その翌年春に遺稿集を『音楽ノート』として出版しましたが、その数ヶ月後に黒梓の手紙がハイデルベルクから届けられました。それはメリットの死亡通知だったのですが、その差出人はエリーザベト・フルトヴェングラーとなっていました。これはご存知のとおりフルトヴェングラーの夫人で、現在もスイスのクラランで元気にしておられます。それからのいき

さつは省きますが、とにかく一九七六年に夫人をクラランに訪問することになったんです。その時、主著『音と言葉』の邦訳の話が出ました。夫人は当然その全訳が日本でも出ていると考えてられたようですが、私の知っているかぎり芳賀檀^{まゆみ}先生の訳は半分ぐらいしかないのですね。それならぜひ全訳をやってくれないかと言われ、では帰国後さっそく出版社と相談して話をすすめてみますと約束して別れました。その時にはフルトヴェングラーの最晩年のことをうかがったり、ベヒシュタインのピアノをちょっとさわらせてもらったりしましたが、レマン湖を見下ろす小高い丘にあるフルトヴェングラー邸で過ごした数時間は忘れがたい体験でした。

こういうわけで、思いがけずもフルトヴェングラー家と親しくなり、実は一九八〇年にもクラランを訪問しました。間もなく注目の『手記』がドイツで出版されることでしたが、うまくドイツを去る直前にその本“*Aufzeichnungen, 1934-1954*”が出たわけです。日本に出版するその日にフランクフルトの書籍市に行って一冊買って帰りました。それを実は今また翻訳して白水社から出版することになり、四〇〇頁近い本なので、石井不二雄さんと二人で、目下苦勞しているところです(『フルトヴェングラーの手記』一九八三年九月)。

丸山 じゃ、エリーザベトともお話しになったんですね。

芦津 はい、今お話したように二度……。

トーマス・マンを通じて

丸山 じゃ、今度は脇さん、何か……。



脇 圭平氏

脇 両先生とちがって私には、直接音楽を通してのフルトヴェングラーとの劇的な出会いといったものが、まるでないのです。私は山口の片田舎の出身で、昭和ヒトケタの小学生の頃、むりやりピアノをやらされたこともありますが、「何だ、女の子の真似事みたいなことをさせられて」という周囲の腕白仲間の侮蔑の目に抗しきれ

ず、とうとう逃げ出してしまって、今から考えるとくやしい限りですが、長い間音楽開眼の機会をもたないまま、戦中・戦後の学生時代を過ごしてしまい、いまもってかみしもを着て聖なる音楽の前に首をたれるという硬直した姿勢から脱けきれないのです。フルトヴェングラーのことが気になりだしたのも、戦後大学院に入って丸山先生から雑談の中で、さっきのクルト・リースの本のことなどを聞かされたのが始まりで……。

丸山 あ、そんなこと話しましたか。

脇 ええ。最近こんな面白い本が出てるよ、と見せていただいたりして……。結局私ずつとドイツのことをやっていたもので、今でもその時のことがはつきり記憶に残っているのです。それにしてもこうも音楽知らずの音痴じゃあ、とてもドイツ思想史なんてやる資格がないなあ、何とかしなくちゃあ——、そんな焦りみたいなものを感じはじめているところに、ひょんなことからひっきりかきが出てしまったのがトーマス・マンだったわけですね。自らを「作家にして音楽家」とよんだり、「文学の道に迷い込んだ音楽家」といったりして、数多くのヴァーグナー論や『フアウスト博士』という長篇の音楽家小説まで書き、ナチズムの根の深さをとりわけドイツ精神における音楽性の問題として、あれほど執拗に追い続けた作

家でしよう。音楽の問題を避けて通るというわけにいかなくなっただけです。

ところでフルトヴェングラーですが、さっきのクルト・リースの本の中でも、第二次大戦後の非ナチ化裁判にひっかけてトーマス・マンやその周辺との愛憎入り混ったすさまじい確執が描かれています。トーマス・マンの書簡集や最近出はじめた『日記』——これがまた朝起きて夜寝るまで、身辺に起こったことが細大漏らさず書き込まれた大変な「作家の日記」なんです——それらを通して人間関係を洗っていくと、さっきの事件の背景やそこにいたるまでの経緯などについて、色々なことが出てくるのです。ですが、これもしょせん非音楽的な話で、せっかく両先生の間でフルトヴェングラーの音楽の内部に踏み込んでのお話が快調に進んでいるのに、外野席から時々とんちんかん雑音を入れてペースを乱すだけになるのじゃあないかと、そのことが今から気掛りで……。

丸山 そのトーマス・マンのお話はあとでゆっくりうかがいたいですね。

療養所の追悼会

丸山 さて、私の場合、この三人のなかでは一番老人ですから、フルトヴェングラーとの出会いは当然、戦前のSPレコードということになるんですが、フルトヴェングラーの回想と言われると、咄嗟に頭に浮ぶのは、彼が亡くなった日のことなんです。

芦津 すると一九五四年、つまり昭和二十九年の十一月……。

丸山 そう、三十日なんです。鮮明に覚えているんです。その頃私は国立中野療養所で二回目の肺切除と成形の手術をしてその手術を終ったのが十月末なんです。ベッドでまだ寝たつきりなんです。はじめは新聞も読めませんけれども、やがて新聞が読めるようになって、ベッドのうえに寝たまんま、ある朝ひょっと新聞を見たんですね。そしたら一番下に僅か一段の小さな記事が「フルトヴェングラー逝去」という見出しで載っているんです。まあ当時の新聞が、まだページ数もない時だったから記事も小さかったんでしょうけれど、新聞をひろげた途端、ぱっとそれが目にとびこんで来た。あの瞬間は忘れないですね。いきなりベッ

ドがすーっと沈んで行くような気がしました。

芦津 それは一つの時代が終ったというか、そういう感じなのでしょう。残念ながら私にはこの日についての記憶がありませんが……。

丸山 いや、そんな反省的なものじゃなくて感覚的なものです。私は今は日記つけていないけれど、療養中は暇だからつけていました。私の記憶が間ちがいかと思って今度見たらやっぱある。もっともそのときは寝たきりですから、日記はつけられない。翌年の一月の日記に、音楽のことに触れたあとで「フルトヴェングラーの突然の逝去ほど、最近僕にショックを与えた事件はない。彼とベルリン・フィルの演ずるベートーヴェンの第九をナマで大きくという願望——僕がヨーロッパに行きたい理由の九〇％はここにあった！——はついに永遠に実現せぬ夢となった」と書いてある。ああ、もうヨーロッパなんて行きたくない、とね（笑）、そのくらい大きなショックだった。

療養所というのは今なくなってる病院化しちゃいましたからなかなか想像つかないんですが、同じ病棟の病人が友達になってしまうんです。まあトーマス・マンの『魔の山』ほど高級じゃないけど。戦友とおなじように、療友っていうのかな、そういう感じのところがあった

んです。そこで同じ病棟の同好者と相語らって、フルトヴェングラー追悼レコードコンサートをやろう(笑)、ということになってね。重患の人で非常に立派な電蓄を自分のベッドのすぐそばに置いてある人がありまして、その人の病室がちょっと大きかったものですから、その人のところに集まって、私は女房に言っとうちにあるSPのレコードを持ってこさせた。もうLPが実際にはポツポツ出たんですけど、LPはたしかその時はかけなかったと思うんです。何人かの療友とともにしめやかな追悼コンサートを催したんです。

ところが、ずっとあとになって、遠山一行氏が何かに書いているのを見たら、フルトヴェングラーが死んだ時やっぱり目の前が真暗になったというような、非常に同じような感じを持っていてわけね。あの人は音楽専門家だけでも、やっぱりそうなのかな、私だけじゃないんだなと思いました。

脇 遠山一行氏は戦後、かなり早い時期にパリでフルトヴェングラーを聴いてらして、一旦帰国され、再度渡欧された直後にラジオで計報をきかれたそうで……。

丸山 遠山さんはたしか五〇年代初頭に行っているんです。それでパリで聴いているんです。パリへフルトヴェングラーがベルリン・フィルを率いて行っているわけね。

私は嫉妬とか、この頃はやる怨念とか、ああいう感情は大嫌いなんだけどね、フルトヴェングラーを実際に聴いたという人に会うと、嫉妬と怨念を感じるんだなあ。まあ吉田秀和氏もその一人ですね。しかし、そういう方はみんな音楽専門家だから、まだあきらめもつく(笑)。ところがね、私の高等学校の同級生で外交官になったNというのがいるんですよ。戦後ウィーンの代理公使みたいなものだったんです。当時は正式の外交関係がまだないから。ところが一応日本代表でしょう。ですから、ウィーン・フィルの定期演奏会には必ず招待状がくるわけです。親しいから言ってもいいけれど、これ全然クラシックなんかとは縁のないやつでね、非常な秀才なんだが高等学校の時はボート漕いでて寮歌ばかりがなっていた男なんですよ。

彼が日本に帰ってきてね、私が音楽好きなこと知っていたものですから、フルトヴェングラーの演奏会に行った話をするんです。「未完成」をやったらしいんですよ。「俺はクラシックなんてわからんけど、きいているうちに涙が出てきた」っていうんですね。涙が出てきて恥かしくて拭おうとしてひょっと隣りを見たら隣りの人も泣いているっていうんですね。あのNをして泣かせるっていうのは、これは容易ならぬことです。たとえばベートーヴェンの

「第五」を聴いて泣かせるのはフルトヴェングラーだけだなんていう伝説を、昔から聞いてたんですけど、伝説だと思ったらそういう私の友達がほんとに泣いてるわけですね。それで、ちくしょう、こんな縁なき衆生でさえ聴いているのに、何で天はおれにナマを聴かせる機会を与えなかったのか(笑)と思つてね、ほんとに恨みましたね。

衰えない声望

丸山　ところで一九五四年に亡くなったのですから、ちょうど来年在没後三十年になるわけです。この鼎談も来年やれば恰好がつくんですが、ここでやると「何故いまフルトヴェングラーか」などと、まさに日本的ジャーナリズムの発想で言われそうですね。

没後三十年近いというのに、まだ新しく録音が発掘され、日本だけでなく世界中で話題になっている、というのは私みたいなオールドファンというか、年寄りの気持ちがいいにとっては理屈ぬきにうれしいことです。アマチュアの愛好家だけじゃないんです。ズービン・メータとか、アンドレ・プレヴィンとか、マウリツィオ・ポリニとか、ウラディーミル・アシュ

ケナージとか、ゲオルク・ショルティとか、そういう第一線に立つ演奏家や指揮者が定期的に集まって、フルトヴェングラー研究会みたいなものをやっているという話をききました。

芦津　はあ、そういうものがあるんですか。初耳です。三年前にベルリンでポリニのショパン演奏を聴いて、いささか疑問を感じました。すごい熱演で、あざやかなベダルの用い方、しかしショパンの情緒を自己流に強調しすぎという感じで、これがフルトヴェングラーのよく批判していた「現代風」演奏というものかなどと考えていました。そのポリニまでが入っているとは驚きました。

丸山　バレンボイムは十歳の時にフルトヴェングラーをザルツブルクで聴いて感激したと言っていますが、いま名前をあげたような人は実演は聴いたことがないらしいですね。それがわざわざ集まってレコードかけて研究している、というんです。べつに確かめたわけじゃないうわさ話ですが……。

それからちょっと日付が古くなりますが、一九七三年の三月二十二日のロンドン・タイムズに「フルトヴェングラー夫人の回想」という大きな記事が載っているのを、私の友だちが送ってくれた。エリーザベトがイギリスに講演に来たとき、アラン・ブライス——彼は『オ

ペラ」という有名な雑誌の編集者でもあります——が夫人にインタヴューしているんです。そのなかでブライスが「フルトヴェングラーの指揮は多くの若い音楽家にとって、あまねく浸透する福音になっている」と言っている。ここでも「若い音楽家」とわざわざ断っているのが面白い。私の経験によってもイギリスはアメリカについてフルトヴェングラーにたいするアレギーが強かったところですが、そこでもこんなふうに扱われるようになったんです。

いまあげた雑誌『オペラ』ね、これは世界でいちばん権威のあるオペラ誌ですが、これが一九七七年、マリア・カラスが亡くなったとき、十一月号ですけどね、カラスの追悼号を出した。そこにカラスとのインタヴューが載っている。その年の七月です。そのなかで「あなたが、この人と一緒に仕事をしなかったと思う指揮者がありますか」と聞いたら、カラスが「オー、イエス。フルトヴェングラー」って言うんです。これはちょっとたまげただすね。マリア・カラスとフルトヴェングラーというのはね、だいいち得意なレパートリーが全然違うでしょう。フルトヴェングラーがベルリーニとかドニゼッティをやるっていうのはちょっと考えられないしね。ヴェルディだって、「オテロ」以外に振っているかしら……。ところがカラスはためらいもしないで、「オー、イエス。フルトヴェングラー」っていうんです。

「先日ある人が私に新しいベートーヴェンのレコードをくれた、それはカルロス・クライバー——エリッヒの息子ですね——が指揮したレコーディングです。しかし、私は結局フルトヴェングラーと録音したいという思いに帰って行った。彼は何てすばらしい指揮者だったんでしょう」と言ってる。

やっぱり天才は天才を知っているのか、ただねえ、この二人の組合せというのは、実際問題としては想像を絶するけれど、ひるがえって考えてみますと、マリア・カラスっていうのはすごく主観的な歌いかたですね。音楽学校の試験を受けたら一遍で落第しちゃうようなヴィブラートをつけたらね。だから、フルトヴェングラーがしゅちゅうけなしでいる、いわゆる「音符に忠実」(notengeren)とまるで反対です。ある意味で気ままで、それに音程も必ずしも正確といえない。それでいて実に曲の本質をぐっとつかんで核心をえぐりだしてくる。オペラの歌手と指揮者とを比較すること自体が無理だけれども、何か音楽にたいする迫り方において一脈共通しているようにも思える。あまりにもユニークなんで後継者が出てこないとか、そういう意味でもちょっと似ているってところがあるんじゃないか。それにしてもマリア・カラスが「オー、イエス。フルトヴェングラー」っていうのは驚きでした。

日本ではフルトヴェングラー狂が多いってよくいわれるけれど、私は昔からずっと眺めていますかね、すくなくも批評家は必ずしもそうじゃなかったですよ。日本の批評家は——むろん一緒にたにはできないけれど——意外に日和見主義的(笑)なところがある。そういつまでもフルトヴェングラーでもなからう、などといった人とか、トスカニーニの方をもっぱらかついでいた人とかが、さっき言ったように外国でもフルトヴェングラーの声望が一向に衰えず、つぎつぎと古い録音で新しいレコードが出て来る状況を見て微妙に態度が変って、あらためて評価するようになっていきます。それでもね、若い批評家などがフルトヴェングラーのレコードのジャケットに解説を書いて、芸術は宗教じゃないんだから盲目的な傾倒はこまる、とか、冷静に聴け、なんて説教しているのを見ると、「しゃらくせえ(笑)」といったくなる。こういう小賢しい言い草をする輩にかぎって、宗教的体験に無縁なところか、本当に内面的な音楽的感動からも遠い、ただちょっと「耳のいい」才子が多い(笑)。

しかし反面、いまのヤングの間にもフルトヴェングラーが人気がある、というのはいもう一つなぜか分らない気がします。単純に言ってレコード会社つてのはヤング指向でしょう、それがフルトヴェングラーのは廃盤にしないでずっと出している。トスカニーニなどは大きな

店に行かないと買えないのに、フルトヴェングラーはどこにもある。レコード屋で店員と、「フルベンはね……」なんて話している。あのフルベンって呼び方は何とかならないかな(笑)。ヴィリーというような愛称を使うならともかくとして、人の名前の途中を略すとは何事か。だいいちフルベンというとなんとなく連想がよくない(笑)。

芦津 ああ呼び方、なんとなしにいやですね。

丸山 若い人がどうして……。つまりほかのトスカニーニとか、メンゲルベルクなんていうのはね、全然ないですよ、小さなレコード屋へ行ったって。

芦津 二、三日前のできごとですがね、うちの高校二年生の子供の話なんです。家ではもっぱらクラシックを聴いてますね、われわれ。ところで子供の方には、あんなもの古くさくて退屈だという考えがあるわけです。そしてロックというんですか、あの最近の音楽。静かに勉強しているなと思って部屋をのぞいてみると、なんと耳にヘッドホンとかを当ててそれを聴いているのです。ところが数日前に友達の家へ行ったら、その友達が、これクラシックだけれど、これだけは特別だと言ってフルトヴェングラーのレコードをかけてくれた。ひどく感激したらしく帰って来るなり、おとうさん、フルトヴェングラーって知ってんのと聞

くのです(笑)。知ってるぞと言ったら、一番いいレコードを聴かせてくれと言うんですよ。そこで早速テープにベートーヴェンの「第五」を吹き込んでやりました。こんな最近の子供にも、これだけ言わせるフルトヴェングラーの魅力とはなんでしょうね。また演奏論になりますが……。

丸山 いや、どうも周辺の話になっちゃってすみません。じゃこの辺で実演論に入りましょうか。といっても三人とも実演は接していないけれど……。

アインザッツ

芦津 丸山さん、今度の記録映画『フルトヴェングラー——その生涯の秘密』はごらんになりましたか。指揮者の甥フロリアンが一九七一年に制作したものらしいですが。

丸山 ええ、見ました。前に「ドン・ジョヴァンニ」のがありましたね。あれはフルトヴェングラーを後ろからとっているんでよく見えなかったけれど、今度は横からも近接してとってますね。前からよく言われているタクトの振りかたが非常によくわかりました。タクト

の一番おもしろいのはアインザッツらしいですよ。

芦津 そうらしいです。

丸山 戦前にね、さつたことじ 颯田琴次さんという東大の耳鼻科の教授がいたんです。耳が専門だからというせいでもないだろうけれど、音楽の非常に好きな先生でね、その颯田さんが医学部で、自分で解説してレコードコンサートをやったので、聴きにいったんです。その時に颯田さんが——何しろドイツに留学していますから、おそらく一九二〇年代終り頃の話じゃないでしょうか——トーマス・ビーチャムが来た時の、ベルリン・フィルを振った時のこととかいろんな話をしてくれました。そのなかで、まあトーマス・ビーチャムには悪いけど、ビーチャムなんかがベルリン・フィルを振るときには、楽員がこう足を出してやっているのに、フルトヴェングラーの時は楽員が足をひっこめ、上半身をのり出して非常に緊張してフルトヴェングラーの棒の先に目を集中しているのが客席からもわかるっていうんですね。何しろ実際に音が出るかなり前から指揮棒の先が微妙に震えて、いつアインザッツだかわからない。そういうやや魔術的な話を颯田さんから聞いたが、どうもそれは大体本当らしいですね。だから、戦後のレコードで聴いても、アインザッツが不ぞろいのがよくある。たとえばベー

トーヴェンの「第五」ね、あれたくさん録音があるけれども、わかりやすい例でいえば、戦後最初の一九四七年のグラモフォン盤ね、あれ、提示部を繰り返しても、繰り返したはじめがまた不ぞろいなんです。さすがのベルリン・フィルでもついてゆくのがむずかしいんじゃないでしょうか。おそらく震えてるうちに靈感が湧いてきてサツとはじまるのか……。

芦津 音楽がサツと出る前に十二回震えたとの話も聞きました。コルトーが「魔法の杖」と呼んでますね。さきほどの映画、実はきのう脇さんと二人で大阪まで行って見て来たところですが、映画のなかでも誰かが震えるタクトのことを話していましたね。

丸山 三十二分音符でもあの流儀で振れるんじゃないか。ただあの映画でアインザッツのところをはっきり出ればよかったと思いましたけどね。

芦津 「マイスター・ジンガー」を指揮したときは最初の部分も入っていたように思います。が、どうも震えるタクトははっきり見えなかったですね。私もきのう、そればかり注意して見てたんですけど。

丸山 あの時、演奏が終って最後に出てきた小男がゲッベルスですか。

芦津 そうだと思います。あれはやはり宣伝映画に撮られたんでしょうね。ゲッベルスと

の握手の時にフルトヴェングラーの顔が、初めは笑っていたのに、一瞬ぐっと緊張しましたね。きつと相手が誰かに気がついてびっくりしたんでしょう。

脇 きのう初めて芦津さんと『フルトヴェングラー——その生涯の秘密』を見にいった、今どきの、専ら聴衆というか、テレビ映りというか、そんなものを意識しての大変スマートな「みてくれ」の指揮者とはまるで違って、不器用というか、なりふり構わぬというか、漫画チックな身振りにいささかびっくりしました。

丸山 私の女房なんてね、風貌も指揮の恰好も全然魅力ないじゃないの、なんて言うんです。

芦津 絵がありますね、カリカチュアにした、頭がまるで月見団子のような形をした……。

丸山 それもね、戦争直後に聞きました、向こうから帰った人に。モーツァルトのト短調のシンフォニーで、やっぱりさっきの指揮棒の先と同じでね、あのラッキョウ頭がほとんど小刻みに震えるんですって……。やっぱりその点もカラヤンなんかと対照的みたいですね。

脇 一九三〇年代の初め頃の話なんです、タクトのテクニクならエーリッヒ・クライバー、理詰め、トスカニーニ、情感のフルトヴェングラー、音感ならジョージ・セル。それ

らを全部そなえたのが理想の指揮者だ……そんなことを言った人がいるんですが、トスカニーニの指揮振りはどうだったんですか。

丸山 どうですかねえ。

芦津 小柄で、癪癪もちで、プローベのとき楽団員をどなりつけてばかりいたのでトスカニーニという渾名までついたとか……。あのトスカニーニの指揮ぶりは目の前にまざまざ浮かんで来るようですが、まだ映画でも見たことがありません。

トスカニーニは、およそボーズのことなんか気にしなかった人でしょうね。フルトヴェングラーも指揮に関してボーズのことを論じていましたね。われわれにとってはボーズなど作る余裕はない、音と完全に一つになって音に没入してしまうからと。その点では、ニキシュをひどく尊敬しています。ボーズなど、まったく問題にしなかった。ニキシュの偉大さはオーケストラを歌わせるところにあり、その歌わせるコツは強拍に対する心構えだと言ってます。強拍それ自体ではなくて、それに一瞬先立つ心構えだと言うのです。きのうの映画でもフルトヴェングラーの指揮に注意してたんですが、彼の場合も何か顔が少しこわばったかと思うと次の瞬間に強拍がやって来るというような感じがしました。

フルトヴェングラーとトスカニーニ

丸山 この『手記』(Aufzeichnungen, 1924-1954)に一九三〇年のトスカニーニ批判があります(69-80. 邦訳七〇—八二頁)。さきほど伺ったら、芦津さんがお訳しになられるそうですが、これが実におもしろい。つまりナチの前ですからね。ナチになってからは、けんかしちゃったから双方に偏見があるけどね、その前でしょう。だから、本当の芸術観上の対立点が非常にはっきり出てるんです。

トスカニーニがベルリンで二日にわたって演奏した。おそらくニューヨーク・フィルをひきいて来たのだと思います。曲目の一つ一つについてフルトヴェングラーが具体的に批評しているのは、これ以外にないんじゃないでしょうか。ここではごくかいつまんでいいですね、要するにトスカニーニはオペラ指揮者だ、長所も短所もそこに集約される。だからカンタービレをうたわせると実に見事だが、ソナタ形式の曲、とくに交響曲だと、トゥッティとアリアとその二つだけで、その間の無限の階梯——とくにベートーヴェンやブラームスの場

合、主題の相互浸透とか、有機的な移行があっさり無視されて、ホモフォーンになっちゃう、というんです。

そういつてしまうと身もフタもない話になりますが、フルトヴェングラーが具体的にアナリーゼで示しているところが面白いんです。たとえば「エロイカ」(第二日目)だと話が長くなるので第一日の曲目の「レオノーレ序曲・第三番」の例でいうと、導入部の第九小節で変イ長調に転調して(この原文がEs-Durになっているのは誤植と思います)フロレスタンのアリアが木管でうたわれるところで、フルトヴェングラーはもうがっかりした、っていうんです。この曲はフルトヴェングラーもトスカニーニもレコードに入れているので、正月に両方聴き比べてよく分りました。トスカニーニのレコードは戦後の演奏だけれど、ご承知のようにトスカニーニの解釈は、テンポもリズムもおどろくほど時日によってかわるということがない。そういう点ではこういう比較をする場合便利ですね。レコードで聴くと、「序曲・第三番」の導入部で同じ第二幕のアリアを基にした部分でも、第三二小節や第三四小節の木管のパートはトスカニーニも実によくうたわせているのに、この問題の第九小節の箇所はもうひとつバツとしない。これはひとつには第九小節の場合には弦楽器に対位旋律が出て来る

Allegro

pp

pp

pp

(譜例A)

ためじゃないか、と私は思うんです。でもこの個所よりもトスカニーニとフルトヴェングラーとのちがいはつきりするのは、導入部からアレグロの提示部に入るところです(譜例A参照)。フルトヴェングラーはフェルマータのついたHの音からピアノシモでハ長調に移行するところは、導入部からの抑制された感じが、主題にもひきつがれねばならないのに、トスカニーニはまるでハイドンのアレグロのように唐突に、早いテンポで喜ばしげに開始する、というんです。もちろんこれはとらえ方の問題で、人によって好き好きでしょうけれど、アレグロの最初の小節のC音の出し方を両方聴き比べてごらん下さい。私は差は歴然としていると思うんですが……。

しかしベートーヴェンだとあまりに両者の立っている距離が遠すぎるでしょう。その意味で比較に適当なのはハイドンです。ハイドンだと、さすがのフルトヴェングラーもそれほどテンポを動かさないし、例のすさまじいアツチェランドもかけない。ですからむしろ逆にトスカニーニとの対立面がはつきりする。ちょうどこの一九三〇年の演奏旅行で、トスカニーニは第一日にハイドンの「時計」をとりあげた。トスカニーニの「時計」というのは、戦前にニューヨーク・フィルをふったSPレコードがあつて私なども愛聴したものです。とこ

ろがフルトヴェングラーにかかるとこれまたきびしい批評なんです。フルトヴェングラーの「時計」がレコードになっているといいますが、残念ながらありません。共通して入れているのは「びっくり」交響曲です。そこでこれを聴きくらべながら、フルトヴェングラーがトスカニーニの「時計」交響曲を批判している諸々の点を検討してみました。これも長くなるから立ち入りませんが、やっぱりはつきりがうのはトゥッティの出し方ですね。たとえば「びっくり」の第一楽章でいえば、第二一小節とか、第四三小節とか、コーダの第二四八小節とかいったところ……。フルトヴェングラーの場合、トゥッティのフォルテの第一音、八分音符や十六分音符をメッツォフォルテくらいにおさえてその次からフォルテにする。ですからどぎつなくその前のピアノからの移行が自然です。これはハイドンのほかの交響曲、たとえば「第八十八番ト長調」でも同じですね。ベートーヴェンの場合のフォルテと明らかにちがえているんです。スフォルツァンドもちがうんです。そこへゆくとトスカニーニのはハイドンのときもフォルテの和音はスフォルツァンド気味に叩きつけるようでみんな似ている。フルトヴェングラーの批評では「時計」の例の第二楽章の出だしのところも評価しないんですね。ここはブルーノ・ワルターでできたい、などと言っているんです。この演奏会評

はリヒアルト・シュトラウスの「死と変容」のトスカニーニをあいかわらずホモフォーンだとしながらも、意外に買っていたり、色々面白いんですが、まあきりがいいから止めます。

脇 最近何かで読んだのですが、ザルツブルクの音楽祭で、多分戦後のことなんでしょうが、フルトヴェングラーがモーツァルトの「魔笛」をやるといのでトスカニーニがこっそり観にいった。ところが始まったとたんに、「ばかばかしい、おお偉大なるディレッタント」の一言を残して帰ってしまったというんですね。それをフルトヴェングラーがあとから聞かされて、彼が席を立ったそのあとからいよいよ俺の音楽が始まったのに、と言ったという笑い話があるんですね（笑）。

芦津 つくり話みたいな感じもしますね。

丸山 もっともフルトヴェングラーには「魔笛」論があるけれど、あの序曲はどうもとってつけたようだ、といつてもともと疑問をもっている。だから幕があいてからが俺の音楽だ、というのは、半分冗談で半分本音かもしれない。トスカニーニとは、ザルツブルクで面とむかったけんかになるんですね、三十七年か八年か……。

芦津 一九三七年の夏、音楽祭の時ですね。二人がザルツブルクの街角でばったり出会い、

身長一四〇センチそこそこの小男トスカニーニが「ナチの国で指揮する者はすべてナチだ」と攻撃したところ、一八〇センチもある巨漢フルトヴェングラーが「芸術は政治に支配されない。ベートーヴェンの演奏される場所には、どこでも自由がある」と答えたという話ですね。リースの叙述を読んで、どこまで本当の話かという気がしてましたが、今度『手記』を訳していますと、この通りのことをフルトヴェングラー自身が手帳に書きとめているのです。まさに歴史的な対決ですね。

解釈と演奏

丸山 演奏という側面から、はじめに話の出た回想に帰りますとね、戦前のSPではフルトヴェングラーはトスカニーニやワルターにくらべてすくなかったですね。それにポリドールのは録音がよくなかった。私が大学を出たころ、一九三六、七年頃H・M・V^{ヒズマックス・ヴィンヤーズ}で出るようになり（日本ではコロンビア）、急に録音がよくなった。たしかH・M・Vではじめに出した大物がベートーヴェンの「第五」です。みんなわあわあいって騒いだけれど、その少し

前にテレフンケンからメンゲルベルクが振った「第五」が出たんです。先入観もあるかもしれないけれど、私はメンゲルベルクの方が押し出しが堂々としていいと思った。第一、枚数がフルトヴェングラーのより一枚すくなくて四枚なので値段も安かった(笑)。

フルトヴェングラーの「第五」の特色は私の記憶では野村光一さんが非常に適確な指摘をしていました。野村さんは『レコード音楽』という雑誌で月評を担当していました。それでフルトヴェングラーの「第五」が出たときに、野村さんは「フルトヴェングラーは吉右衛門の芸風に似ている」、と言ったんです。これはおどろくべき名言ですね。いつかその話をしたら誰かが同じ野村だけれども、あらえびす氏が同じことを言っている、ときかされた。どっちでもいいけれど、私の記憶では吉右衛門説に関しては光一さんの方が早かったように思います。先代の吉右衛門というのは、あの地震加藤なんかが得意だった人ね、すごく神経質というか、演技の隅々までビリビリした神経が通っている。だから野村さんによると、この「第五」のベートーヴェンは、大見えを切っているように見えて、内心は非常に神経質なベートーヴェン、そういう描き方だ、というんです。実に鋭いな。でも今から考えると、やっぱりSPだといかに録音がよくなったといってもフォルティシモは入りきらないでしょう。

それになりたいしてピアノシモの方は針音はするけれどもかく入る。そこでフルトヴェングラーがピアノシモを強調するところがよく分るので、一層神経質にきこえたのかもしれない。ともかく私にはメンゲルベルクの方が音の流れが自然で迫力もあるように思えました。しかしまさに同じピアノシモの強調で私を開眼させたのは、フルトヴェングラーがポリドールに入れた「ブランデンブルク協奏曲」の「三番」なんです。フルトヴェングラーのベートーヴェンに首をかしげて、バツハにまいった、というのは今の人は、逆じゃないか、と奇妙に思うかもしれないけれど、私の実感なんです。どういう意味で「ブランデンブルク」の「三番」の演奏に震撼されたかを今日言うために、私は当時買ったオイレンブルクのスコアをひっぱり出して見たんです。そしたら、ちょっとフルトヴェングラーから話がそれて恐縮なんだけれど、このポケット・スコアがまた感慨無量なんだな。

このスコアの表紙の下に印刷してある発行所を見てごらん下さい。「エルンスト・オイレンブルク/ライプツィヒ」となっているでしょう。つまりオイレンブルクは元来ライプツィヒにあったわけです。このハイドンの「第八十八番」の交響曲のスコアも——ほら、同じです。ところがその後の表紙にはどう書いてあるか、というと、このシュレーベルトの「ハ長調

交響曲」は「エルンスト・オイレンブルク／三六―三八、ディーン街、ロンドン」になっている。さらにこっちのシュールベルト(「ロザムンデ間奏曲」とバレエ音楽)のスコアは、ロンドン・チュリリヒ・マインツ・ニュールクと発行所が四つに分れている。現在のは大体そうになっているんじゃないかな。ここにはたまたまフルトヴェングラーの入れたレコードがあるスコアを持って来たわけですが、このオイレンブルクの住所の移動がはかrazも時代を象徴しているんですね。名前から察してもオイレンブルクはユダヤ系だと思うんです。ですからナチの時代になってドイツに居られなくなってロンドンに移った。私がこの「ブランデンブルク・三番」をきいた頃は、もうナチになっていたんですが、スコアがたまたま一九三三年より前に日本に輸入されていたために、発行所がライプツィヒになっているわけですね。こういう表紙のついたオイレンブルク・スコアは稀覯本かもしれない(笑)。そうして戦後は戦後でドイツが東西に分割されちゃうでしょう。ですからもとの古巣のライプツィヒには戻れない。そこで発行地がこんなふうにあちこち分散して印刷されるようになった。つまり、ここにあるいくつかのポケット・スコアがはからずもフルトヴェングラーがぐりぬけて来た同じ運命的な時代を象徴的に語っているわけです。

さてそこで本題に戻りますが、このフルトヴェングラーの「ブランデンブルク・三番」は時間的には、さっきのベートーヴェンの「第五」よりかなり前に出たんです、ですからポリドールです。でも私が聴いたのは「第五」よりあとで、これを聴いてたまげたんです。およそ私達が抱いていたバッハ像から遠いんです。クレッシェンドやデミヌェンドを思いきってかけるのは、音楽史的に言えばあきらかにおかしい。それを平気で使っている。

私はこのレコードをNHKのFMで放送してもらったことがあるんです。私はテレビやラジオには出ないことにしているんだけど、不覚にしてこの時、童貞を破ってしまった(笑)。昭和三十年代のはじめです。私が法学部で教えた卒業生がNHKにいて、たしか彼にひっぱり出された。「音楽と政治」というシリーズ番組の一日です。一週間「音楽と政治」という番組で、政治に、進んでか不本意にか、かかわりをもった音楽家として、カザルス、トスカニーニ、コルトーというふうに順々にとりあげる。その最初の日がフルトヴェングラーだったのです。

そのとき言ったことのくりかえしになるんですが、このポリドール盤のSP第一面の終りの方、第一楽章の第七〇小節以下のトゥッティのところ、スコアではフォルテになっていま

す。そこから第七七小節、ロ短調のトニカで第一面が終るんですが、そこをフルトヴェングラーはずっとピアノシモで通すんです。それが何ともいえない淋しい、ミステイシユな感じを出す(なお、戦後のザルツブルク盤ではこれほどピアノシモをかけていません——後記)。それからさっきのクレッシェンドでいえば、第九二小節あたりからのクレッシェンドがだんだん緊迫して行つて、第九七小節でなだれのように下降してちぎれちぎれの楽句になる。実に自由なバッハです。今日でこそたとえばグレン・グールドとかいろんな変ったバッハがあるから、そんなにおどろかないけれど、当時は破天荒だったな。私なんか、こういうバッハで、型にはまらない生き生きした解釈というものを学びました。

よくこういうのをフルトヴェングラーのロマンティズムというでしょう。けれど、もしこれをロマンティックというならば、たとえばカザルスが無伴奏のチェロとか、ランドフスカとか、やっぱりロマンティックですよ。シュヴァイツァーのバッハもそうです。そういう意味でロマンティックというんなら、歴史的な時代区分としてのロマン主義と一応区別された、何ていうか永遠のロマン主義というものがあつて、本当のバッハの演奏家というのはみなそれじゃないか。

芦津 『音と言葉』のなかでも最晩年のバッハ論のなかで言っていましたね。バッハとは最大のロマン主義者であつたと。バッハはバロック、ベートーヴェンは古典主義、ヴァーグナーはロマン主義などという時代区分的な考え方は間違つてゐる。本当の音楽なら、どの作品にも主観としての無限の情熱、客観としての確固たる形式、この二つの要素が具わつてゐるはずだ。バッハの作品には強烈な主観性、みずみずしい情熱がひそみ、だからこそメンデルスゾーンをはじめとするロマン主義の作曲家に、あれほど大きな影響を与えた、と言うのです。

丸山 フルトヴェングラーの場合はとくに時代の新しい潮流だったノイエ・ザハリヒカイト(新即物主義)に意識的に、反逆してゐるんじゃないでしょうか。たんに後期ロマン主義をひきずつてゐるというよりは……。後期ロマン主義なら、R・シュトラウスとか、メンゲルベルクとか、ワルターとかの方がむしろそういう呼称にぴったりする。だからフルトヴェングラーはマーラーは不得意だったし、ヴァーグナーにしたつて、あんなに演奏したけれど、そうして結局は傾倒してゐるけれど、書いたものを辿ると微妙に評価がゆれていきますね。

芦津 フルトヴェングラーは最初ヴァーグナーが嫌いだったんですね。

ごく若い頃「トリスタン」なんて退屈極まると言っていますが、あるときミュンヘンで「指環」の全曲を聴いてから態度が少し変わって来たようです。「トリスタン」や「タンホイザー」ではなくて「指環」を通してヴァーグナーに注目しはじめたとは、いかにもフルトヴェングラーらしいですね。彼は音楽にひそむ自然といていいんでしょうか、音楽を支える下部構造、深いカオティックな（混沌とした）自然に触れると突如としてその楽曲の全体が把握されてくるというようなところがありますね。「指環」の序曲「ラインの黄金」の最初にも自然の動機とか波の動機とかがありますが、ああいう要素とも無関係でないようです。ところでニーチェにはこういうものがわからなかったと。気分とか雰囲気には酔うだけで、ヴァーグナーの底にある真の感情に触れることのできない単なるヴァグネリアンであったと。ここからフルトヴェングラーはニーチェ攻撃、ヴァーグナー擁護のための大論文を書きはじめるわけです。ヴァーグナー演奏に限らず、フルトヴェングラーの指揮には、いたるところに有機的自然の脈動、生物体の呼吸というようなものを再現しているといった感じがありますね。

フルトヴェングラーの「マイスタージンガー」前奏曲全体の指揮が、今度の映画のなかに

収められていますね。実にすばらしい、重厚でねばりのある演奏、まさに生きた全体、有機体生命の呼吸を感じさせるような演奏でした。

丸山 あれをきいても、ヴァーグナーの演奏に関しては、フルトヴェングラーの真価はベルリンとかウィーンとかバイロイトとか、独逸系のオケでないと出せないんじゃないか、という気がします。戦後の「指環」はイタリーのオケだし、「トリスタン」の全曲もイギリスのフィルハーモニアでしょう。またSP盤の話か、と言われそうですが、戦前にベルリン・フィルを振った「前奏曲と愛の死」がH・M・Vにあります。そこだけはフィルハーモニアの全曲盤もとうてい凌駕できない。もっともいまはオケがみんなコスモポリタンになっているから、独逸系なんていう特色もだんだん言えなくなりましたが……。

芦津さんはベートーヴェンについてはフルトヴェングラーのどれをとりますか。

芦津 「第七」が一番すごいと思います。私の手元にあるのは、一九四三年にベルリン・フィルをふったものですが、第二楽章にしてもまさに大地の底から沸き出るような大きな起伏の旋律、ひどく緩慢で、伸び縮みのある自由なテンポ……。各声部やフレーズが自由自在に歌いながら、しかも厳然とした全体の流れがあるでしょう。

丸山 私はやっぱり「エロイカ」——とくに戦中盤……。フルトヴェングラーが訴訟を起こして一時廃盤になってまた出た放送盤です。それにいまの「第七」と、それからバイロイトの「第九」ですね。フルトヴェングラーの演奏はいいといえばいいんだけど、二つジャンルがあるような気がするんです。つまりそれを聴くと——まあそれがフルトヴェングラー中毒というのか——もう同じ曲をほかの指揮者では聴けなくなっちゃうようなのと、それから、すばらしいけれど、でもこれよりほかのベートーヴェンもありうる、というやつと……。さっき戦前の「第五」で、メンゲルベルクの方がよかった、といいましたが、戦中戦後にかけて一番数多く演奏した「第五」がね、もちろんあの戦前盤よりずっと戦中盤や、有名なフルトヴェングラーのベルリン・フィル復帰最初の実況盤の方がすぐれているけれど、どうもこれじゃない「第五」もありうる、という感じが抜けきれない……。

芦津 同感です。ただし「第五」も大したものでしょう。

丸山 まあ、実演のナマをきいたら泣く方かもしれません(笑)。ただ、「第五」というのはあんまり原曲がよくできすぎていて「極め付」というようなのがそもそも誰にもできないのかもしれない。そこへゆくとたとえば「第九」の第一楽章の空虚な五度から第一主題に入る

あたりのテンポのよさ——もうあれ以外には考えられないですね。

ベートーヴェンはフルトヴェングラーにとっては絶対な基準(Maßstab)だったと思うんです。だから実際の演奏となるとどうしてもムラができる。それにたいしてフルトヴェングラーがブラームスやシューマンを振ると、なにか自家薬籠中というといひすぎかもしれないが、「これはおれのものだ」という感じでやっているのでムラがない。全部文句なしです。エリーザベトが、前に言った『タイムズ』のインタヴューで、「ベートーヴェンは夫にとって神様だったけれど、ヴァーグナーは人間だった」と言ってるんですが、ヴァーグナーが人間だったら、ブラームスはなおさら気の弱い悩める人間ですね。『音と言葉』のなかに「ブラームスと今日の危機」という論文がありますが、あれを見ると、あのなかのブラームスっていう言葉をフルトヴェングラーと変えても、ほとんどそのまま当てはまるぐらい、自分とブラームスを同一化しています。ブラームスは、時代に対して孤立しているということを意識した最初の芸術家だったというんです。あれはほんとに自分を語ってるんじゃないかと思うぐらいですね。ベートーヴェンだと、巨人にたいする一種の構えがあるんですが、ブラームスだといかにも自由自在に演奏しています。

芦津 ブラームスの自然ということを強調していますね。とりわけ晩年のブラームスには民衆性に根ざす自然らしさがあったなどと……。

丸山 「一番」から「四番」までみんないい。ブラームスの「四番」の最初のHの音ね、あれはフルトヴェングラーしか出せない音です。もう驚くべきものです。私が聴いた限りね、セルジュ・チェリビダッケっていう人がいるでしょう、あれはフルトヴェングラーの下で副指揮者だったんです、結局彼が辞めてカラヤンがあとがまに坐っちゃったんですね。チェリビダッケは日本に来て読売日本交響楽団を指揮したんです。

芦津 かなり古い話ですか。

丸山 いえいえ、三年ぐらい前です。チェリビダッケっていうのはレコード嫌いだね、レコード非常に少ないでしょう。その彼がはじめて来日して読響を指揮したんです。その時ブラームスの「四番」をやったらね、驚くべきことに読響はあの最初の第一主題のH↓Gの音をね、スウッと吸い込まれるように出した。あれはフルトヴェングラー流です。フルトヴェングラーのでも戦時中のは出だしがそんなによくない。戦後のエンジェル版と、割合最近出たヴィスバーデンの実演のは、どっちもいい。「四番」はあの出だしで勝負がきまります

(笑)。

(譜例B)



ってAにさがるところが、やっぱり吸いこまれるようで、ちょっとほかの人には真似できない(譜例B参照)。まあ、こういうふうな部分的なとりだしかは本当はよくないんですが、フルトヴェングラーの一筋縄でいかない芸の細かさを言いたいんです。まえに申しあげた後期ロマン主義ということもステロ化した見方だから問題にしたいんです。フルトヴェングラーのレパートリーのせまさということも、戦後になって彼は自分の役割はこれだ、と——年をとったせいもあって——意識的に限定したように見えます。一九二〇年代にはシェーンベルクやバルトークの初演も一度ならずやっていますね。無調音楽への批判にもかかわらず、です。ワルターやメンゲルベルクがシェーンベルクをやるということはちょっと考えられないでしょう。ロッシニなんか、戦後にはとりあげないし、レコードにも入っていませんが、戦前にデッカで出た「セヴィリアの理髪師」の序曲なんていうのは、フルトヴェングラーというドイツ音楽だときめこんでいる人には聴かせたい名演です。クレッシェンドがちゃんとロッシニ・クレッシェンドになっていて、ベートーヴェンやブラームスの場合とはつきりちがうんです。これを聴いたから、というわけじゃないだろうけれど、カラスが共演したかった、というのももつとです。こういう芸ももっているのにフルトヴェングラーはだん

だん自己限定していったんですね。そこところが彼の自意識過剰というのか、さっきの神経質な現代人の面です。

「音符に忠実」というのをあんなに気にして、機会あるごとにくどいほど論じ、『手記』にも書いているのを見ると、フルトヴェングラーがただ後期ロマン主義の立場から批判しているんじゃないくて、むしろ後期のロマン主義の過剰な主観主義と情念の氾濫の結果、その反動として新即物主義とか、「音符に忠実」というスローガンとかがでてきた、というふうに見えるのがよく分ります。いつも二正面作戦をやっている。

緊張と弛緩

芦津 ウィーンの音楽学者のシェンカーが楽曲についてウァーリーニエ、すなわち原旋律というのを言ってますね。たとえばドとレとミが連続して、そこに一つの旋律が出来上がるわけですが、有機体としての音楽にはもっと深い次元で大きなうねりの旋律が歌っている。こういう原旋律の存在をシェンカーは主張し、とりわけベートーヴェンの作品について証明し

たのですが、その場合、ドとレ、あるいはレとミは直結するのでなく、何小節、それどころか十数小節にもまたがっていることが多いのです。

このシェンカー学説をフルトヴェングラーは非常に高く買っていたんですがね、ある時シェンカーにこういうことを聞いたらしいんです。ヴァーグナーの「マイスタージンガー」前奏曲について、どこまで原旋律を主張できるかと。しかしシェンカーはこの問いに答えられなかった、関心すら示さなかった。それというのも、この前奏曲は生成した楽曲ではなく、ただのオペラ接続曲にすぎないという考えがシェンカーにあったからです。

ところでフルトヴェングラー自身がですね、シェンカーより更に深い次元で原旋律を把握していたのではないか、と思います。小節は一つの小さな波だ。フレーズはもう少し大きな波だ。だが楽章全体には、もっと底深い、スケールの大きい波動がある。この波動をとらえない限り真の演奏は不可能だ。こんな言葉が『手記』の中にもありました。つまり原旋律とは生物体の呼吸、緊張と弛緩ですか……。

丸山 しかも弛緩のほうが根本なんです。だから、彼が無調音楽にたいして否定的なのは緊張の連続でしょう。結局、カデンツが三和音のトニカで終わりますね、これは呼吸なんです。

す。息を吸いつづけとか、そういうことはないわけで、吸ったあとは自然に息をはく、というものでしょう、生物体の自然さというのは……。だから、彼は近代の調性の法則は決してある時代の産物におわるものではなくて、コペルニクスの発見だっていうんです。結局緊張―弛緩という息遣いの自然さと大きな波動を離れてはフルトヴェングラーの演奏はわかりませんね。テンポの問題も根本はそこにある。

フルトヴェングラーはテンポを動かすと。たしかにそうです。特にアツチェランドをよくかけるし、ディミヌエンドのところは非常にテンポを遅くしますね。そういうテンポの動かし方が恣意的であるという批評もあるんですけどね、フルトヴェングラーの考えかたは、テンポっていうものはある楽章全体について、テンポ感というものがあるっていうんです。特にソナタ形式の場合そう言ってるんですけどね。どのぐらいのテンポにするかというのは全体から決まってくるもので、彼の言う言葉を使えば、*Zusammenhängen* という、全体からして各小節自身の相互連関というものが決まってくるんで、そのなかでテンポの息遣いをする。ですから、アツチェランドかけたあとは必ず今度はテンポが遅くなって、そこで平衡を取ってる。聴いていると、たしかに楽章全体のテンポ感はちゃんと安定してるんです。そ

れを無視してここで急にテンポが早くなるのはおかしいとか何とかいう、そういう部分的な批評するのは当たらない。全体がつながっている、全体が部分を規定し、部分は相互に関連しているという考えかた——、これなしにはフルトヴェングラーの演奏はわからないと思うんです。

こういう考え方は方々で言っていますが、簡潔にのべているのは、カルラ・ヘッカーが編集した、写真がいっぱい載っている“Furtwängler: Dokumente—Berichte und Bilder—Aufzeichnungen”(Rembrandt Verlag, 1968)に収録されている「フルトヴェングラー音楽を語る」という、彼が音楽学校でやった講演です。

脇 レコードになっていませんか。

丸山 あ、そうそう、「フルトヴェングラーの遺産」というレコード集がドイツ・グラモフォンから出たとき、おまけにっていましたね。あれ、いい声ですね。あれにくらべるとカラヤンっていうのは声がひどいな。声で判断しちゃ悪いけど(笑)。

芦津 「第五」の冒頭部についての解釈をご存じですか。ベートーヴェンの「第五」の有名な「運命が扉を叩く音」、その二度目の最後についたフェルマータが倍になっているとい

う発見、これによってフルトヴェングラーは従来のヴァインガルトナーの「第五」解釈をくつがえしたのですね。ここに注意してフルトヴェングラーと他の演奏とを比較して聴いてみますと、やはりフルトヴェングラーは、二度目のタタタタンの最後を思い切り長く延ばしているのがわかるんです。

丸山 原譜が倍ですからねえ。

芦津 あれ、わざわざ原譜にあたって発見したのですね。

丸山 あれこそ「音符に忠実」なんです。「第五」は特別の論文書いてるでしょう。だから、よくわかるんです。ああいうアナリゼをもっと書いてくれたら、ありがたいと思いますね。それから、あれの冒頭の動機は第一主題じゃない、「第五交響曲」全体をあそこでモットーを出し、それから第一主題が始まるという。それにつづく提示部の分析も非常に面白い。ここでも、すべての生物にそなわる緊張と弛緩といっています。

芦津 自然の呼吸というような考えかたはどこから入ってきたんでしょうか。音楽では文句なしにベートーヴェンですね。

レプリーゼ、つまり再現部、ふつうは提示部の再現とされている部分ですが、ベートーヴ

エンでは、ここにまったく新しい創造が見られると言ってますね。ブラームスにも同じことが言えるが、ブルックナーになるとこの大切な場所に空洞が感じられるなどとも……。

丸山 彼の判断はベートーヴェンを中心とし、それから前にさかのぼるし、あとにいくという、そういう意味で基準、彼にとってベートーヴェンは *Maßstab* だと思うんです。ソナタ形式のとらえ方も、多くの主題を極端に対立させて、しかる後それをシェークスピアの人物のように相互に遭遇させる、主題が相互に浸透し合う。だから、展開部を経て再現部で出てくる主題は提示部で出てくる主題とはや決して同じじゃない。聴いてみるとほんとにそうなんです。前に例に出した、「レオノーレ・第三番」序曲の第一主題の出し方を抑制しろというのも、再現部ではこれがフォルティシモで出て来て、本当に歓喜の爆発になる——それを生かすためなんです。そこがまたトスカニーニとのちがいになる。トスカニーニとの対比ばかりいうようだけれど、べつに個人の好みだけで言ってるつもりじゃないんです。たとえばテオドール・アドルノね、あの有名な学者が、こう言ってる。「フルトヴェングラーのアクチュアリティは今日、つぎのような点に読みとれるように思える——すなわち、音楽の解の平面において欠如している何ものかをフルトヴェングラーは最高度に具えていた。それ

はトスカニーニと結びついて音楽の世界に理想として登場して来たような単なる機能作用と対立した意味において、音楽的意味を理解する力である」(Bewahrer der Musik, in *Dokumente*, herausg. von Karl Höcker, 1968)。アドルノの權威をもち出して来ないと、私のようなアマチュアが言ってもなかなか信用してもらえない。

ただね、さっきフルトヴェングラーにとってベートーヴェンは仰ぎ見る神様だから実際の演奏にはムラができる、と言いましたけれど、フルトヴェングラーの書いたものは理想を言ってるんで、自分自身に言いかけしているようなところがある。ですから実際の演奏とちがっていることを主張している場合があるんですね。例をあげると、前に出した講演のなかでね、ソナタ形式の第二主題でテンポを落とすことはいつどんな場合でも間違いだ、*falsch* だと非常にはっきり言ってるんですよ。ところが念のためにきのうベートーヴェンの「四番」、私は大好きなんですがね、特にフルトヴェングラーの解釈は通念を打破したという意味でね、すごい「四番」です。けれどね、これの第一楽章を何度聴き直しても、第二主題でぐっとテンポ落としてるんです。違うんですよ、彼があんなに断乎として言っていること。ということとは第二主題になるとぐっとテンポを落とすっていうような、そういう誘惑みたい

なものが自分のなかにあることを意識しているから、逆に非常に強くそうしてはいけなさと断乎として言う。彼の言っていることにはそういう自戒も含めて言いよかせるという面もあるんじゃないか。それがやっぱりいつも統一した自我をもっているトスカニーニなんかと全然違っている。フルトヴェングラーというのは、非常に複雑で、自己分裂している人で、そういう意味でも現代人なんだ、と思います。これはあとでまた、トーマス・マンとか、現代文明批判と関連する問題としてとりあげたいんですが……。

ゲーテの「畏敬」

芦津 さきほども言いましたが、フルトヴェングラーの自然の呼吸というようなあの思想が一体どこから入って来ているのか、今それに深い関心をもっているんです。著作にも、この種のことを色々書かれていますからね。まずゲーテからの影響が考えられますね。ゲーテは自然科学者としても有名でしたが、色彩論や形態学のなかでは絶えず有機体自然の緊張と弛緩、吸気と呼気というようなことを言っているんです。ポラリテート、つまり極性という

概念もあります。自然は吸気と呼気というような極性的な二つの働きを通して、より高い全体に迫ると考えます。フルトヴェングラーは若い頃からずいぶんゲーテの作品を読んでいます。実はクラランのフルトヴェングラー文庫に彼の読んでいた古いゲーテ全集があったので、何か書き込みかアンダーラインでも発見できないかと調べてみたこともありましたが、無駄でした。しかし一方では、こんな深い思想がただ読んで頭から入って来ただけのものではないという気もします。

丸山 そういう概念知識じゃないですね。やっぱりゲーテが畏敬っていうでしょう。あの Ehfurcht っていうのはゲーテがよく言う言葉であると同時にフルトヴェングラーがもっとも共感する感情じゃないでしょうか。作品にたいする畏敬の感情ね。畏敬とか高貴さ (edle Haben) とかいう感情は世界的に欠乏しているし、現在の日本なんか一番ないと思うんですけど……。ちょうど音楽家ではベートーヴェンであつたように、文学者ではゲーテじゃないでしょうかね。

芦津 晩年のゲーテは生命に対しての畏敬ということを決えず言っていましたから。

メニューインと非ナチ化の嵐

芦津 話は飛びますが、きのう脇さんとも話していたんですが、フルトヴェングラーは戦後のある時期からメニューインと非常に親しくなりますね。あのメニューインとその友人との対話が少し前に翻訳で出ましたが（ロビン・ダニエルズ編、和田旦訳『出会いへの旅——メニューインは語る』みすず書房、一九八一年）、丸山さんお読みになりましたか。

丸山 いえ、知りません。

芦津 メニューインがこういうことを言ってます。ヨーロッパ的思考は、自然を無機物と有機物とにわけてしまう。ところで自然とは、もともと無機と有機などに区分できない包括的な生命である。こういう生命観が東洋のインド哲学や老子の思想のなかに見られる。西洋でもコンスタンティン・ブルンナーという思想家がこの包括的生命ということを力説しているらしい。こうした生命がベートーヴェンの再現した自然には存在していたが、現代の音楽にはまったく欠如している、と言うんです。ここには、さきほどから話しているフルトヴェ

ングラーの宇宙的な生命感情、有機的な芸術観とのつながりが感じられます。つまりメニューインと指揮者とのつながりは、ただ政治的な局面に留まるものではなかった。

丸山 メニューインはね、ヴァイオリニストとしてはあんまり買わなかったんですけどね、戦後最初に来た外来演奏家でしょう（厳密に言うとは、最初に来たのは、たしかピアニストのラザール・レヴィでした——後記）。あの時私は療養所から脱走して聴きにいったんですよ。席に坐ってみたら、十席ぐらい向うに同じ療養患者がいる（笑）。これはお互いに厳秘にしとこうってね、帰ってきたんです。

私は人間としてのメニューインに非常に感心したのはね、まず第一に彼はユダヤ人でしょう。一九三七年にシューマンのヴァイオリン協奏曲が発見されたとき、はじめメニューインが三八年に初演しようとしたんです。そうしたらドイツ政府がアメリカに抗議したんです。それで結局できなくてクレーン坎プの初演になったんです。クレーン坎プの初演は、当時国際放送されました。私は銀座の名曲喫茶までわざわざ聴きにいったんですけれど、ガーガーという雑音の間から聞こえてくるようなもので、とても鑑賞に堪えなかった。後にレコードになりましたけれど、とにかくメニューインはユダヤ人としてそういう目に遭ってる

わけね。そのメニューインが、戦後フルトヴェングラーが非ナチ化裁判でやられてる時にアメリカから真先にかけつけて彼をばげまし、間もなく協奏曲で共演するでしょう。それから、アメリカに彼を来させようとして非常に努力するんです。トスカニーニはじめホロヴィッツ、ルビンシュタイン、ピアティゴルスキー、そういう面々は連判状を回してね、もしシカゴ交響楽団がフルトヴェングラーを招くなら、今後シカゴと協演しない、と声明した。そういうパリサイ的態度にたいして、メニューインは対照的でした。ユダヤ人で、さっきのような目に会っているだけに感動させるんです。ヒュルリマンが編集したフルトヴェングラー追悼集〔Wilhelm Furtwängler—in Urteil seiner Zeit, herausgeg. von Martin Hülsmann, 1955. 邦訳『フルトヴェングラーを語る』一九七四年〕のなかでも、メニューインは実にいいことを言っている。「フルトヴェングラーは、芸術創作者とセールスマンとが同じ人格のなかに共存できるなどとは夢にも思わなかった時代の最後の人間であった」というんです。私はすぐカラヤンのことが頭に浮かんた。

芦津 どうもカラヤンくさいですね。西ベルリンの新しいフィルハーモニーには「カラヤン・サーカス」の渾名すらついている。例の彼独特のポーズへの皮肉もあるんでしょうが

……。ところでいまのお話は一九四八年にフルトヴェングラーがシカゴ交響楽団に招待されたときの話ですね。あの時、トスカニーニがどう考えても主謀者らしいんですが、アメリカ在住の有名な音楽家たちが結託して、とにかくフルトヴェングラー招待の話を一日のうちにつぶしてしまっただけですね。戦時中ナチスに仕えた者を呼ぶのなら、もうおれたちは協力しないと言って。それもフルトヴェングラーが非ナチ化裁判で無罪を宣告されたあとの出来事でしょう。彼の耐えられない気持が思いやられます。ですから、ここらで亡命の問題が出てくるというわけですね。

丸山 このへんはどうしても脇さんに登場を願わないと……。

トーマス・マンとの関係

脇 亡命・非亡命の問題といっても、私、トーマス・マンとその周辺のことしか知らないもので、どうしても話が偏ってしましますが、ただここで問題の「フルトヴェングラー事件」に限って申しますと、さっきから名前の出ているユダヤ系や非ドイツ人の“Star Artists”は

別として、ドイツの亡命知識人で戦後マンくらいフルトヴェングラーにつらく当り、深追いもした人はいなかったのではないだろうか。いま話の出た「シカゴ事件」についても、それまでの経緯からして、何のかかわりもなかったとは到底思えません。何たるしつこさ、何たるパリサイ主義よ——フルトヴェングラーのファンならずともそう言いたくなる程です。

しかしここで忘れてならないのは、当のトーマス・マンがナチ時代を国内で生きた圧倒的多数のドイツの知的大衆から、戦後、逃亡者、祖国に弓をひいた裏切り者の最たるものとして、憎悪の集中砲火を浴び、亡命作家の誰よりもひどい文字通りの袋だたきにあっているという、もう一つの側面です。これがいわゆる「トーマス・マン事件」で、これとフルトヴェングラーに対する熱烈な「ラヴ・コール」が敗戦直後の多くのドイツ人の心理の中で連動していたという事実は否定すべくありません。フルトヴェングラーに対してす、つらく当らざるをえない「ドイツとドイツ人」の問題の深刻さ、救い難さ——それに対するマンの嘆きと絶望も私には分るような気がするのですが……。

もともとマンとフルトヴェングラーの間にはヴァーグナーに対する共通の愛着を抜きにしても、個人的にいろんな糸でつながれているんです。たとえばマンの奥さんのカーチャ夫人

の実家を通しての関係とか……。

丸山 仲よかったんでしょう。

脇 とつてもよかったはずなんです。同じミュンヘン大学の教授同士のつきあいがあった。カーチャのメモワールをみてもフルトヴェングラー家の神童^{ヴェンダヤント}として評判の高かった天才少年のことが出てきます。

丸山 ヴィリー、ヴィリーといっている。

脇 カーチャ夫人と双生児の兄が、亡命して日本にきていたクラウス・プリングスハイムで、その上の兄ハインツも最初はフルトヴェングラーのお父さんのところで考古学を勉強してたようですが、結局音楽関係の仕事をするようになり、何かにつけその後もフルトヴェングラーといろんな行き来があったわけですね。ミュンヘンの南のテーゲルンゼーという湖のほとりにフルトヴェングラー家の別荘があつて、第一次大戦末期の一夏、そこでマン家の息子・娘たちが神経質なスポーツマンのフルトヴェングラーからボートの手ほどきをうけて辟易したり。それにまだ無名だった彼をマンの故郷リューベックに指揮者として呼んだイーダ・ポイニエトという老女流詩人は、リューベックと長い間仲たがいをして容れられなかつ

た若き作家トーマス・マンを終始かばい続けた在郷のバトロンの息子だったという縁もあったりして……。

後にあれほど深刻な問題になった亡命・非亡命のちがいにしても、トーマス・マンの亡命は一九三三年の二月中旬、前から予定されていた例の「R・ヴァーグナーの苦悩と偉大」の講演をにしたまま、国外に出て、結局帰れなくなっただけのことで、ユダヤ人はもちろんのこと、大多数の亡命知識人のばあいにもみられるような「強いられた亡命」や覚悟の亡命ではなかったのですね。それにもう一つ問題なのは、マンがその後も数年間——一九三七年一月の有名な「ボン大学哲学部長への抗議書簡」まで——公然たる反ナチの態度表明を延ばしに延ばして、周囲をやきもきさせたのも事実です。「またもぐらつくトーマス・マン」などと散々皮肉られながら。「またもぐらつく」は明らかに言い過ぎだとしても、ワイマール末期の彼とも、またそれ以後のさっそうたる亡命「反ナチの闘士」ぶりともちがって、かなり歯切れの悪い期間のあったことだけは確かなんです。いずれにしてもマンは早晩亡命したでしょうが、その辺のことを考えると……。

丸山 紙一重っていう感じですね。歴史が二人の運命をあれだけ引き裂いたけれど……。

脇 最近マンの『日記』が出はじめて、判ったことなんです。亡命の初期、一九三六年の五月から六月にかけてチューリヒやウィーンで少なくとも二度はフルトヴェングラーに出会い、そのうち一回は同席しておしゃべりし、子供たちに彼の指揮する「トリスタン」を見にゆかせ、「折角彼に会えたのにヴァーグナーについてじっくり話ができてなくて残念」などとそこに書きつけているのです。

ところが戦後になつたらどうでしょう。敗戦直後ワルター・フォン・モローという作家のトーマス・マン宛の帰国要請に対する有名な拒否回答文「何故私はドイツに帰らないか」(一九四五年九月)——これがさつき述べた「トーマス・マン事件」の引き金となるのですが——その中に次のようなどぎつい文章が出てくるのです。

「ヒトラーから派遣され、チューリヒ、ブダペスト、パリなどでベートーヴェンを指揮したある指揮者は『自分は音楽家だから音楽をやるだけだ』という言い逃れで嘘をついた責任をとるべきだ。たとえば『フィデリオ』は本来ドイツ人の自己解放の祝祭劇のはずだ。それがこの十二年間もドイツで禁止されなかったばかりか、粹をこらして度々上演され、このオペラを歌う歌手、これを演奏する音楽家、このオペラに耳を傾ける聴衆がいたとは、それこ

そスキャンダルだ。ヒムラーのドイツで『フィデリオ』をきき、両手で顔を掩い、ホールを
とび出しもなかったとは、何たる鈍感さか」……。

これがとりわけフルトヴェングラーを念頭においていることは明らかですね。だとすると、
さっきの日記の中の「残念」の方はどうなるのでしょうか。しかも彼は同じ回答文の中で、こ
うも言っているのです。

「当時ドイツのインテリが医者、音楽家、教師、作家、芸術家たるを問わず、ドイツ国
内であるいは世界的に名声を博したすべての人が一斉に立ち上り、ナチに対してゼネストを
宣言していたならば、事態はずっとちがっていたにちがいない」。

この辺がさきの亡命の経緯やスイス時代の「沈黙」とも関連して、多くのドイツ人にカチ
ンとくるところで、そんならそれ、「何でお前、すでに国外に出ていながら、スイス時代は
黙ってたんだ……」、「俺たちが国内でひどい目にあってるその時に、カリフォルニアで王侯
のような豪勢な亡命生活をして……」。「ゼネストもうたなかったのは怪しからんの何のと、
今更はざきやがって。そんなことでもしてみろ、俺たちはどんな目に逢ったと思ってるんだ
……」。「海の彼方で空襲の記事読んで、ありユーベックがやられた、とうとうミュンヘン

も、なんぞと感傷にふけるのと、目の前でわが家が焼かれるのを体験するのは大ちがい。

何と言おうとお前に俺らの苦しみは分らない、やはりお前は逃亡者だ、裏切者の最たるもの
だ……」となるわけですね。こうしたトーマス・マン弾劾ののろしを最初にあげたのが、後
にフルトヴェングラーの書簡集の編者となる、作家のフランク・ティースなんです。

トーマス・マンは一九四七年、ちょうど『ファウスト博士』を書き終えたところで戦後初
めてヨーロッパに数ヶ月帰ってきますが、ここでまたひと悶着が起こってしまします。この
年の初め頃から、その前年大病を患ったこともあってマンの方で、もう疲れた、そろそろド
イツとの兄弟喧嘩にもビリオドを打ちたい、そんな気持ちになりかけていたことは、どうも確
かなようです。現に彼は、ちょうど十年前に剝奪された問題のボン大学の名誉博士号を素直
に貰いなおし（一九四六年末）、いよいよ大詰にきたフルトヴェングラーの非ナチ化裁判につい
ても、ドイツの大衆があれば彼のカム・バックを待ち望んでいるのなら、好きなようにさ
せておこう、今更ナチ問題をむしろ返しても無駄なこと、そこで結論は、当面黙殺——こうい
う態度に傾いていたようです。これが一九四七年三月中旬のこと。そして最終的にフルトヴ
ェングラーの非ナチ化が決定したのが……。

芦津 五月ですね、連合国側も正式に認めたのは。その直後に復帰後最初のベルリン・フィルとの演奏会が、西ベルリンのティターニア・パラストで開かれたのです。あの感動的な場面、熱狂したベルリンの聴衆が十五分間も拍手を送り続けたという光景……。

脇 このコンサートが五月二十五日ですね。ところがその十日ばかり前に、いったん鎮静しかけたマンの神経をまたぞろ昂ぶらせる事件がヨーロッパに着いた途端に起こってしまっただんです。五月十六日イギリスのサザンプトンに入港した「クイーン・エリザベス号」での記者会見がそれです。「トーマス・マン帰る。但しドイツは訪れず」「トーマス・マン——祖国ドイツをボイコット」「博士号の再授与は占領軍の圧力？」トーマス・マン談」。こうしたセンセーショナルな記事に対して二年前と変らない、すさまじい「反マン・コール」がドイツ国内に巻き起こったからです。そういう背景の下でマンの長女のエリカ・マンが五月二十五日夜の演奏会の十五分間拍手事件をとりあげ、「それが演奏そのものへの感動の表現とは思えない、一種の政治的意志表示と解すべきだ」という趣旨の長文の電報を米紙宛打ちますが、これが五月末のこと。一方念願のベルリン復帰がかなってご機嫌のフルトヴェングラーが、「私個人の問題も漸く解決したことですし、一度お目にかかってドイツとドイツ人の問

題についてお話したいのだが」と申し入れて、拒絶されたのが、六月末から七月上旬にかけてのこと。僅か一ヶ月半の間にこんな事件が次々と起こってるんです……。

丸山 その前なのかな、そうすると。笹本駿二さんも書いていたけど（「フルトヴェングラー遺稿」『図書』一九七七年四月号）、スイスのシュナーベルの音楽会でね……。

芦津 実際にフルトヴェングラーと会っているんですか。

丸山 四七年にね、ほんとにすぐそばに坐ってるんですよ。トーマス・マンが……。

脇 それにクーレンカンブと。

丸山 それにリヒアルト・シュトラウスも。

芦津 全部いたわけですね。まさに歴史的な場面ですね。

丸山 またそのあと再硬化しちゃうわけですね。

脇 多分そうだと思います、順序として。ただそれが何月の何日のことだったのか、マンの『日記』の刊行がまだ戦後にまで及んでいないので確定できませんが。（最近になってそれが六月上旬、チューリヒでの出来事だったということを知ることができた。——笹本駿二「トーマス・マンの帰郷」『思想』一九七五年八月号）

芦津 一九四七年の七月一日ですか、トーマス・マンがフルトヴェングラーにきつい拒否の手紙を書いているのは。

脇 それが公表されてないんですね。フルトヴェングラー『書簡集』の註によると、マンの遺族の許可が得られなかったとありますが、すでに出てくるトーマス・マンの書簡集そのものが、ものすごくセレクトされていて不完全なものなんです。この書簡集の編集責任者が、さっきの拍手事件に登場する長女のエリカ・マン。トーマス・マンの文章そのままに書け、かつしゃべれ、秘書兼政治顧問兼スポークス・ウーマン、なんでもこなす「トーマス・マン王朝」の「グレーシアス・アマゾン」なんです。

丸山 そうですか。なまじ才女だからよけいに……(笑)。

脇 トーマス・マンにも政治音痴みたいところが多分にありますからね。側近を通して入ってくる情報にいちいち過敏反応して、変わるというか動揺しちゃうんですね。ネジ巻く人がいないと、この人、政治は駄目なんです。それとも逆に、ネジを巻かれ過ぎるから時々大局を読み誤めることになるのかな。ちょっと、その辺が微妙で……。

丸山 二人の政治音痴の宿命みたいなもんだ。フルトヴェングラーも政治音痴だと思うけ

れどもね、ぼくは(笑)。

芦津 そう言われても仕方がないでしょうね。

脇 どうもここまでの話、トーマス・マンに分が悪いことばかり言ってしまったて、もっと弁護すべきだったと思ってるんですが。五四年の十一月にフルトヴェングラーが、トーマス・マンも五五年八月に、相ついで亡くなりますが、ただ二人の晩年をみてて、相手にどれだけ通じたかは存じませんが、和解の兆しらしいものがほのかに感じられるのは、せめてもの救いなんです。

さっきの一件があって、けんか別れに終わった後も、フルトヴェングラーはマンの『ファウスト博士』に熱中し、とくに彼のエッセイ「ゲーテの『ファウスト』について」(一九三八年)を読んでこれにはすっかり満足して「これでやっ、と彼も、愛の人になった」と言っていたそうですね。他方マンも五四年五月、ある西ドイツの放送局の「あなたの希望音楽会のプログラムは？」というアンケートに答えて、そのトップにその直前にラジオできいたらしい、フルトヴェングラー指揮の「ローエングリン」第一幕への前奏曲を挙げてるんです。

丸山 トーマス・マンが……？

脇 「ローエングリン」なら是非フルトヴェングラーのを流してくれと。そのへんがまたすでに遅かりしというか……。

丸山 分裂しているねえ。

芦津 また『手記』の話ですが、ここにはフルトヴェングラーがそれまで表に出さなかった憤懣、恨みのようなものもぶちまけられています。しかも個人的な形で名指しをして。批判はトスカニーニ、それどころかカザルスなんかに向けられていますね。ところがトーマス・マンに対しては何ひとつ批判が出てこないんです。これは、どういうことでしょう。二人は心の底ではつながっていたんでしょうか。

脇 一種のハスリーベ(Hassliebe)っていいですかねえ、そういう愛憎の表裏一体が二人の間には感じられますね。いや二人の間だけでなく、戦後ドイツの大衆があればど捨て身のトーマス・マン攻撃に出たのも、他の多くの亡命作家ならいざ知らず、少なくともトーマス・マンだけは俺たちの気持が分ってくれていいはずだという甘え、かつては「われわれのマン」だったはずなのに、その彼からあんなひどい仕打ちをうけたという逆恨みの気持が働いていたのではないのでしょうか。そしてトーマス・マン自身の中にもドイツ人に対して。

丸山 他方フルトヴェングラーもカザルスなんかに対しては「ブルータス、あなたもか」という感情が強いかもしれませんね。カザルスの場合はほんとに、あれほど尊敬するカザルスでさえ自分を理解してくれない、という……。カザルスのほうが何か言ったんですね。

芦津 フルトヴェングラーがベルリンの軍需工場ジーメンスで指揮するのについて、カザルスが……。

丸山 そうそう。ジーメンスで労働者のために指揮するのは、戦争を長びかせるだけの意味しか持たない……。

フルトヴェングラーの人間関係

丸山 フルトヴェングラーという人はね、あまりにも現代人でありすぎるっていうのは、対人関係でも非常に神経質で、結果においてはね、あの人も自分を理解していない、これも自分を理解していないっていうことで一層孤独になってしまおう。たとえば、『音楽と政治』を書いたクルト・リースに対しては実に厳しいでしょう。クルト・リースは一生懸命フルト

ヴェングラーを擁護しているつもり、特にアメリカ、イギリス向けに擁護しているつもりで書いているのに、リースの資料は信憑性が乏しいって書いてるんです。

芦津 道化扱いするのはほとんどしてくれ、正しい前後関係を見究めた上で真実を書いてほしいなどと。リースの本が出たのは一九五三年ですが、その直後の手紙でしたね。

丸山 現実に、音楽家でなければ音楽家の伝記は書けないんだということまで言ってる。

元秘書のガイスマールに対してもそうです。まあナチになってもユダヤ人を雇ってたというのはフルトヴェングラーはえらいと思うけれども、結局は彼女も亡命して……。

脇 あとでビーチャムの秘書になるんですね。

丸山 そうそう。彼女が『指揮棒と軍靴』という本を書いたんです(ドイツ語書名は『政治の蔭におかれた音楽』、邦訳名は『フルトヴェングラーと共に』。ただし、少しずつ内容がちがっている)。これもおもしろいけどね。その『指揮棒と軍靴』もでたらめが多く、ガイスマールっていうのは元来そういう女だったというようなことまで言っています。非常に対人関係で過敏っていうのかな。それが一つの悲劇だと思いますね。彼は最もめぐまれた家庭環境に育ったけれども、ただ人とのコミュニケーションの持ちかたを教育されなかったのはまずかった、と夫

人のエリーザベトがインタヴューでいってるんです。これは非常に重要な問題だと思う。たとえば彼の家庭教師だったクルティウスなんかに対してもね、クルティウスのほうはべつに何とも思っていないのに、絶交状をつきつけたりしてるでしょう。およそ対人関係で厳しい、といってもバリサイ的っていう意味じゃなくて、百パーセント自分を理解してくれないと満足できない、という不幸を背負っている。

脇 クルティウスの自伝によると、フルトヴェングラーの口癖は少年時代から「だけでも僕……」(『Jedenfalls ich……』)だったそうですね。似たようなことはマンの側にもあったのではないでしょう。のちにフルトヴェングラー弁護に役買ったクルト・リースですが、実はこれがクラウス・マンやさっきのエリカ、つまりトーマス・マンの長男、長女と一時大変な仲よしで、アメリカ時代トーマス・マンのところにもたびたび現れて一緒に食事をしたり、散歩につれだしたりして「うん、なかなか面白い奴」と言ってた時期もあるんです。

それから、さっき反トーマス・マンの急先鋒として名前を出したフランク・ティース、これは例のバルチック艦隊の極東廻航の物語『ツシマ』を書いた作家なんです。これもナチの初期、少なくとも二回はマンに手紙を書いており、早く逃げ出したい、あなたが羨しいと

泣言を言つてよこしたこともあるらしいのです。

芦津 たしかリースはゲッベルス伝も書いていますね。

脇 ええ、それから、マン家に直接関係のあるものではエリカの旦那だったこともある俳優のグリュントゲンス伝。例の「メフィスト」の中のヘーフェゲンスのモデルですね。まあトーマス・マンもフルトヴェングラーもどちらも殿様ですから、その取巻きや側近の連中との、あるいは彼ら同士の間関係が、ひょんなことでこじれたりすると、とんでもないことになる。

丸山 シカゴ招請問題だってね、もちろんトスカニーニは音頭をとってるし、ホロヴィッツなんかも女婿だから、トスカニーニにひきずられたに決まってるし、ピアティゴルスキーだってそうだと思います。けれどもね、トスカニーニは一九三六年だったと思いますが、ニューヨーク・フィルの自分の後任にフルトヴェングラーを推してるんですよ。ところが、結局反対があつてだめになった。そのあとでトスカニーニはバリでフルトヴェングラーに会ったとき、何故アメリカに來なかつたのか、といつてなじってるわけです。だからね、あのくらい正邪善悪がはつきりしすぎているくらいはつきりしているトスカニーニでさえ、取巻き

つていうのかな、そういう連中に乗せられているところがあるんですね。ユダヤ人を中心とする組織的な動きがある……。

芦津 例のシカゴ事件には『手記』のなかでも鋭く触れています。まずトスカニーニは許せない。それからブライロフスキーとアイザック・スターンは、その直前にルツェルン音楽祭では自分に協力しながら、なぜアメリカでは協力できないのか、不可解なことばかりだと結局これはボイコット運動に尽きるが、それは自分が敗戦国ドイツの人間だから耐えねばならぬ運命なのかと問いつめていますね。この告白を読んで背筋の寒くなる感じすらしました。

丸山 それにこのフルトヴェングラーの特に戦後のドクメンテを読むと、彼が嘆いてるのはね、さっきのユダヤ人もさることながら、情ないのは戦争直後のドイツ人の態度だつていうんですよ。戦争中何やってたかわからない連中が戦争が終ると、サッと連合軍のほうにくつつく、その人心のあさましさね、これにはフルトヴェングラーもまいつたらしい。同時にかつてのベルリン・フィルなり、ウィーン・フィルなりのメンバーで自分が一生懸命脱出を助けたような人が全然フルトヴェングラーを擁護しないどころか、フルトヴェングラー非難の合唱に加わっている。これが非常なショックだったらしいですね。これはね、日本の戦

争直後にも似たような光景があった。何じゃ、あいつが反軍国主義だって、わらわせないでくれ、といたいのが……。いち早く鞍替えしちゃって、今度はばかに勇ましい急進的なことを言いだす。そういう点、どこでもあまり変わらないんだなという感じがしました。

だれがフルトヴェングラーを責める資格があるか、ということですね。この『手記』のなかでフルトヴェングラーが「人を裁くなかれ、裁かれざらんがためなり」という聖書の言葉を引用していますね。

芦津 ヴェルサイユ条約で連合軍側がドイツを裁き、その報復としてヒットラーが登場して来たという考えがあります。報復はヒットラーの立場であった、だが第二次大戦後に連合軍側はドイツに対して再びこの同じ報復をしているのではないか。『手記』では、ここまで言い切っています。それからエレオノーレ・メンデルスゾーンあての手紙。あれは報復の執念に取りつかれた一女性を「人を裁くな」の立場からたしなめた手紙でした。

丸山 あれ、エトヴィン・フィッシャーの先妻なんですね。

芦津 ユダヤ人ですね、メンデルスゾーンという名前からして。一九四五年頃のフルトヴェングラーは人を裁くなという論理と、しかも一方には自分を裏切った同業者たちを裁きた

いという感情、この二つの気持の間で激しく戦っていたように思われます。あの手紙にしても……。

丸山 ひどいこと言ったらいいですね。あの時はフルトヴェングラーも非常に感情的で、先方の手紙はわからないけど、さすがのフルトヴェングラーもかんかんになってます。自分はいずれドイツの公職を辞して以来は、なるほどベルリン・フィルの指揮者としては復活したけれど、占領地に行つては一度も指揮しなかったし、公職には一切就かない。ナチの国家とは何の関係も持たなかった。ところが、スイスにいたために、戦争中も占領地にまで行って演奏したような音楽家が何にもおとがめがなくて、自分がこんなに活動を制限されるという不公平をどう考えるのか、と逆襲しているわけです。あれ、フィッシャーの先妻とは知らなかった。フィッシャーとは共演していますから、フィッシャーとの関係はよかったと思うんです。フルトヴェングラーはよく最後は亡命したって言われていますけれども、書簡集を読むと、最後にオーストリーに行くでしょう。そこからスイス国境をこえるんですが、スイスから、「近く帰る」という手紙を書いていますね。ですから、事実上帰れなかったもので、やっぱりドイツを離れたくない気持は最後まであったと思うんです。もちろん逮捕の

危険性は現実にあったでしょう。というのは、ヒットラー暗殺未遂事件（一九四四年七月）のあとにはね、フルトヴェングラーみたいな、上層部のリベラルっていうのは——リベラルっていう言葉は適当でないけれど——ああいう教養人の保守派はナチからいけばんにらまれるんですね。だから最後は身辺が危険だったと思いますけれど、はたして決断した亡命かどうか……。

独裁へのさまざまな対応

脇 さつき トーマス・マンのところではしゃべったことと大幅にダブって、繰返しのようなことになりましたが、昨年亡くなったベーター・デ・メンデルスゾーンというジャーナリストが、一九五三年に書いた『デスポティズムのなかにおける精神』という本の中で、ナチズムのような現代的な独裁が不幸にして現実となってしまったばあい、知識人、大衆として何をなしえ、どういう対応がありうるか、その類型化を試みています。

大きく分ければ、亡命するか国内にとどまるか、そのいずれかとなるわけですが、まず一

口に亡命、亡命者といっても、いろんなばあいがある。その一つはたとえばナチについていえば、種族的理由や、政治的・思想的理由でかねがね目をつけられ、ブラックリストにも名前があがっていて、要するに国外に出ざるをえないばあいで、それを著者は「強いられた亡命」あるいは「せざるをえぬ亡命」と呼んでいます。

それに対してもう一つ、留まろうと思ったら出来ないわけでもない、だけれども、さまざまな理由、その中には財産保全といった経済的理由によるばあいもあるでしょうし、それは別の思想的理由でもよいのですが、結局国外に出てゆく。このばあいにはまだ国内にとどまるか国外に出てしまうか、の選択の余地があるわけで、これを「自由意志による亡命」と呼んでいます。

丸山 たしかに二通りありますね。

脇 逆に今度は国内に残った場合はどのようにクラシィファイできるか。ご承知のようにドイツでは三年の第三帝国成立の段階で、ちょうど第一次大戦の勃発時に似たような運命の陶酔状態がもう一回繰り返されるわけけれども、同じく陶酔といっても、一時的にばっといかれてやがてけろっと醒めちゃうばあいと、陶酔状態の持続というか、いかれっぱなし

というか、この二つがある。

近眼にたとえれば、仮性の近視とそうでない真性のばあいの違いですね。作家のG・ベンや哲学者のハイデッガーはさしづめ前者に分類できるでしょうが、カール・シュミットのケースをどう見たらよいか、このいかれ型に入れるのが適当かどうか異論の出るところでしょう。

さて、その次に考えられるのがオポチュニスト型。むろんこれにも二つのばあいがあって、その一つはさっきのいかれつばなしと現実には紙一重といってよいようなもの。まあ圧倒的多数の一般庶民というものは、どんな時代でも、どんな政治体制の下でも既成事実への屈伏、長いものには巻かれて生きていくわけですから。

丸山 それはどの国もそうです。喰えなくなれば別ですが……。

脇 これを無自覚的オポチュニズムと呼ぶとすれば、もう一つのオポチュニズムはナチの正体がある程度知っていながら、いや知っていればこそそれを逆手にとって出世の階段をまっしぐらに昇ってゆくタイプ。むろん、完全にいかれているかのようなポーズをとりながらです。さて、このオポチュニスト型に次ぐ第三番目のタイプ、これが図式的には一番フル

トヴェングラーに近いばあいだと思うんですけど、亡命しようと思ったらそのチャンスはいくらでもある、経済的にもそれが十分に可能である。

丸山 そうして行つたさきで厚遇される……。

脇 そしてナチの正体も彼なりに見抜いているつもりだし、むろん批判的でもある。しかし、何らかの信念、思想的根拠に基づいてあえて国内に留まることを決意したようなばあい。類型としてはこれがフルトヴェングラーに一番近いと思うんです。きのうの映画の中で、ドイツの政治学者のアーベントロートはフルトヴェングラーのつた態度は抵抗といえるかというインタヴューアの質問に対して、「ノー」と言っていましたけれども。ノーベル平和賞をもらったオシエツキーのばあいはかつての同志、友人のほとんどすべてが亡命してしまつたのに、彼だけは何度捕えられても断乎亡命を拒否した殉教者タイプで（亡命は逃避）、フルトヴェングラーと比べてはるかにラディカルですけども、ここでは同じ類型の中に入れておきます。

フルトヴェングラーのばあいでも、ことと次第によってはポジティブな、アクティヴな抵抗に転化する萌芽はあったと私は考えています。

丸山 それはそう思いますね。非常に微妙だ。「内側から」ということ自身に両義性がありますね。

脇 むろんフルトヴェングラーのような生きかたは極く少数の文化的エリート層にしてはじめてできることで、あの体制下で生きた一般庶民には真似しようにも凡そ不可能なことです。

一般庶民だけでなく若いまだ無名のインテリにとっても亡命への道は経済的に決して容易ではない。しかし国内に残る限り、執筆禁止の危険に不断にさらされている。そうすると文筆の道を捨て生きるために職業転換するか、偽装転向を余儀なくされるか、地下抵抗の危ない道につき進むか。最後にはいなかばちか、抵抗のための亡命の可能性もそこから出てきます。いずれにせよ、強制収容所入りのリスクの一番高いコースと言えますね。かなりモディファイして紹介しましたが、ざっとこんなタイプ分けをしています。

丸山 ヴィシー政権下のフランスでも同じような問題があったと思いますね。同時に自分の場というか、領域によってもちがうでしょう。たとえば音楽なんていうのは、まあナチ的な音楽とか共産主義的な音楽とか民主主義的な音楽というものはそもそもないんでね。とこ

ろが文学なんかだと、言葉で語られるからそれ自身非常に思想性を帯びちゃって、ある場合には黒白を決せざるをえない。いわんや社会科学においておやで、私がカール・シュミットなんかの弁明をしらじらしいと感じるのはね、彼はヒトラーが自分で出かけていってレームを射殺した時（一九三四年六月、突撃隊急進派粛清事件）にも、これは合法行為であるとかちゃんと文章で書いているわけです。法律学者としてそこまでやっておいて、戦後には全体主義の二重性ということをいい、ナチの宣伝の世界は表層だけであってその下の世界では不可侵の精神的自由があった、なんて言っている。

音楽の場合にはそういう二重性はあるし、そういう意味では国内亡命の可能性はかなり多い。私は今のソヴィエトのリヒテルなんかも、国内亡命と見るんですけどね。まあ状況はナチの時よりはましにしてもね、ロストロポーヴィッチだって、アシケナージだってみんな行っちゃったけど、どうしてリヒテルは残ってるのか、最近のリヒテルを聴くと、どうもパセティックな感じがする。一種の国内亡命だと思えますね。ただ、音楽の場合は、なにもペーラーヴェンを共産主義的に弾いたりナチ的に弾くということはないですよ（笑）。

プブリクムの重み

丸山　そういうジャンルの領域の問題が一つあると思います。それからつぎに、フルトヴェングラーに即して言うなら、ここで「プブリカム」という概念が出てくる。文学とか哲学とかなら、いつの日かを期して書斎のなかで勝手なことを書いて、それを発表しないでおくということだってありえますね。ところが、指揮者・演奏家はさっきの無意識的なオボチュニズムに生きている聴衆の前でいつも演奏しなきゃいけない。しかもフルトヴェングラーのように、プブリカムを離れては、また共同体体験を離れては音楽っていうのは成り立たないんだという考えを持っている人は、よけい、亡命したら自分の芸術はなくなるといふ……。

芦津　プブリカム——大衆、公衆、音楽の場合なら聴衆ですね。プブリカムの思想は、例の有機体の思想とならんで、フルトヴェングラーの音楽、芸術を支える二つの柱であったと思いますが、その場合、プブリカムは外国でも成り立つわけですが、やはりフルトヴェングラーの場合には祖国ドイツですね。

丸山　特にドイツですね。私が今度あらためて書簡集を読んでみて驚いたのはね、オーストリーはドイツじゃないんですね、彼にとっては。自分はオーストリーに行きたいとは思わない。自分はやっぱりドイツ人だと言ってるんです。それぐらい、元来がドイツなんです。ドイツ文化圏でさえない。ただ、そのドイツは、北方と南方との両方の要素があって、一方的に北方的と思っちゃいけないという。そこがナチと違うんですね。やっぱり彼にはイタリアの古典古代やルネッサンスの教養があって、ゲーテとその意味でも似ている。ある意味で矛盾しているんだけど、その両方を備えているのがドイツで、そういうドイツを離れないということだと思っんですね。

だから、フルトヴェングラーの場合もいろんな留保が必要だと思っんですね。

政治と非政治との間

芦津　ちょっと、さきほどの政治音痴ということが気になりますので少しだけ言わせていただきますが、結局はフルトヴェングラーがなぜ亡命しなかったかという問題に戻ります。

祖国ドイツを捨てられなかった、「ブリクム」はドイツ以外に存在しなかったという側面もありますが、一九三四年に一切の公職から退きながらも翌年の三月にゲッペルスと契約を結んで、自由な芸術家としてドイツに留まろうと決意した。あの時期のフルトヴェングラーに一番問題があったのではないのでしょうか。それから、さっさと亡命できたような人は、やはり恵まれていた人ではないかとも考えたくありません。もちろん大変な決断が必要でしょうが。フルトヴェングラーは最後の段階までドイツに留まり、ドイツ人と運命を共にした。ここに彼の宗教的な姿勢がのぞいているのではないか。筆蹟学者のクラークスが誰のものを知らずにフルトヴェングラーの筆蹟を見て、これは宗教の教祖だと断言したそうですが。

フルトヴェングラーが死の前にエリーザベト夫人と最後に交わした対話はキリスト教の隣人愛についてであったそうです。隣人とは隣りにいる一人の人間であると同時に、万人でもある。ここでまたブリクム、あるいは共同体の考えが思い起こされます。最も身近かな国ドイツを選ぶことが、そのまま世界に生きることにつながるのではないかと。たとえ政治音痴であっても、フルトヴェングラーは音楽音痴でなかったし、また宗教音痴、その意味では人間音痴でなかったと言いたいのですが、丸山さん、このあたりのご感想はいかがでしょうか。

か。

丸山 あかね、誤解のないように申しあげたいんですが、政治音痴と言ったのは、政治状況の動きにたいする現実感覚が欠けている、ということであって、亡命すべきかすべからざるか、ということはまた別問題なんです。ですからさっきトーマス・マンも政治音痴だ、と脇さんも言われたんでしょう。政治音痴といったって別に人格的に劣っているというわけじゃない。またフルトヴェングラーだけじゃなくて、さかのぼると話がひろがるけれど、マルチン・ルッテル以来、ドイツの知識人には政治音痴の伝統があるんですよ。日本の知識人にもそういうのが多いと思うけれど(笑)。

ルッテル以来のそういう伝統というのはほかならぬトーマス・マンが戦争直後の「ドイツとドイツ人」という講演でも自己批判として認めています。そのことはほかでも言ったし、フルトヴェングラーに即しても、むかし吉田秀和さんとの対談で言ったんで、同じことをくりかえしたくないんですが……(「芸術と政治——クルト・リース『フルトヴェングラー』をめぐって」、『逆説としての現代』所収、みすず書房)。

ピアニストのシュナーベルが『わが生涯と音楽』(Artur Schnabel: *My Life and Music*, N.

悪い答えなんです。

フルトヴェングラーの方は個々、別々にユダヤ人であろうとなかろうと、良い芸術家は良いんだから一緒にやりたい、と思っている。けれど問題は、芸術家の自由が、人種的政治的理由で侵害されているという現実、にたいして、自由を守るためにどこまで連帯してたたかうか、ということなんです。それはイデオロギー的に右とか左とかいうことじゃなくて、まさに非政治的立場に立って政治に抗議する——自由のために連帯する、という問題なんです。ところがフルトヴェングラーはその問題が分らなくて、それじゃ、共産主義の国で演奏する音楽家はみんな共産主義者で、ナチの下で演奏するのはみんなナチだ、ということになるじゃないか、だから政治と芸術とを混同している、という。フルトヴェングラーの追悼集にたいして立派な追悼文を寄せているワルターやカザルスがどうして政治と芸術を混同しますか。芸術の自由のために連帯するということ——現実のためにどういう戦術をとるか、は別問題です——について、フルトヴェングラーに戦後カザルスやワルターが問題を提起しているのに、フルトヴェングラーは「あなた方までが連合国の政治家や軍人と同じ考え方なのか」とうらみがましい気持をもっている。実に悲劇的なんです。

Y. 1973) という回想録を書いています。そのなかで一九三三年五月にウィーンでブラームス記念祭をやったときのエピソードが出て来ます(p. 109-110)。フルトヴェングラーが指揮をしてブラームスの「変ロ長調協奏曲」をやった。そのときフルトヴェングラーが前にも頼んだけれど、次の冬のシーズンにベルリンに来て一緒に演奏することを再考してくれ、と言うんです。フーベルマンにも頼んだようですが、フーベルマンがシュナーベルに、君からまず返事してくれというので、シュナーベルは簡単にこう言った、「もしドイツから政治的または人種的理由で排除されもしくは追放された音楽家が旧のポストに復帰できたら、自分もドイツに帰っていい」。三三年五月ですからナチが政権をとって最初の総選挙をやってからまだ二ヶ月目ですね。そうしたら、フルトヴェングラーが答えて「あなたは音楽と政治とを混同している」と言った、というんです。シュナーベルはこの答えに非常に驚いた、と書いていますが、シュナーベルが驚いた、というのは半分本当で半分うそだと思っんです。フルトヴェングラーの考え方に驚いた、というのは本当でしょう。けれど現実にナチが一度追放したワルターやクレンペラー以下ユダヤ人音楽家をすべてもと通りドイツに帰す可能性が現実にある、とシュナーベルがまさか本気で考えていた、とは思われない。つまりある意味で意地

芸術と政治は別だ、という場合に、ただ空間的に領域を区別して俺は芸術の世界の住人だ、といっているだけでは芸術の自由を守ったことにならない。これはついこの間の日本でもあったことです。「文学界」のなかの良心的な人々は、日華事変のときこういう峻別の論理に立って、戦争というのは国家がやるものだ、戦争をやる以上勝たないといけない、けど文学は文学でべつに国策文学を書く必要はない、と言った。政治や戦争は俺達の領域じゃない、国家は大いにやるべし、ということと結果として問題を為政者の側にあけたすことになってしまふ。

ドイツ語の内面性(*Innerlichkeit*)という考え方ね、あの言葉は英語にもフランス語にもない。自由というのは内面性の自由だというのが、フルトヴェングラーだけでなく、それがさっきいったルッテル以来の伝統です。私もどっちかという性格的には「内面性」派なんで一層その盲点に敏感にならざるをえない。

フルトヴェングラーはナチのドイツなどというものはなかった、ただナチに支配されたドイツがあっただけだ、と言う(*Aufzeichnungen*, p. 263. 邦訳二八頁)。まさにそこに盲点がある。こういうことを言うのはフルトヴェングラーの熱狂的なファンである私にはつらいんです。

つらいけれど、将来の問題でもあるからそこは間違いは間違いとしてはつきりさせておかなければいけない。さっき引合いに出したカール・シュミットが、ナチというのは一つの実験だった、政治的権力者が一体どこまで一国民全体の精神的生産性を完全に掌中におさめ、事実上いかなる自由な思想も、いかなる留保も残さない、というようなことができるのか——百パーセントの全体主義の可能性ということは第一級の社会学的な問題だ、と言っています(*Ex Captivitate Salus*, p. 15)。論理としてはフルトヴェングラーと同じなんです。ナチは表面の宣伝の世界だけを完全に支配した、その下には長い伝統をもったドイツがあった、というのは……。それはおよそ「政治」というもののもつ事実上の限界の問題であって、学問や芸術の自由がナチの下でも侵害されなかった、という証明にはすこしもならない。シュミットの場合は社会学者だけに——私は、敵から学んだ、という意味で彼に大いに学恩は感じますが——、その弁明は何とも白々しい。が、フルトヴェングラーの場合はむしろ痛々しい思いがする。

ですから、フルトヴェングラーにたいするパリサイ的な断罪にたいしては本当に腹が立つけれども、さりとてフルトヴェングラーをナチにたいする抵抗者みたいに仕立てあげるのも、

ひいきのひきたおしじゃないか。それじゃお前にできるか、といえば、もし私がフルトヴェングラーの位置にいたら、とうていあれほどユダヤ人を助け、ヒンデミット事件でゲッベルスに抗議したりしたほどのこともできなかったでしょう。けれどだからといって、フルトヴェングラーの「論理」の弱点は見過ごすわけにいかない。政治と芸術の領域的峻別の論理でもって、芸術的自由が大きく侵害された現実を結果的には黙認している。フルトヴェングラーが活動できたのは特別でね、あれはまあ利用価値があるからナチも大目に見たというだけのことでしょう。フルトヴェングラー的などうか、ドイツ的な内面性の自由という観念はトーマス・マンにも共通しています。ただマンは亡命したからね……。

脇 そのドイツの内面性が、しょせんは「権力に庇護された内面性」にすぎなかったことにワンサイクル早く開眼して。

丸山 そうそう。今度の戦争中に「ソーシャル・デモクラシー」ということを言いだして『非政治的人間の省察』を書いたときから変わったでしょう。フルトヴェングラーは第一次大戦のときのマンの『省察』の立場のままです。

かといって、それじゃ、フルトヴェングラーをボイコットした連中がそういうことを言う

資格があるかという問題は、私は別の問題になると思うんです。もちろん亡命者といったってピンからキリまであって、バルトークなんて貧窮のうちに死んでね、ほんと気の毒ですよ。そういうのもあるし、なにひとつ不自由せず、戦争の悲惨な目に会わず、アメリカでうまいめし食ってながら、反ファシストづらしているのもいる。

脇 亡命者間の貧富の格差は相当なもので、とくに「ことばの芸術家」のばあい、ヨーロッパ大陸を追い出されて以後がひどかった。戦後の「トーマス・マン事件」の中で、たとえば「ベルリン・アレクサンダー広場」を書いたA・デーブリンなど不遇な亡命生活を送ったかつての大作家が反トーマス・マン攻撃にまわった背景にも、アメリカにおけるマンの「王侯的亡命生活(?)」がずいぶん響いています。

丸山 仮にトーマス・マン夫人がユダヤ人でないと仮定して、ああいう偶然の出国もなくてそのままドイツにとどまったとしますね。そうしたらフルトヴェングラーほどはたしてユダヤ人を擁護したか、ゲッベルスにあそこまで抗議したか……。同じような問題がマッカーシイズムのときにもあった。アメリカにいて戦後、一致して署名状まで回して断乎としてフルトヴェングラーのアメリカ行きに反対した音楽家連中が、じゃマッカーシイズムの時

に何していたのか。マッカーシイズムの時、まあ音楽家ではあまりないけれど、学者や芸術家、映画家などが共産主義者ないしその同伴者のレッテルをはられて、ずいぶん職を追われました。これに対してどういう行動を彼らはしたのか。現にトーマス・マンもチャップリンもそれに抗議してアメリカを去った。なのに回状をまわした「自由の擁護者」たちは何をしたのか。大きなことを言うな、と言いたいですね。

どうも時論になっちゃったので、もう少しフルトヴェングラーの芸術家の側面に話を戻しましょう。

ドイツ精神とエロス

脇 時論を終ったところで、またぞろ脱線しそうなんですが、芦津さん、昨日映画を観ての帰りに話しておられましたね、マックス・シェーラー夫人のメリットと会われた時の、もう一つの話。

芦津 ええ、もう一つあるんですが、これは活字になったら悪いかと思って(笑)。フルト

ヴェングラーはとにかく子供が十九人おったと(笑)。だから、そのドイツにいる子供を捨てて亡命できなかったとメリットは言うのですね。

丸山 私が聞いた話はね、「フルトヴェングラー没後二十五年」というから一九七九年、いろんな催しがあったらしいんですよ。そのときエリーザベト夫人とのインタヴューでね、フルトヴェングラーは隠し子が三十何人……(笑)正確には覚えていないが、相当な数で……。

芦津 それは奥さんがどこかに書いてたんですか。

丸山 いや。インタヴューが、からかい半分に三十何人あったというのは本当ですかといったら、奥さんが、そんなことありませんよ、たった三人ですよって(笑)。天下国家の話から一転して週刊誌的になっちゃったけど、吉田秀和氏と大岡昇平氏と二十年以上前にミュンヘンで三人で会った時にもね、私があんまりフルトヴェングラーを礼讃するもんだから、吉田さんがフルトヴェングラーっていうのは女にもてて、そっちのほうじゃ相当デカダンだったと……。でも私の敬愛の念は変らなかつた(笑)。

芦津 そうそう、最初に話したあの墓をなでていた老婦人、S夫人とだけ言っておきますが、メリットに話すと、あれは家に住んでいたところか、ヴィルヘルムとの間に子供もひと

り持っていたんだと。どうやら、これは事実らしいです。

丸山 だから、彼が音楽というのは精神の官能化であり、官能の精神化である、というのは意味深長でね(笑)。ドイツ精神にはそういうエロスのものがあるものね。

脇 いずれにしたって、われわれ日本の庶民には考えられないほど、有形・無形、物質的・精神的な投資を、何代も何代も積み重ねながら、決して減価償却を急がないというか、凡そ考えない。そこに突然変異のようにあるとき天才児が現われるというケース。ああいうタイプの人物というのは、少なくとも明治以後の日本じゃなかなか出なかったですね。

丸山 まあ貴族がいらないから、ないんじゃないでしょうか。近代日本は成り上り社会ですから。ヨーロッパでもどうでしょう、これからはもうなくなるんじゃないかしら。民主化とともに、トクヴィルのいう平均化と画一化が進展するっていう法則……。全くこの間の映画を見ても、精神的だけじゃない、物質的にもいい環境だと思いましたね。かなわない……。脇 「ぜに」がかかっているという感じ。ホイジンガではありませんが、文化とはまさに真面目な遊びの産物だということでしょうか……。

丸山 教養と財産(Bildung und Besitz)という二つのBですね。フルトヴェングラーも中

世の騎士道とか貴族とかいう言葉をつかっています。そして、これは戦後に書いたものだけど、ヨーロッパの伝統をはたしてアメリカとロシアが受けついでくれるだろうかって、本気に彼は心配している。日本では欧米なんて一口に言うけどね、ヨーロッパとアメリカとを完全に對比していますね。これは彼だけじゃないけれど……。

近代文明への根源的な批判者

丸山 私は今度、彼の書いたものをあらためて読みかえして感じたのはね、たしかに彼のドイツの家庭とかそういうことでいえば、とてもわれわれには及びもつかない、ちょっと比較もできないドイツ教養層の背景ということになっちゃうんですけど、それとともにフルトヴェングラーは現代文化に普遍的な問題を提起し、現代文明の非常に鋭い批判者であったということなんです。「音楽家と彼の聴衆」(Der Musiker und sein Publikum)という一九五四年の講演草稿が本になっていますが、これが芦津さんの訳された『音楽ノート』(白水社刊、原名、フュルツェングラーの音楽)のなかの「混沌と形象」と同じなんです。今度くらべてはじめて同じと分ったん

です。非常に重要な論文です。新しいことを言っているわけではなく、方々で言っていることをまとめているんですけれど……。シュナーベルの問題から始めるんですね。シュナーベルがブラームス以後の曲目を演奏のレパートリーとしては、ほとんどとりあげていない。ところが、シュナーベルの作曲は無調的な音楽だ。作曲する時、無調的な曲を作りながら、自分の曲を演奏しないどころか、ブラームス以後の曲を演奏会でやらないという、その分裂をまずとりあげる。これはシュナーベルをやっているんじゃないくて、シュナーベルは正直だ、現代における解釈者と創造者との分裂というものを彼は非常に正直に体现している、ということです。

現代の音楽家は過去の伝統との生々とした連関を自分の内部にもはや感じなくなってしまう、と彼はいうわけです。そこから二つの態度が出て来る。一つはいわゆる「新しい」音楽で、もっぱら過去を拘束と感じ、過去の形式と断絶し、それを「克服」の対象としてしか見ない。もう一つは、バロック音楽はバロック音楽の様式で、ロマン派はロマン派らしくという、その歴史の様式にふさわしく演奏する、という「らしく」派です。その二つは正反対のように見えて同じメダルの両面だ、ということです。『音と言葉』のなかの同名の論文でも

簡潔に指摘している。これはむしろ下手に類推しちやいけなないけど、凡百の思想史方法論よりは、思想史を考えるうえで私にとって貴重な暗示でした。

ですから、さきに「レオノーレ序曲・第三番」のところで例に出した、前の楽節からの有機的生長という演奏の仕方ね、あの「先行する部分」というのを、うんと時間の幅をひろげれば、歴史的過去をいきいきと現在の自分の内部に感じているかどうか、という歴史哲学の問題になる。それは伝統をズルズルひきずっていると、過去にとらわれている、ということとまったく別なんです。逆に「新しさ」をめざす方が過去にとらわれている。

無調音楽、十二音音楽の批判も根本はそこなんです。フルトヴェングラーはシェーンベルクはそれなりに評価し、初演も一度ならずしています。だからシェーンベルク夫人から感謝されているんです。ただ、その後の無調流行の傾向にたいして手厳しい。しかも面白いのは、そういう調性への信頼の崩壊を、二十世紀初頭に出て来たキュービズムとかダダとか表現主義といった、芸術上の動向と関連させて論じている。だから現代文明批判になるんですね。

それは近代人とその近代主義の帰結だというわけです。法則や規範というものを拘束と感

じて、それを打ちこわして、生の原始性、非合理性を直接に要求しはじめた。なぜかという
と技術的合理主義というものがくまなく非合理的なものを追放しちゃったのでね、今度は非
合理的なものに背後から捕えられちゃったというんです（『混沌と形象』、芦津訳『音楽ノート』、
一九〇頁）。

芦津 知性と混沌との悪循環だと言ってますね。

丸山 ラツィオと混沌との自然な関係づけの喪失ということですね。べつのところで樹木
の比喻も使っている。つまりラツィオというのは幹や枝で、非合理的なもののついているのは根
だっていうんですね。これは地下に深く広く張っている。見えない暗い地下に根を張れば張
るほど、亭々としてラツィオの木は天上へ向かって聳える。木や葉が亭々と天上へ向かって
繁つてゐるっていうことは、逆に言えばしっかりとイラショナルなものが地下に根を張ってい
ることだ。それを地上に出してしまつたのが近代人だっているんです。過去の伝統との生々
した連関を自分の内面に失ってしまったから逆に、原始的衝動を追求の目標にし、しかも手
段としては（つまり具体的に音楽でいえば、作曲の技法やオケの演奏技術は）機械的な精密さ
をみがきあげる。これは、極端なことをいうようだけれど、ナチズムにおける「血と土」の

神話のイデオロギーと、組織の徹底した合理性、精密性の逆説的な結合にまでつながる問題
です。

フルトヴェングラーがベートーヴェンを基準にするのは、ベートーヴェンにおいて、溢れ
んばかりの混沌と生の非合理性が見事に形式——具体的にはソナタ形式——にまで形象化さ
れる、その両方の要素のはりつめた緊張と均衡ですね。しかもソナタ形式そのものが、第一
主題と第二主題の間の緊張と相互作用のうえに立っている。ベートーヴェンやブラームスに
あっては、そういう法則的なもの、規範的なものがしっかりと自分の内部にあるから、それを
外部からの拘束と感ぜない。それを拘束と感ぜて、生の非合理性を直接性においておもてに
出そうとしたところから、現代音楽の頹廢がはじまっている。楽譜や表現記号はますます精
密になるという逆説……。

これは近代主義というものにたいする、もつとも根底的な批判だと思っています。俗流の近代
主義批判とちょうど位相が逆になっている。原始や非合理性を意識的に追求目標にすること
がまさに感性の衰弱の徴候なんです。合理主義のゆきついた果ての非合理主義というか……。

芦津 前景と背景という言葉も出て来ますね。背景にあるべきものが裸のまままで前景に出

て来るから世の中がおかしくなる。

丸山 前景と背景という言葉と、根と地上と両方の比喩をつかっていますね(*Aufzeichnung*, gen. p. 280 ff. 邦訳三〇〇—三〇四頁)。

私もむかしはフルトヴェングラーが知性主義とか知性化とかいって目の敵にし、それにたいして生の有機体ということを強調することに違和感を感じていたんですね。ナチのイデオログ、あるいはさかのぼると十九世紀の保守派が、機械的ということに対立して有機体、有機体というでしょう。どうもフルトヴェングラーのはそれを連想させてね。また実際、フルトヴェングラーのなかにF・シュレーゲルとかA・ミュラー以来の政治的ロマン主義に淵源する反知性主義や有機体論がない、とは言いきれない。けれど、よく読んでみると、フルトヴェングラーは戦時中、ナチの真さかりのときにも、知性主義とか知性化傾向とか言っていて慨嘆している。ナチのスローガンとしての反知性主義が一世を風靡しているときに、なんでこんなにまで慨嘆しているのか。やっぱりナチもふくめて、もっと深いところで現代文明と現代人の頹廢の根源を衝いている、ということがだんだん分りました。規範的なものへの内的な確信の喪失ということです。

一九七〇年前後から日本で、近代主義批判と称して感性の回復とか感性の解放なんてさわいでいるのは、むしろ自分の裡なる感性が衰弱しているからね、一生懸命ポンプで汲み出しているんじゃないかと(笑)いう感じでした。すごく抽象的なひねったコトバで「生」とか身体性を語る……。

脇 ニーチェの思想的なアクロバットというのがすでにそれですね。生は悲哀だ、認識の木は生命の木ではないというバイロンの詩をよく引用しますが、ニーチェこそは精神と生の古典的なバランスが完全に崩れ、生の衰弱と逆比例して昂進したツィ・マツチな内なる精神をむちうち、かりたて、いわば感激もて陶醉もてはや失われてしまった健康な生——偉大な生、美的生、力としての生——に奉仕させ、物狂わしいまでにヒステリックでパセティックな生への讃歌を歌い上げるわけですね。「彼のうちで讃歌を誦し凱歌を上げているのは生ではなく死の神であり」「病患に対する健康そのもの」ではなく実は、「虚構の健康」なのだというS・ツヴァイクの批評は当たっているように思います。

丸山 生の非合理的な飛翔^{フライング}を謳歌するということが自身、すでに自己意識的なんです。これは近代人の宿命なんです。ただそれを自覚しないから、悲喜劇なんです。そのあまりに

も自己意識的な近代人が、本来地下にあるべきものを取り出してわあわあ神様に祭り上げちゃうことをフルトヴェングラーは批判しているんです。そこで演奏論で言ったことに帰るんですけれども、フルトヴェングラーが非常に深く近代人だからこそ、自己意識的になった素朴性の追求は、すでに自然な素朴じゃないんだというパラドックスを彼は見抜いていたんじゃないか。対立の統一っていうと何か俗流化された弁証法みたいだけれど、混沌を形式にまで高める、その精神の営みそのものがフルトヴェングラーの尊重した生、レーベンだ、と思うのです。

私は芦津さんほどドイツ文学は知らないけど、やっぱりゲーテ——ゲーテの有機体論がまさにそうじゃないですか。

芦津 ゲーテの言葉「生々発展する刻印された形式」をフルトヴェングラーはよく引用していますね。有機体とは全体と部分との統合ですが、混沌とした自然が確固とした形式を通して現れる姿だとも言えますから。

丸山 その自然というのはいわゆる人間に対立する自然じゃなくて、人間も含めた大きな自然ですね。彼の音楽が感じさせる自然性というものは無為自然じゃない。ある意味では計

量しつくされた自然さです。それは矛盾といえは矛盾だけれど、フルトヴェングラーはその矛盾を痛いほど自覚している。ラジオ放送が発達したことで、ナマ演奏そのものが逆作用を受けて変質することを、フルトヴェングラーはすでに一九三一年に指摘していてオーディオ時代の問題性を予言している（『音楽の生命力』、『音と言葉』所収）。が、同時にそれが不可逆的な現代の宿命だ、という意識もあるんです。だからさっきの技術的合理主義批判も、たんに昔なつかしの回顧趣味とちがう。もっとも根源的な近代文明の批判をしながら、彼は自分がその矛盾の真只中にいるっていうことを十分意識していた。そこが本当の思想家だった所以だ、と思います。

個人と共同体について彼の言葉を引用しておきます。

「（トリスタンにおけるヴァーグナーとちがって）しばしば今日では個人は自分の孤立性を誇りをもって受け取るのではなく、（ゲーテの人格性のように）個性としてでなく、呪いとして受けとるようになっていく。彼は共同体を求め、これは何を意味するのか？ 個人主義の時代は共同体の時代でもあったのにたいして、今日の共同体への意欲の時代は、失われた個人の魂の時代なのだ……ひとりで立つことは死である。けれども、ひとりで立つことは現代

人の一部の運命だということは否定すべくもない」(Dokumente, herausg. von Karla Höcker, 1968, p. 62)。

(一九八三年一月一七日。東京・お茶の水・山の上ホテルにて)

[速記〓竹島茂／写真〓上牧真純]

参考文献

1 フルトヴェングラーの著作

- 『音と言葉』(芳賀檀訳(部分訳)、新潮社、一九六七年、新潮文庫、一九八一年)
『音と言葉』(芦津丈夫訳(全訳)、白水社、一九七八年)
『音楽ノート』(芦津丈夫訳、白水社、一九七一年)
『音楽を語る』(門馬直美訳、東京創元社、一九六六年)
『フルトヴェングラーの手記』(エリーザベト・フルトヴェングラー／ギュンター・ビルクナー編、芦津丈夫・石井不二雄訳、白水社、一九八三年)
『フルトヴェングラーの手紙』(フランク・ティース編、仙北谷晃一訳、白水社、一九七二年)

2 回想録・評伝

- エリーザベト・フルトヴェングラー『回想のフルトヴェングラー』(仙北谷晃一訳、白水社、一九八二年)
カルラ・ヘッカー『フルトヴェングラーとの対話』(園田宗人訳、音楽之友社、一九六七年)
クルト・リース『フルトヴェングラー——音楽と政治』(八木浩・芦津丈夫訳、みすず書房、一九五九年)

- 1943 1.31 スターリングラードのドイツ軍降服。6.26 エリーザベト・アッカーマンと結婚。9. イタリア降伏。
- 1944 1.30 ベルリンのフィルハーモニー・ホールが空襲により崩壊。
- 1945 1.28 ヴィーン・フィルとの最後の演奏会(1947年以前の)。2. ベルリンに戻らず、オーストリアより列車でスイスに入る。3. ジュネーヴ湖畔のクラランに落ち着く。5.7 ドイツ軍全面降伏。9. トーマス・マン「何故私はドイツに帰らないか」発表。
- 1946 12. 非ナチ化裁判のためベルリンに出頭。
- 1947 1. ベルリン非ナチ化法廷より全面的無罪を宣告される(連合国側の認証は5月1日)。5.16 トーマス・マン、アメリカからイギリスに到着したがドイツには帰らず。5.25 ベルリンのティターニア・パラスト館でベートヴェン・プロによるベルリン・フィルとの戦後最初の演奏会。6.~7. マンに和解を申し入れ、拒絶される。
- 1948 2. ベルリン・フィルを指揮して自作の「交響曲第2番」を初演。12. シカゴ交響楽団との間に交わされた契約('49年秋の8週間にわたる客演指揮)がフルトヴェングラー排斥運動により破棄される。
- 1948
1954 1948
ベルリン・フィルを率いてドイツ国内、および外国に演奏旅行。ヴィーン・フィル、ロンドン・フィル、ヴィーン国立歌劇場、ミラノ・スカラ座なども指揮。ザルツブルク音楽祭、ルツェルン音楽祭、バイロイト音楽祭に出演。
- 1954 2. 「交響曲第3番」完成。9.20 ベルリン・フィルと最後の演奏会、曲目は自作の「交響曲第2番」とベートーヴェンの「交響曲第1番」10. ヴィーンで「ヴァルキューレ」全曲のレコード録音。最後の指揮活動となる。11.30 バーデン＝バーデン郊外のエーバーシュタインブルクのサナトリウムにて急性肺炎のため死去。

ダニエル・ギリス編『フルトヴェングラー頌』(仙北谷晃一訳、音楽之友社、一九六九年)
 ビーター・ビリー著『レコードのフルトヴェングラー』(横山一雄訳、音楽之友社、一九八三年)
 ベルタ・ガイスマー『フルトヴェングラーと共に』(筒井圭訳、東京創元社、一九七八年)
 マルティン・ヒュルリマン編『フルトヴェングラーを語る』(芦津丈夫・仙北谷晃一訳、白水社、一九七四年)

宇野功芳『新版フルトヴェングラーの名盤』(芸術現代社、一九七七年)

「音楽現代」編『フルトヴェングラー——人と芸術』(芸術現代社、一九七五年)

「音楽現代」編『フルトヴェングラーと巨匠たち』(芸術現代社、一九八一年)

猿田恵『フルトヴェングラー——生涯と芸術』(音楽之友社、一九六一年)

志鳥榮八郎『人間フルトヴェングラー——エリーザベト未亡人にきく素顔の巨匠』(音楽之友社、一九八四年)

- 1920** 4. リヒアルト・シュトラウスの後任としてベルリン国立歌劇場シンフォニー・コンサートを指揮、のち常任。
- 1921** 4. ナチ党結成。
- 1922** 1.23 アルトゥール・ニキシュ没。その後ニキシュの後任として、ライブツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団(～1928)およびベルリン・フィルの首席指揮者に就任。
5.22 デーニン・ツィトゥラ・ルントと結婚。
- 1923** 11. ヒトラーのミュンヘン一揆。
- 1924** トーマス・マン『魔の山』発表。
- 1925** 1. カーネギー・ホールでニューヨーク・フィルハーモニックと12回の演奏会。初日の独奏者はパブロ・カザルス。
- 1926** 初頭、アメリカに再度2ヶ月にわたり演奏旅行。
- 1927** 12. ヴァインガルトナーの後任としてウィーン・フィルハーモニー管弦楽団の常任指揮者に就任(～1930)。
- 1928** 秋、ベルリン市より「市音楽総監督」に任命される。
- 1929** 10. 世界恐慌始まる。
- 1931** 6. パイロイト音楽祭の音楽総監督に就任。ヴィニフレート・ヴァーグナーと芸術上の問題で衝突。
- 1932** 7. ベルリンでヒトラーと初めて会う。7.31 国会選挙でナチス第一党になる。
- 1933** 1.30 ヒトラー、首相に就任。2. トーマス・マン、スイスに亡命。3.5 国会総選挙、ナチス過半数を獲得、ヒトラー権力を掌握。3.16, 20 ブルーノ・ワルター、ライブツィヒ・ゲヴァントハウス、ベルリン・フィルとの演奏会を妨害される。ベルリン・フィルのコンサート・マスターのシモン・ゴールドベルクが排斥されるなど、ユダヤ人音楽家への迫害強まる。4.12 宣伝相ゲッベルスあて公開書簡を紙上に発表し、ユダヤ人芸術家の立場を擁護。6. ベルリン国立歌劇場首席指揮者に就任。7. ゲーリングによって突如プロイセン枢密顧問

官に任命される。8. オーバーザルツブルクにてヒトラーとユダヤ人音楽家擁護をめぐって会談。フーベルマン、書簡でフルトヴェングラーの態度を批判。11. 新設のドイツ帝国音楽院副総裁に就任(総裁はリヒアルト・シュトラウス)。

- 1934** 1. イタリア滞在中、ナチスに無断でムッソリーニと会談し、ナチスの怒りをかう。3.12 パウル・ヒンデミットの交響曲「画家マチス」を初演しナチスから攻撃される。6.30 突撃隊急進派粛清事件、レームら殺害さる。8. ヒトラー、総統と首相を兼任。11.25 『ドイチュ・アルゲマイネ・ツァイトゥング』紙上に「ヒンデミット事件」を発表し、ヒンデミットを擁護。12.5 すべての要職からの辞任を申し出る。エーリッヒ・クライバーも同調。ヒンデミット、ドイツを去る。12.10 ゲッベルス、フルトヴェングラー非難の演説。
- 1935** 3. ゲッベルスと協定を結び、ベルリン・フィルの指揮者として再登場。
- 1936** 2. ニューヨーク・フィルから'36～'37年のシーズンの客演を要請される。しかし、アメリカにフルトヴェングラー排斥運動がおこったため、この要請を辞退し、作曲活動に専念。
- 1937** 8. ザルツブルク音楽祭でベートーヴェンの「第9」を指揮。この時トスカニーニと「政治と芸術活動」をめぐって論争。
- 1938** 3.13. ドイツ、オーストリアを併合。
- 1939** 6. ウィーン・フィルの指揮者となる。9.1 ドイツ軍、ポーランド攻撃を開始。9.3 英仏、独に宣戦を布告し、第二次世界大戦に突入。
- 1941** 3. スキーで負傷し8ヶ月の休養、この間に「ヴァーグナー問題」を執筆。6.22 独ソ戦開始。
- 1942** 4. ヒトラーの誕生日に「第9」を指揮。

脇 圭平

1924年山口県に生まれる
1947年東京大学法学部卒業
専攻—西洋政治思想史
現在—同志社大学教授
著書—「知識人と政治——ドイツ、
1914～1933」(岩波新書)
訳書—ウエーバー「職業としての
政治」(岩波文庫)
レヴィット「ウエーバーとマ
ルクス」(共訳、未来社)
ゾントハイマー「ワイマール
共和国の政治思想——ドイ
ツ・ナショナリズムの反民主
主義思想」(共訳、ミネルヴァ
書房)
ラカー「ワイマール文化を生
きた人びと」(共訳、ミネルヴァ
書房)

芦津丈夫

1930年和歌山県に生まれる
1953年京都大学文学部卒業
専攻—ドイツ文学
現在—京都大学教授
訳書—フルトヴェングラー「音楽
ノート」「音と言葉」「フルト
ヴェングラーの手記」(共訳、
以上白水社)
リース「フルトヴェングラー
——音楽と政治」(共訳、みす
ず書房)
ヒュルリマン編「フルトヴェ
ングラーを語る」(共訳、白水
社)
キルケゴール「愛のわざ」(共
訳、白水社)
シュタイガー「音楽と文学」
(白水社)
ゲーテ「芸術論」(潮出版社)

フルトヴェングラー

岩波新書(黄版) 282

1984年11月20日 第1刷発行 ©

定価 430 円

著 者 脇 圭 平
あし 津 夫
芦 津 丈 夫

発 行 者 緑 川 亨

〒101 東京都千代田区一ツ橋 2-5-5

発 行 所 株式会社 岩 波 書 店

電話 03-265-4111

振替 東京 6-26240

印刷・製本 法令印刷

落丁本・乱丁本はお取替いたします

Printed in Japan

フルトヴェングラー年譜

- 1886 1. 25 ヴィルヘルム・フルトヴェングラー、アードルフ・フルトヴェングラーの長男としてベルリンに生まれる。父アードルフはベルリン大学の考古学教授。母アーデルハイトは旧姓ヴェント。
- 1894 父がミュンヘン大学教授に招聘されたため、一家はミュンヘンに移る。音楽史家ヴァルター・リーツラー、考古学者ルードヴィヒ・クルティウスの個人教授を受け、作曲と理論をアントン・ペーア＝ヴェルブルン、ヨーゼフ・ラインベルガー、マックス・フォン・シリングスに学ぶ。
- 1902 クルティウスとともに半年間フィレンツェに滞在し、彫刻家アードルフ・フォン・ヒルデブラント一家と親しく交わる。
- 1906 チューリヒ市立劇場の補助指揮者となる。
- 1908 ミュンヘンのフェーリクス・モットルのもとで補助指揮者。10. 父親アテネで病死。
- 1910 シュトラースブルクにて、ハンス・ブフィッツナーのもとで歌劇場の第三指揮者をつとめる。
- 1911 ヘルマン・アーベントロートの後任としてリュベック交響楽団の正指揮者となる(～1915)。
- 1914 7. 第一次世界大戦(～1918. 11)勃発。
- 1915 アルトゥール・ボダントスキーの後任としてマンハイム歌劇場の指揮者となる(～1920)。
- 1917 12. 14 ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団にデビュー。
- 1918 トーマス・マン『非政治的人間の考察』発表。
- 1919 6. ヴェルサイユ条約調印。8. ヴァイマル憲法公布。