



ヴィルヘルム・フルトヴェングラー
オリジナルス・コレクション

Wilhelm
Furtwängler
The Originals
Collection

COMPACT DISC 1 (UCCG-9363)

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン
Ludwig Van Beethoven (1770-1827)

交響曲 第5番 ハ短調 作品67《運命》
Symphonie No.5 c-moll op.67

- ① 第1楽章: Allegro con brio [8:04]
② 第2楽章: Andante con moto [11:11]
③ 第3楽章: Allegro [5:50]
④ 第4楽章: Allegro [8:05]

⑤ 《エグモント》 作品84 序曲 [8:59]

»Egmont« op.84 Overture

(ゲーテの悲劇『エグモント』のための音楽から)
aus der Musik zu J. W. von Goethes Trauerspiel
Sostenuto ma non troppo - Allegro

⑥ 大フーガ 変ロ長調 作品133(弦楽合奏版) [19:10]

Große Fuge B-dur op.133 (Orchesterfassung)

Overtura. Allegro - Fuga. Allegro - Meno mosso e moderato - Allegro molto e con brio

ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団

Berliner Philharmoniker

指揮: ヴィルヘルム・フルトヴェングラー

Conducted by Wilhelm Furtwängler

録音: 1947年5月27日 ベルリン、ティクニア・バラスト(1HDDR放送局のテープによる) [作品67、84]

1952年2月10日 ベルリン、ティクニア・バラスト(自由ベルリン放送のテープによる) [作品133]

〈ライブ・レコーディング〉

COMPACT DISC 2 (UCCG-9364)

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン
Ludwig Van Beethoven

交響曲 第7番 イ長調 作品92
Symphonie No.7 A-dur op.92

- ① 第1楽章: Poco sostenuto - Vivace [13:26]
② 第2楽章: Allegretto [10:47]
③ 第3楽章: Presto - Assai meno presto [8:39]
④ 第4楽章: Allegro con brio [7:17]

交響曲 第8番 ヘ長調 作品93
Symphonie No.8 F-dur op.93

- ⑤ 第1楽章: Allegro vivace e con brio [8:07]
⑥ 第2楽章: Allegretto scherzando [4:35]
⑦ 第3楽章: Tempo di Menuetto [5:37]
⑧ 第4楽章: Allegro vivace [7:51]

ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団

Berliner Philharmoniker

指揮: ヴィルヘルム・フルトヴェングラー

Conducted by Wilhelm Furtwängler

録音: 1953年4月14日 ベルリン、ティクニア・バラスト(自由ベルリン放送のテープによる)

〈ライブ・レコーディング〉

COMPACT DISC 3 (UCCG-9365)

フランツ・シューベルト
Franz Schubert (1797-1828)

交響曲 第8番 ロ短調 D.759《未完成》

Symphonie No.8 h-moll D.759 »Unvollendetec

- ① 第1楽章: Allegro moderato [12:01]
② 第2楽章: Andante con moto [12:09]
③ 《ロザムンデ》序曲 (劇音楽《魔法の竖琴》D.644から転用) [10:51]
»Rosamunde« - Ouverture (zu »Die Zauberharfe« D.644)
Andante - Allegro vivace

ゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル
Georg Friedrich Händel (1685-1759)

合奏協奏曲 ニ長調 作品6の5

Concerto grosso D-dur op.6 No.5

- ④ 第1楽章: (Adagio - Allegro) [4:46]
⑤ 第2楽章: Presto [2:15]
⑥ 第3楽章: Largo [3:48]
⑦ 第4楽章: Menuet [3:46]
⑧ 第5楽章: Allegro [3:21]

ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団

Berliner Philharmoniker

指揮: ヴィルヘルム・フルトヴェングラー

Conducted by Wilhelm Furtwängler

録音: 1952年2月10日 ベルリン、ティタニア・バラスト(自由ベルリン放送のテープによる) [D.759]
1953年9月15日[D.644]、1954年4月27日[ヘンデル] ベルリン、ティタニア・バラスト
(ベルリンRIAS放送局のテープによる)

〈ライブ・レコーディング〉

COMPACT DISC 4 (UCCG-9366)

ロベルト・シューマン
Robert Schumann (1810-1856)

交響曲 第4番 ニ短調 作品120

Symphonie No.4 d-moll op.120

- ① 第1楽章: Ziemlich langsam - Lebhaft - [11:52]
② 第2楽章: Romanze. Ziemlich langsam - [5:21]
③ 第3楽章: Scherzo. Lebhaft - Trio - [5:56]
④ 第4楽章: Langsam - Lebhaft [7:50]
⑤ 《マンフレッド》序曲 作品115 [13:15]
»Manfred« - Ouverture op.115

ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団

Berliner Philharmoniker

指揮: ヴィルヘルム・フルトヴェングラー

Conducted by Wilhelm Furtwängler

録音: 1953年5月14日 ベルリン、イエス・キリスト教会 [作品120]

1949年12月18日 ベルリン、ティタニア・バラスト(ベルリンRIAS放送局のテープによる) [作品115]

〈ライブ・レコーディング [作品115]〉

COMPACT DISC 5 (UCCG-9367)

リヒャルト・ワーグナー
Richard Wagner (1813-1883)

楽劇《ニュルンベルクのマイスタージンガー》

»Die Meistersinger von Nürnberg«

- ① 第1幕への前奏曲 [9:27]
Vorspiel zum 1. Aufzug

楽劇《トリスタンとイゾルデ》

»Tristan und Isolde«

- ② 第1幕への前奏曲 [11:00]
Vorspiel zum 1. Aufzug
- ③ イゾルデの愛の死 [6:47]
Isoldes Liebestod

舞台神聖祭典劇《パルジファル》

»Parsifal«

- ④ 聖金曜日の奇蹟 [10:53]
Karfreitagszauber

楽劇《神々の黄昏》

»Götterdämmerung«

- ⑤ 葬送行進曲 [9:31]
Trauermarsch

ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団

Berliner Philharmoniker

指揮：ヴェルヘルム・フルトヴェングラー

Conducted by Wilhelm Furtwängler

録音：1949年12月19日[①⑤]、1954年4月27日[②③] ベルリン、ティタニア・バラスト
(ベルリンRIAS放送局のテープによる)

1951年4月25日 アレクサンドリア(カイロ放送局のテープによる)[④]

〈ライヴ・レコーディング〉

COMPACT DISC 6 (UCCG-9368)

ヨハネス・ブラームス
Johannes Brahms (1833-1897)

交響曲 第1番 ハ短調 作品68

Symphonic No.1 c-moll op.68

- ① 第1楽章：Un poco sostenuto - Allegro [14:44]
- ② 第2楽章：Andante sostenuto [10:41]
- ③ 第3楽章：Un poco allegretto e grazioso [5:22]
- ④ 第4楽章：Adagio - Più andante - Allegro non troppo ma con brio [17:06]

クリストフ・ヴィリバルト・グルック
Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

- ⑤ 歌劇《アルチェステ》序曲 [8:50]
»Alceste« Overture

ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団

Berliner Philharmoniker

指揮：ヴェルヘルム・フルトヴェングラー

Conducted by Wilhelm Furtwängler

録音：1952年2月10日 ベルリン、ティタニア・バラスト(自由ベルリン放送のテープによる)[ブラームス]
1951年9月5日 ベルリン、シラー劇場(ベルリンRIAS放送局のテープによる)[グルック]

〈ライヴ・レコーディング〉

COMPACT DISC 7 (UCCG-9369)

ヨハネス・ブラームス
Johannes Brahms

交響曲 第3番 ヘ長調 作品90
Symphonie No.3 F-dur op.90

- ① 第1楽章: Allegro con brio [10:51]
- ② 第2楽章: Andante [9:57]
- ③ 第3楽章: Poco allegretto [6:41]
- ④ 第4楽章: Allegro [9:39]

- ⑤ ハイドンの主題による変奏曲 作品56a [20:23]
Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op.56a

ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団
Berliner Philharmoniker

指揮: ヴィルヘルム・フルトヴェングラー
Conducted by Wilhelm Furtwängler

録音: 1954年4月27日[作品90]、1950年6月20日[作品56a] ベルリン、ティタニア・パラスト
(ベルリンRIAS放送局のテープによる)

(ライブ・レコーディング)

COMPACT DISC 8 (UCCG-9370)

アントン・ブルックナー
Anton Bruckner (1824-1896)

交響曲 第4番 変ホ長調《ロマンティック》
Symphonie No.4 Es-dur »Romantische«

レーヴェ改訂版
Ed.: Ferdinand Löwe

- ① 第1楽章: Bewegt, nicht zu schnell [17:51]
- ② 第2楽章: Andante quasi allegretto [18:18]
- ③ 第3楽章: Scherzo. Bewegt – Trio. Nicht zu schnell. Keinesfalls schleppend – Scherzo [10:35]
- ④ 第4楽章: Finale. Bewegt, doch nicht zu schnell [19:29]

ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団
Wiener Philharmoniker

指揮: ヴィルヘルム・フルトヴェングラー
Conducted by Wilhelm Furtwängler

録音: 1951年10月22日 シュトゥットガルト(南ドイツ放送局のテープによる)
(ライブ・レコーディング)

COMPACT DISC 9 (UCCG-9371)

アントン・ブルックナー
Anton Bruckner

交響曲 第7番 ホ長調
Symphonie No.7 E-dur

シャルク改訂版
Ed.: Franz Schalk

- ① 第1楽章: Allegro moderato [19:06]
② 第2楽章: Adagio. Sehr feierlich und sehr langsam [22:03]
③ 第3楽章: Scherzo. Sehr schnell [9:42]
④ 第4楽章: Finale. Bewegt, doch nicht schnell [11:38]

ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団
Berliner Philharmoniker

指揮: ヴィルヘルム・フルトヴェングラー
Conducted by Wilhelm Furtwängler

録音: 1951年4月23日 カイロ(カイロ放送局のテープによる)
(ライブ・レコーディング)

COMPACT DISC 10 (UCCG-9372)

リヒャルト・シュトラウス
Richard Strauss (1864-1949)

- ① 交響詩《ドン・ファン》作品20 [18:26]

Don Juan op.20
ニコラウス・レーナウによる
Tondichtung nach Nikolaus Lenau

- ② 変容(メタモルフォーゼン) [22:57]

Metamorphosen
23の独奏弦楽器のための習作
Studie für 23 Solostreicher

パウル・ヒンデミット
Paul Hindemith (1895-1963)

ウェーバーの主題による交響的変容
Symphonische Metamorphosen nach Themen von Carl Maria von Weber

- ③ 第1楽章: Allegro [4:16]
④ 第2楽章: Moderato (Turandot: Scherzo) [7:54]
⑤ 第3楽章: Andantino [4:56]
⑥ 第4楽章: Marsch [5:41]

ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団
Berliner Philharmoniker

指揮: ヴィルヘルム・フルトヴェングラー
Conducted by Wilhelm Furtwängler

録音: 1947年9月16日 ベルリン、ゲマインデハウス(自由ベルリン放送のテープによる)[ドン・ファン、交響的変容]
1947年10月27日 ベルリン、ティクニア・バラスト(自由ベルリン放送のテープによる)[変容]

(ライブ・レコーディング)

フルトヴェングラーを追悼して

ヴィルヘルム・フルトヴェングラーという名を耳にすると、我々はすぐに、古びた旧フィルハーモニー・ホールでの光景が思い浮かぶ。聴衆の熱烈な拍手に迎えられて登場し、奇妙なほど落ち着いた足取りでさっさと指揮台上っていき長身の男の姿。上半身を軽く前方に曲げて、歩きながら出だしの合図を出そうとするかのように、いつも右手を前に多少伸ばしていた。オケの前の「指定席」についた彼は、鳴り止まない拍手を前に、いったん振り上げた手を下ろして後ろを向いて軽く会釈をするとき、いつもどこか不機嫌な、諦めたような表情をしているのが印象的だった。舞台上足を踏み入れたその瞬間から、指揮を始めるのが待ちきれない様子で、だから演奏を開始する直前の「準備のための間」はなかったが、演奏家たちは彼と視線を交わしたとたん到手や唇を反射的に動かして音を生み出すのだった。(何と説明したらいいのか) 目には見えないが誰にも感じられる振動が、あの有名な震えるようなタクトの動きから全員に伝わった。彼のタクトの動きを写真に撮ったら、いくつも枝分かれていく稲妻のように写っただろう。オケがフォルティッシモで始まって、そのまま長いフレーズが続く場合も(例えば《英雄》の冒頭部分)、拍節指示もなくその場で音が停止しているように、ピアノッシモで弦のトレモロが続く場合でも

(例えばブルックナーの最後の3つの交響曲の冒頭部分)フルトヴェングラー独特の震えるようなタクトの動きは変わらなかった。演奏を始めると音楽に対する感動が、自然に震えという現象になって現れるだけだった。だが、彼は実際に「演奏」をしていたといえるのだろうか?演奏をする(musizieren)という表現は、いわば音楽と親しく戯れるという意味合いが込められており、音楽を奏でることを「弾く(spielen)=演奏する、遊ぶ」というのも、そこに由来している。しかし、フルトヴェングラーは決して音楽と「親しく戯れる」ことはなく、彼の指揮に「遊び」の要素は一切なかった。音楽に対する接し方はどこか神秘的で、何かを唱えているかのようで、まるで魔法使いか司祭のような仕事ぶりだった。音楽を親しんだり戯れたりするには、その秘密を解く「鍵」は必要ない。だが、フルトヴェングラーの指揮棒は、ちょうどファウストが天の母たちのもとへ昇天していくときに手にする鍵のようだった。メフィストは母たちの魔術の儀式にファウストを連れていきながら「足踏みをしながら沈んでいけ、そして足踏みをしながら戻ってこい」と叫ぶ。フルトヴェングラーも指揮をしながら、いつも足をドスドスン鳴らしていたが、それはオケを「駆り立てる」ための大袈裟なジェスチャーではなく、高揚していく気持ちが無意識にそうさせているだけだった。

フルトヴェングラーのテクニクとは?それは決して特別器用なものではなく、何らかのアカデミックな教えにそったものでもなく、見た目にも美しい動きではなかった。ベルリン・フィルハーモニーやウィーン・フィルハーモニーのように彼の指揮に慣れていないオーケストラは、彼の指揮を理解するのに四苦八苦し、トスカニーニや「手厳しい」ことで名高いイギリスの音楽評論家が酷評していたことはよく知られている。同時代の他の偉大な指揮者とは異なり、フルトヴェングラーの棒の動きは、天才的な感性、高まる感情、情熱、陶酔の現れだったのである。指揮台上上がると即、インスピレーションが湧いてきたが、そこで分析的な意志表現を始めるわけではなかった。彼がオケに理性で音楽を説くのは、あくまでもリハーサルのときだけだった。その仕事ぶりは素晴らしい職人的で知性に満ち、綿密な考察に基づいて出される指示は、細かいディテールをひとつずつ、全体的な構図の中で検討していくものだった。ドイツ正統派のカベルマイスター的なリハーサルと夢遊病者の即興演奏を思わせる夜の本番は、まったく異質なものだった。彼はかつて、即興の美しさは「即興が完成していく過程に」ピークを迎える、つまり、リハーサル中、細かく解体した作品をもとの形に戻していく作業が美しいのだ、と語っていた。もっとも、これは音を削り上げていく段階で、作

品をいかにバラバラにしようと、全体像を把握していないとできないことだが、フルトヴェングラーには、目指すべき作品の全体像を、まるで予言者のようにイメージする才能があった。それは、ブルックナーのように巨大な作品でも「第9」のアダージョのような神秘的な作品でも同じで、幅のある解釈の中で細かいディテールを見逃さず、全体を構築していった。そして彼は、夜の本番を迎えると、この予言者のような力を「響き」にしていくのだった。本番のときの彼の瞳には、何か燃え上がる炎のようなものが映っていた。また彼の視線が特定の楽器群に向けられたとき、それはただの技術的な指示ではなく、これから弾かれるパッセージが「作品の全体像」の中でどのような意味合いをもつのかを、瞬間的に演奏家たちに伝えていたのだった。

物事に筋道をつけて構築していく彼の才能は、著名な考古学者だった父アドルフ・フルトヴェングラー譲りの才能だったのだろう。アイーナ島(ギリシャ)の古代遺跡の発掘現場を監督する父の姿を見て育ったフルトヴェングラーに多大な影響を与えたのが、子供の頃受けた英才教育だった。それはゲーテの思想の流れをくむ、ドイツ理想主義と人道主義にもとづいたもので、父アドルフの助手で、のちにハイデルベルク大学考古学部の教授となったルートヴィヒ・クルティウスがフルトヴェングラー少年の教育係を務めた。母はカ

ールスルーエの学校の校長の娘だったが、フルトヴェングラーの両親は、音楽をはじめありとあらゆる人文科学系の勉強に示される息子の非凡な才能に注目し、その才能を伸ばすには普通の学校に通わせないで、個人教授をつけたほうが良いと考えたのである。こうした両親のおかげで、彼の才能は最高の環境で育まれたが、その反面、限りなくエゴイステイックな一種独特の個性が芽生えてしまった事実も否めない。晩年のフルトヴェングラーの指揮には、素晴らしいながらもどこか不可解な、彼だから許される解釈が聴かれたのも、こうした教育の影響ではないだろうか。フルトヴェングラー独特の主観性の、プラス面とマイナス面の両方が浮き彫りになったザルツブルク祝祭大劇場での《ドン・ジョヴァンニ》の公演が思い出される。多少極端な言い方をすれば、彼の《ドン・ジョヴァンニ》はモーツァルトの《ドン・ジョヴァンニ》ではなく、彼の指揮によるベートーヴェン風の《ドン・ジョヴァンニ》だった。また、彼が指揮するモーツァルトの後期の交響曲（例えば変ホ長調交響曲K.543）にベートーヴェンの影が早くもちらついて見えるのは、私だけだろうか？

ベートーヴェンはフルトヴェングラーの音楽世界の中心にあり、悲劇的な人生観がふたりを結びつけていた。今世紀の指揮者の中で、彼のように「悲劇」を創造の原動力として崇

めた人はいないだろう。二元的なものの現象としての悲劇が、すべての偉大な音楽の中核に内在する、というのが彼の確信だった。二元的な力のバランスを原則とするソナタ形式の秘密を、彼ほど徹底して探ろうとした指揮者はいなかったし、この力が最高の緊迫した関係に達するのは展開部においてだった。ベートーヴェン、ブラームスと同じように、チャイコフスキーのただ感傷的なパトスにすぎないパッセージにも、悲劇的で情熱的な深みのある響きを与えていた。ヴィルトゥオーソ的で艶やかな音楽に対するセンスがなかったわけではないが、チャイコフスキーの優美な哀愁（例えば、交響曲第5番のワルツ風スケルツォ）に他の指揮者がサロン風の軽やかな香りを感じたのに対して、彼は憂鬱を感じ、ワルツもまるで悲劇のヴェールをかぶせたように響いた。また、お気に入りの作品だったR.シュトラウスの《ティル・オイレンシュペーゲルの愉快ないたずら》のユーモアも、いたずら男の悪ふざけとしてではなく、喜劇的に表現された苦悩として、世の中を見通す力をもつがゆえに、視野の狭い世間で孤独にさらされる風刺家の気まぐれとして解釈している。

フルトヴェングラーにとって、世の中の出來事を悲劇的にとらえていくことが、すべての芸術的創造の前提だった。1954年11月30日に亡くなる直前、彼はミュンヘンのバイエル

ン州立芸術アカデミーで行う予定だった「音楽家と聴衆」と題した講演の原稿に、「芸術が生まれるには、芸術家が対象と戦い、葛藤することが不可欠である」と書いている。実現しなかったこの講演の原稿には、「芸術は生きた人間の社会を対象にしたものでなければ、存在の意味も、目的もない」と、これもまた、まるでベートーヴェンのような言葉が書き残されている。

悲劇的な運命に生きる人間に課せられた戦いと葛藤の日々が、社会に認められることで報われる。常日頃から、「芸術家の運命とはこうしたもの」と語っていたフルトヴェングラー自身も、辛い運命を何度も経験してきたひとりだった。作曲家としての心の葛藤を、指揮者としての外的要素との葛藤を感じていた彼は、悲劇的な性格の持ち主だった。彼の場合、ソナタ形式で書かれた楽章で展開部のちに再現部に戻るとき、それは経過部でも、それぞれが対立する展開部の力の融和でもなく、非常に劇的な周辺部にすべての要素を束ねて、混沌としたところへ主題が登場して解決策をもたらす、というものだった。交響曲を指揮することがもっとも多かった彼が、大きな発展をみせた音楽様式を、ベートーヴェン、ブラームス、ブルックナーで完結したものととらえ、満足していたのは明らかだった。また、すでにふれたように、モーツァルトの交響曲を指揮するときは、無意識にベ

ートーヴェンとの共通性を探っていた。だが、非二元的な性格の持ち主で、ソナタ形式で対立する複数の主題をなくす代わりに、ひとつの主題そのものを発展させていく方向に進んでいったハイドンだけは、特別だった。ハイドンの作品には（交響曲第88番ト長調のメヌエット楽章ラルゴとトリオのように）明らかに、劇的に盛り上がる部分があるが、それでもハイドンは古典派の作曲家の中で、唯一、フルトヴェングラーが力のバランスを曲全体の流れに任せた作曲家だった。

フルトヴェングラーがどれほどの頻度で、どの作曲家を指揮してきたかをみてみたい。1911年から1940年まで、つまりリュエベックから、マンハイム、ライプツィヒ、そしてベルリン、ウィーンにいたる世紀的な名声を博するようになるまでの約30年間の統計である。まずベートーヴェンが1045回で、圧倒的に多い。続いてブラームスが519回、そしてぐっと少なくなってハイドンが200回、モーツァルトが173回になっている。だが、彼がこの期間もっとも頻繁に指揮した作品は、「悲劇的で理想主義的な交響曲」の代名詞であるベートーヴェンの第5番だった。ロマン派の作曲家に関してこのようなデータはないが、彼の偉大なる悲劇的な世界観がこの時代の作品にも巧みに投影されたことは言うまでもない。シューベルトの交響曲ハ長調やシューマンの作品120を彼ほど壮大に、「ディオニ

ユソス的」な核をとらえて、リズムの発するエネルギーを劇的に感じ取り、響きの中に緊張感を見出した指揮者はいない。ところで、フルトヴェングラーは、同時代の音楽に対してどのような立場をとっていたのだろうか？ 20歳ほど年配だったシュトラウスとプフィツナーは、彼の青年時代に活躍した当時の現代作曲家だったが、同じようなドイツ古典派とロマン派の伝統の中で育ったという共通点があった。ひと昔前の教育を受けたフルトヴェングラーは、彼らと同じ時代を生き、同じ精神を共用していたため、作品も難なく理解することができた。だが彼と同年代の作曲家や、多くても10歳年配、ないし年少の作曲家で、シュトラウスやプフィツナーによってまだ守られていた伝統から飛び出し、いわゆる狭い意味での「現代音楽」への道を切り開いた人たちに対してはどうだったのだろうか？ フルトヴェングラーは、アルノルト・シェーンベルク、ベラ・バルトーク、イーゴル・ストラヴィンスキー、パウル・ヒンデミットという「現代音楽の古典的な作曲家」（彼はこの表現を極端に嫌っていた）と呼ばれる4人に会い、彼らの作品を指揮しているが、好き嫌いがあったのは明らかである。

この点をより詳しく検討していくと、ベートーヴェンとブラームスの名前に再び突き当たる。なぜなら、1910年から1930年にかけて音楽の世界で起きた革命の旗手たちは、スト

ラヴィンスキーを除いて全員、シェーンベルクのように彼らを出発点としたり、バルトークがベートーヴェンに、またヒンデミットがブラームスに行き着いたように、彼らを成長課程の到達地点にしていた。こうした精神的類似性に気づいたフルトヴェングラーは、ベートーヴェンやブラームスを通じてシェーンベルク、バルトーク、そしてヒンデミットの音楽に接していった。例えば、それまで小編成のアンサンブル用の作品にしか使っていなかった十二音技法を、大編成のオーケストラ曲に用いたシェーンベルク最初の作品《管弦楽のための変奏曲》作品31を、1928年12月にベルリン・フィルハーモニーを指揮して初演したのは、フルトヴェングラーだった。もともと、彼はのちになって、このシェーンベルクの技法と距離を置くようになっていく。死後初めて出版された「音楽家と聴衆について」という題の講演会の原稿にこのことが詳しく書いてある。なぜか？という問いへの答えは、とりあえずこの追悼文では出さないことにする。ここで重要なのは、当時、あまりにも大胆な技法ゆえに敬遠されていたシェーンベルクの歴史的なこの作品を、誰よりも早く認め、その中に19世紀の交響曲への関連性、ブラームス的な要素を感じ取ったという事実である。また、現代音楽を語る上で避けて通ることのできないバルトークの《弦楽器、打楽器とチェレスタのための音楽》も、フルトヴェ

ングラーの指揮するベルリン・フィルハーモニーの演奏で、ドイツで初演されている。バルトークのこの名作の冒頭で聴かれるフーガには、ベートーヴェンの《大フーガ》変調長調作品133（弦楽合奏版）に相通じる、息を飲むような緊迫感が感じられる。また、彼が勇気をもって当時、ナチスの無教養な人たちにボイコットされていたヒンデミットを、指揮者としてのみならず、ときにはペンをとって庇護したことは有名な話である。1934年11月25日に『ドイツ・アルゲマイネ』新聞に掲載された「ヒンデミット事件」と題されたフルトヴェングラーの文章は、気品に溢れ、大胆不敵な彼の性格をよくあらわしている。彼にとって、ヒンデミットは偉大なドイツ音楽の伝統を継承していく、重要な作曲家のひとりだったのである。フルトヴェングラーにとって、「現代的」という表現は綱領に則した概念ではなく、その時代の創造性の新しい形であり、多くの時代を経てきたある流れを瞬間的にとらえたものだった。《火の鳥》を50回以上、《春の祭典》を10回ちかく演奏している彼が、同じような流れに生まれ、いかなる変化を遂げようとその流れを内に秘め続けたストラヴィンスキーの才能を、あまり評価しなかったのは不思議である。1945年の彼の手帳には、「時の人ではあるが、未来の人ではない」という、ストラヴィンスキーに対する評が書き記されている。長生きして、今日

におけるストラヴィンスキーの音楽の評価を知れば、彼はおそらく、この評を自ら訂正したに違いない。

晩年、フルトヴェングラーは「音楽家として世界に訴えかける」という、本来の義務を果たせずにきたことを悔やんでいた。そして辛辣な皮肉を込めて、「指揮をすることに追われた不幸」ゆえに、作曲家としての仕事が十分にできなかった、と語っていた。若い頃から作曲をしていた彼の代表作であるピアノ協奏曲と2曲の交響曲は、ベートーヴェンからブラームス、そしてブルックナーにいたるまでの19世紀の交響曲のエッセンスを集約したものである。壮大な構想の中に渦巻く不安と動揺、そしてそれらを静める力が同時に感じられるこれらの作品は、ヴァルター・リーツラーの言葉を借りれば、「100年の間に交響曲の世界で生じた様々な変化が、今一度、余韻となって蘇る、偉大な時代の最後の証言のようなもの」といえる。フルトヴェングラーは、「運命を語らせる才能」を、最も偉大で奥の深い、説得力のある才能であり、この才能の有無こそが、本物の交響曲作曲家と他の音楽家の違いだと考えていた。そして、ブラームスの交響曲について語っていたように、「主観的な個性と客観的な具象性を結びつける不思議な才能、個人的な限界のある性質を、万民を結ぶより崇高な絆と結び付けていく力」が自分にも備わっている、と自負してい

た。

本追悼文で、フルトヴェングラーが「ドイッ・ロマン派の最後の交響曲作曲家」というグスタフ・マーラーにあてがわれた地位に、自分を据えたかったのかどうかを追及するのは、場違いである。しかし、作品のスタイルもそうだが、何かを表現する欲求にかられ、内なるヴィジョンを力ずくで呼び覚まそうとする意志行為は、ふたりに共通する最も大きな点である。フルトヴェングラーがこの意志行為の中に、創造的なエトスの主張をみているのは明らかであり、彼は（ミケランジェロの絵画のように）、この主張を相手に伝えるための作者の葛藤が読み取れば読み取れるほど、作品を高く評価していた。ある日、親しい友人に「意志の暴力的な欲求に応えるようにして生み出される音楽は、自ずと破滅的になりはしないか」と問われた彼は、一瞬驚いたような沈黙のあと、次のように答えた。「仕方ないさ。私は、悲劇を綴る詩人なのだから」

（フルトヴェングラー生誕75年を記念して1961年1月25日にケルン西ドイツ放送局で放送された追悼番組より）

K.H.ルッペル
[訳：岡本和子]

フルトヴェングラーと ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団

1922年、ヴィルヘルム・フルトヴェングラーの母は、日記に次のように記している。「ヴィリーがニキシュの後任に選ばれた。これで、彼も考え得る最高の地位に就いたことになる」。当時、シュターツカペレからベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の常任指揮者に転身したフルトヴェングラー自身も、こう語っている。「ご存じのように、私はベルリンで最初の2年間、シュターツカペレの音楽監督を務めていたが、ベルリン・フィルハーモニーを定期的に指揮するようになったのは、ニキシュの死後、彼の後任に選ばれてからだ。歌劇場に付属していないオーケストラのため、リハーサルの時間が比較的自由にとれること、また、コンサートに適しているフィルハーモニー・ホールが利用できることが、何よりも魅力的だった」

フルトヴェングラーはウィーン・フィルハーモニー管弦楽団とライブツィヒのゲヴァントハウス管弦楽団との関係も深かったが、30年間彼のもとで演奏してきたベルリン・フィルハーモニーは、まさに「フルトヴェングラー・オーケストラ」と呼ぶにもっとも相応しいだろう。やや機械的にもとれる細かい指示を出すトスカニーニとは対照的だった彼の指揮は、音楽、すなわちオーケストラを自然に歌わせるのが特徴だった。拍子を正確に打つ

トスカニーニに対して、フルトヴェングラーは振り子のように腕をブラブラさせながら、揺れ動く音楽の流れを体で表現しながら棒を振り下ろす指揮者だった。その結果、オケの演奏家はそれぞれ微妙に「入る」瞬間がずれて、弦楽器で和音を弾くときのようなフルトヴェングラー独特の厚みのある「勢い」がそこで生まれた。フルトヴェングラーの指揮するベルリン・フィルハーモニーの響きには、彼にしか出せない柔軟性、緊張感があった。ベルリン・フィルハーモニー独特の適度に膨らみのある弦の響きは、フルトヴェングラーによるところが大きいといえる。

19世紀の音楽の解釈が素晴らしいことで有名なフルトヴェングラーだが（彼が残した数々の録音の中でもっとも有名なのは、おそらくシューベルトのハ長調交響曲とシューマンの二短調交響曲ではないだろうか）、このような評価はあまりにも一面的で、彼の感性のごく一部しか表現していない。

古典派的な「様式と内容」のバランスを崩して、音楽を自分の感情流出の原動力にしてしまい、詩的表現など音楽以外の要素をふんだんに取り入れた演奏で異質な作品を創り上げてしまう演奏家は「ロマン派的」と呼ばれるのが常である。だが、フルトヴェングラーは「音楽は、そのもっとも崇高な関連性において、すなわち曲の内面的な動きと構造を調和させることによって把握されなければなら

ない」と語っている。オーソドックスな彼ならではの言葉である。そして、これは口先だけの言葉ではなく、彼の音楽はまさにこの格言どおりのものだった。

フルトヴェングラーはオケを技術面で徹底的に鍛え上げて、音楽の構造のバランスを追求する指揮者ではなく、どちらかといえば、あまり重要ではないことを省略して、芸術的に重要に思われるところに固執して、そこから解釈を広げていくタイプだった。ベートーヴェンの第7番や第5番の最終楽章で、ホルンの音程が多少崩れても特に気にとめなかったのも、そのためである。フルトヴェングラーがオケに求めたのは、極限まで力を出し切ることだった。歴史的な記録といえる第5番の録音は、1947年、フルトヴェングラーが戦後初めて再びベルリンで指揮をしたときのライヴ録音で、まさに極限状態において収録されたものだといえる。力強いドラマティックな演奏から、当時のベルリンのはりつめた空気が伝わってくる。《エグモント》序曲もこのときの演奏会で収録されたもので、ライヴならではの生き生きとした名演である。

一方、スタジオ録音されたもの（ほとんどが、素晴らしい音響で有名なベルリン・ダーレム地区のイエス・キリスト教会におけるもの）力強くコンパクトな演奏で、ライヴ録音に劣らない素晴らしい出来になっている。しかし、フルトヴェングラーは自分の後を継

いだヘルベルト・フォン・カラヤンとは対照的なレコーディング嫌いで、彼の目には非人間的な機械世界の代名詞に映ったスタジオの雰囲気をも嫌っていた。それでも音楽に対する彼の情熱には、スタジオの雰囲気に飲まれるどころか、逆に一変させる力があつた。電子音響技術には抵抗を示しながらも、名指揮者としてレコード史にも名を残した由縁である。

ロマン派指揮者というレッテルが偽りであること、時代遅れだという批判が逆転して好意的に受け入れられたことは、彼が時代を超越した「古典的」と呼べる、偉大な指揮者である事実を裏付けている。また、現代音楽をあまり取り上げないという批判も、ベルリン・フィルハーモニーとの仕事を見る限り、まったく当てはまらない。

フルトヴェングラーがベルリン・フィルハーモニーを指揮した演奏会を、1922年からほぼ漏れなく追っているベーター・ヴァッカーナーゲルの記録には、極めて個性的なプログラムであったことと並んで、彼が積極的に当時の現代音楽を指揮していたことが明確に記されている。例えば、ベルリン・フィルハーモニーの定期演奏会でシェーンベルクの《管弦楽のための5つの小品》作品16を取り上げたり、同作曲家の《管弦楽のための変奏曲》作品31を初演した他、ストラヴィンスキーのピアノ協奏曲を作曲家自身のピアノで、また

同作曲家の《春の祭典》、バルトークの《舞踏組曲》と《弦楽器、打楽器とチェレスタのための音楽》、プロコフィエフ、コダーイ、オネゲル、プゾーニ、カゼッラ、ブラッハー、ベッキング、そしてもちろんヒンデミットも指揮している。戦時中、ナチス・ドイツと仲間違いした原因が、ヒンデミットの交響曲《画家マティス》だったことは周知の事実である。また、フルトヴェングラーが指揮した1932年の同じ定期演奏会で、有名なふたりの作曲家がソリストとして出演しているのが興味深い。この日は、まずプロコフィエフが自作のピアノ協奏曲の初演でピアノを弾き、後半に演奏されたベルリオーズの交響曲《イタリアのハロルド》ではヒンデミットがヴィオラ・パートを弾いている。

また、フルトヴェングラーの演奏会は、ラヴェルの《スペイン狂詩曲》をブルックナーの交響曲第4番と組み合わせたり、大きな交響曲をいきなり冒頭にもってくるなど、プログラムが極めて独特だった。大曲であるブルックナーの第8番の後に、ヴラディーミル・ホロヴィッツをソリストに迎えてブラームスの変ロ長調ピアノ協奏曲が演奏されたり、ヴィルヘルム・バックハウスのピアノ独奏でベートーヴェンの変ホ長調ピアノ協奏曲が演奏されたこともある。このブラームスのピアノ協奏曲は、一度ストラヴィンスキーの《春の祭典》に続いて演奏されたこともあった。

ベルリン・フィルハーモニーを指揮した初期の頃のある公演では、ブルックナーの第7交響曲、フランクの《交響的変奏曲》、リストの《死の舞踏》、そしてワーグナーの《マイスタージンガー》前奏曲、というプロを組んでいる。また、亡くなるおよそ3ヵ月前の1954年9月に行われたベルリン・フィルハーモニーとの最後の演奏会では、冒頭に大曲を指揮するという、戦後ほとんどやらなくなっていた彼の従来プログラム・スタイルに戻って、ブルックナー的な、自作の大曲、交響曲第2番をベートーヴェンの第1番の前にもってきている。

最後に、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団とフルトヴェングラーの関係の深さを証明するもうひとつの事実として、指揮者である以前に作曲家であるという意識が生涯強かった彼が、自作の大曲をすべてこのオーケストラで初演していることを忘れてはならない。

ヨアヒム・マツナー

〔訳：岡本和子〕

フルトヴェングラーのベートーヴェン

シューベルト、ブラームス、あるいはブルックナーの名演奏を残しながらも、音楽ファンの心をとってフルトヴェングラーといえ、やはりベートーヴェンだろう。彼のレパートリーの中で特別な位置を占めていたベートーヴェンだが、驚くべきことに、長年続いたベル

リン・フィルハーモニー時代にこの作曲家を体系的に指揮したことはなかった。素晴らしい演奏を聴かせていたにもかかわらず、畏怖の念からベートーヴェンを日常化してしまうのをはばかっていた、という説も聞かれるが真相はわからない。

およそ30年にわたるベルリン時代において、フルトヴェングラーがオール・ベートーヴェン・プロの演奏会を振ったのは、(もちろん「第9」とミサ・ソレムニスを除いて)わずか15回にすぎない。ベルリン・フィルハーモニーの定期演奏会で第7番を振ったのは13回、第8番はたった7回しかない。なお後者のうち1回は、フルトヴェングラー自作のピアノ協奏曲との組み合わせだった。

しかし、演奏回数を謙虚に押さえていた分、彼のベートーヴェンは常に新鮮で、緊張感があり、息を飲むほど美しく、完成されていた。また、2度同じ演奏をすることはなく、フルトヴェングラーは同じ曲を、そのつど新しく生まれ変わらせるための練習を繰り返したが、解釈が硬直してしまうほどの練習量ではなかった。彼は、本番中にフッと沸くインスピレーションや雰囲気や大事にする人だった。演奏を何度も中断させられたり、演奏外のことや気が散りやすいスタジオ録音を嫌っていたのもそうした理由からである。不思議なことに彼の手にかかる、どの曲も、最初の一振りから曲の全体像を見据えつつ、感

情や経験の波に身をゆだねているかのように響いた。フルトヴェングラーは偶然性を取り入れる才能の持ち主だった。演奏を初めから完璧なヴィジョンに封じ込めてしまうのではなく、多くの刺激にさらし、自分自身もそうした刺激にさらされることを好んだ。聴衆を魅了して離さない彼のベートーヴェンの説得力の秘密がここにある。フルトヴェングラーの演奏会には、指揮者と聴衆が一体となってベートーヴェンの音楽に仕えているような、何とも不思議な魔力があった。会場には、いかなる対立も永遠の音楽に融合されていくような雰囲気があった。

フルトヴェングラーのこうした魅力を分析して、明らかにすることは可能だが、彼にとっても、音楽学者にとっても、音楽そのものにとっても、あまり意味のある作業ではない。だが彼の音楽の根底には、偉大で悲壯的な原動力、深く憂鬱な世界観があり、それが指揮する作品に投影されていたことは確かで、ベートーヴェンの交響曲は彼の心情を映し出す最高のスクリーンだった。フルトヴェングラーの指揮はベートーヴェンの創造力に同等に応え、スクリーン上では作曲家と演奏者の力関係が展開されるのだった。

また彼は、音楽に音楽とは無関係の意味を当て込むことを徹底して避けた。音楽にはいかなる世界観も、政治的要求も、声明も、文学要素も、言葉も潜んでいない、音楽はあく

までも音楽でしかない、というのが彼の考えだった。確かにそのとおりかもしれない。しかし、当時フルトヴェングラーとは対照的な考えの指揮者も少なくなかった。

彼の指揮には最初から（おそらくすでに若い頃から）他の指揮者とは異なる、往年の名指揮者が放つオーラのようなものがあり、特にライプツィヒのゲヴァントハウス管弦楽団とベルリン・フィルハーモニーの常任指揮者に就任してからは、権威がもたらす魅力のようなものがそこに加わった。

1922年、フルトヴェングラーの母アーデルハイトは、ニキシュが亡くなり息子がドイツ音楽界最高の地位につくことが決まると、日記にこう記した。

「ヴィリーがニキシュの後継者となった。これで彼は、考えられ得る最高の地位についたことになる」

のちに、さまざまな理由から彼を失墜させようという動きもあったが、フルトヴェングラーは生涯、この時手に入れた地位にとどまった。音楽の世界において、彼は死ぬまで絶対的な君主であり続けたのである。

クラウス・ガイテル

[訳：岡本和子]

フルトヴェングラー、シューマンを振る

1922年にアルトゥール・ニキシュの後任に選ばれたヴィルヘルム・フルトヴェングラー

はこの時、ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団とベルリン・フィルハーモニー管弦楽団という長い伝統を誇るふたつの名門オーケストラを手中におさめた。彼はまだ36歳になったばかりだった。フルトヴェングラーの父アドルフは当時、世界的な考古学者として知られ、確たる時代思潮を代表する人間だった。フルトヴェングラーは幼い頃から、古代文明と人文主義の世界で育てられ、両親は早くから彼の音楽の才能に気づき、必要な環境を整えてくれた。のちにゲヴァントハウスとベルリン・フィルハーモニーという名オーケストラを振るようになってからも、こうした教育によって得られた様々な芸術への造詣の深さが、大いにプラスに働いている。彼はまた、過去の作曲家の交響曲を「私たちの生活の一部」、つまり常に生きている作品としてとらえていた。1932年にベルリン・フィルハーモニーの創立50周年が祝われたとき、フルトヴェングラーは当時の経済危機にふれ、オーケストラの存続が危うくなっている、と訴え、ベルリン・フィルハーモニーのような質の高い「楽器」を軽率に解体してはならない、解体してしまえば「生きた音楽」が聴けなくなってしまう、と語った。そして、ハイドンやベートーヴェン、ここにおさめられたシューマンの交響曲二短調のような古典派とロマン派の重要な交響曲を、絶対的な価値とみなしていた。

私はフルトヴェングラーによるリハーサル、そして録音セッションを何度も生で聴いているが、彼の指示は短く単刀直入で、ベルリン・フィルハーモニーのように彼の指揮や音楽スタイルを熟知しているオーケストラの場合、特にそうだった。オケに対する指示も、ボーイング、フェルマータの長さといった技術的なものが多かった。だが音楽的に鋭い感性の持ち主であれば、こうした簡潔な指示の裏に隠された全体的な構想を読み取ることができたが、彼は常に、ソロ・パッセージの伴奏、管によるコラル風の部分といった、作品の細部にまで含まれる全体的な構造の要素に関連性をもたせようとしていた。また、オケに投げかけるひとつひとつの言葉にも、特徴があった。

シューマンの交響曲第4番のリハーサルと録音は1953年の5月、ベルリンのダーレム地区のイエス・キリスト教会で行われた。フルトヴェングラーはこの教会の音響が、録音に非常に適していると考えていた。ベルリン・フィルハーモニーとはすでに何度も演奏している作品だけに、わずかな「チェック」だけで、すぐに本番となった。わずかなチェックではあったが、すでにふれたように、彼の技術的な指示は作品に魂を入れて表情をつくっていくためのすべであり、必ず知的な内容をともなっていた。これは同録音のリハーサルでも終始、感じられたことである。例えば、

展開部でテンポが速くなってしまう傾向がある第1楽章では、「時間は十分ある。坂を転げ落ちるように走る必要はない！」と注意していた。また、16分音符の音形がクロスしていくパッセージでは、「波のように柔らかく」と具体的なイメージを語っていた。フェルマータの後は「新しい音になるが、前の音よりも強くないように！」求め、「歌うように！この作品全体が歌なのです！」と繰り返していた。ロマンツェではオーボエとチェロによる旋律を他のパートの響きに「優しく乗せ」、スケルツォ楽章のトリオのヴァイオリン・ソロにはアラベスク風の8分音符による音形を強く弾かせて浮き上がらせるようにしていた。そして最終楽章の副次主題が登場するところでは、「夢見るような旋律の美しさをもっと引き立つように、歌って！」という指示が飛んでいた。フルトヴェングラーは思い描いたとおりの音楽が得られるまで、徹底的に練習を繰り返す指揮者だった。同録音の歴史に残る素晴らしい演奏の秘密がそこにある。

カルラ・ヘッカー
[訳：岡本和子]

フルトヴェングラー、ワーグナーを振る

1886年にベルリンで生まれたヴィルヘルム・フルトヴェングラーは、教養人の家庭に育った。父親のアドルフは著名な考古学者、

画家だった母親は素晴らしい模倣家で、彼は幼少の頃から、古代ギリシャ・ローマの文化、人文主義の世界、造形芸術や音楽に親しんでいた。早くから長男の才能に気づいた両親は、才能を育てるべく最高の教育を息子に与えた。当時のヴィルヘルムの希望は、作曲家になることだった。

少年ヴィルヘルムがもっとも崇拜したのはベートーヴェンの音楽だったが、ベートーヴェンに対するこの気持ちは生涯変わることはなかった。バッハ、モーツァルト、ヘンデル、シューベルトそしてシューマンの音楽もこの頃から聴いていたが、初期のブラームスの作品を「シューマンとベートーヴェンを混ぜ合わせたような不幸な産物」と評している。また、当初、後期ロマン派最高の天才音楽家であるリヒャルト・ワーグナーを徹底的に嫌っていた。フルトヴェングラーは15歳のときに、「ワーグナーは本物の芸術家ではなく、彼のオペラの台本ほど安っぽいセンチメンタリズムに浸り切ったものはない」とワーグナーをこきおろしている。少年は、初めて聞く《マイスタージンガー》にも何の感動も覚えなかった。だが、それからわずか2年後、彼はワーグナーが「《マイスタージンガー》の中でベートーヴェン以降成し遂げられなかったことをやっけて、音楽的にも素晴らしい」とくに気づく。それでも、若き作曲家は、「私の音楽とはまったく違う。彼は音楽で雰囲気

を、私は感情を追求するからだ」と書き加えている。

雰囲気追求型という点で、彼にとって《バルジファル》は最たるものだった。だが当時17歳だった彼の《バルジファル》評には、驚くべき成熟と客観性がみうけられる。「だが、ワーグナーを一方向的に、何から何まで否定して、彼の長所を無視する姿勢は嫌いだ。今の私にとって、彼はベートーヴェン以降の時代において、シューベルトと並ぶ最大の作曲家ではないだろうか」

その後、ワーグナーの音楽に対する興味は、ますます深くなっていった。1953年、ローマで10日間かけて《指環》を演奏会形式で指揮したフルトヴェングラーは、友人で舞台美術家のエミール・プレトリウスに、「数年以内にワーグナーの全作品を演奏会形式でやりたい。ワーグナー嫌いの人間や、彼の才能を疑っている人たちの考えを一変させるような、新鮮で、驚くべき素晴らしい演奏になるだろう」と述べている。

残念ながら、夢は実現されなかった。それでもフルトヴェングラーは、演奏会形式で上演されたワーグナー作品のライヴ録音を数多く残している。ここに集められたものは、すべて終戦直後のもので、音質にはいささか難があるが、ライヴ録音ならではのエネルギー感で、生き生きとした雰囲気そのまま伝わってくる。

《聖金曜日の奇蹟》は1951年4月25日にアレクサンドリアで収録されたもので、フルトヴェングラーはこの直前に、ミラノで《バルジファル》を5回連続して指揮している。このアレクサンドリアでの公演はエジプト・ツアーを締めくくるものであった。

《トリスタンとイゾルデ》の前奏曲と《イゾルデの愛の死》は1954年4月27日、ベルリンにおけるフルトヴェングラー最晩年の演奏会のひとつとして録音された。彼はこの前奏曲と《イゾルデの愛の死》を、亡くなる1年前の1953年から翌年にかけてベルリン・フィルハーモニーと行った2度のツアーで、何度もプロに入れている。しかし、1947年から1952年まで、彼がこれらの曲を指揮するのはまれだった（この間は、《マイスタージンガー》前奏曲、《タンホイザー》序曲、《バルジファル》の《聖金曜日の奇蹟》、そして《神々の黄昏》の《葬送行進曲》を好んで指揮している）。これはちょうど、頻繁に舞台で《トリスタン》を指揮していた時期にあたり、1952年に行われたウィーン国立歌劇場の公演を最後に、舞台で《トリスタン》を指揮することは二度となかった。フルトヴェングラーは前奏曲と《イゾルデの愛の死》を、作曲家自身による管弦楽用編曲版を使って指揮していた（ワーグナーは、オペラの宣伝のために、前奏曲が和音で完結するこの版を1860年にパリで指揮している。また、前奏曲から

直接〈イゾルデの愛の死〉の終結部分へと続く、もうひとつの演奏会用編曲版も書いている)。フルトヴェングラーが指揮する演奏会のプログラムで、長年解説文を書き続けたペーター・ヴァッカーナーゲルは、「〈イゾルデの愛の死〉の管弦楽ヴァージョンには、声という基本的な要素が欠けている。だが、我々は物足りなさを感じない。それは、この作品が、ワーグナーの作品においても他に例のない、完成された交響曲だからである」と書いている。ゲルハルト・フォン・ヴェスターマンの音楽解説書にも、この管弦楽用編曲版に関する説明があるが、冒頭に添えてある文章はフルトヴェングラーによるものである。ベルリン・フィルハーモニーの支配人を務めていたヴェスターマンは、フルトヴェングラーのお気に入り、ベルリン・フィルハーモニー定期演奏会の中継放送を実現させた人物である。ここにおさめられている1949年12月19日にベルリンで行われた演奏会で録音された《マイスタージンガー》の前奏曲と《神々の黄昏》の《葬送行進曲》を始め、ベルリン・フィルハーモニーの貴重なライヴ録音が数多く残されたのも、彼によるところが大きい。

カルラ・ヘッカー
〔訳：岡本和子〕

フルトヴェングラー、ブラームスを振る

ヴィルヘルム・フルトヴェングラーは1922年から1954年まで、30年以上の間ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団の常任指揮者をつとめ、世界的に通用する一流の演奏を実現した。楽譜に書かれていることを単に音に変えていくだけにとどまらず、音符の裏に隠された作曲家本来のヴィジョンを読み取り、演奏を繰り返すたびに新しい音楽を生み出す彼は、それまでになかったタイプの音楽家だった。彼の指揮を聴いていると、まるで作品が無から誕生する瞬間を体験しているようで、どの作品も生命力にあふれ、聴衆の心をとらえた。録音からも伝わってくる独特の興奮と感動の秘密がそこにある。

音楽家フルトヴェングラーにとって常に軸となっていたのが、交響曲の作曲家としてのベートーヴェン、ブルックナー、そしてブラームスだった。彼はブラームス生誕100周年の年に、「ブラームスは（ワーグナーを除いて）ドイツ音楽で最後に世界的な影響を持った作曲家だった」と述べている。またフルトヴェングラーは、細かい部分までオリジナルでありながら、民謡のように親しみやすい旋律を次々と生み出したところに、この作曲家の素晴らしさがあると考えていた。1873年に書かれた《ハイドンの主題による変奏曲》は、そうしたブラームスの大衆的な側面を表す一例である。

フルトヴェングラーは、厳格な様式と無味乾燥な響きの裏に潜む、ドライで地味なブラームスの偉大さに感銘していた。彼にとって、ブラームスはバッハとヘンデルに始まりベートーヴェンによって継承されていくドイツ音楽の「巨人」のひとりだった。1931年のエッセーでは、「彼の音楽は幻想的で悪魔的な世界を描き出している」と書いているが、フルトヴェングラーにとってブラームスの魅力というのはその古典的な様式美ではなく、悲劇的で運命的な体験内容、暗く閉ざされた精神的な深みの秘密であり、彼は誰よりもその内容や秘密を探りあてて理解する才能を持っていた。そういった意味で、フルトヴェングラーはおそらく、ブラームスの音楽の内なる偉大さを初めて音にして表現できた指揮者だったといえる。ブラームスの音楽をただ美しく、細かく丁寧に響かせるだけに終始するのではなく、驚愕するほどの新しいブラームス像を打ち立て、その交響曲の世界に隠されていた激しさを解放し、そこに改めて命を吹き込んだのである。

ここに収録されているブラームスの交響曲第1番ハ短調作品68は、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団がフルトヴェングラーの指揮で1952年2月10日に、ベルリンのティタニア・パラスト（終戦直後、ティタニア・パラストは破壊されたフィルハーモニー・ホールに代わり、一時的に使われていた）で行わ

れた演奏会のライヴ録音で、フルトヴェングラーの成熟した芸術性を感じることができる貴重な記録である。激しいアクセント、乱暴とさえいえる荒々しい弦が、力強く均質なティンパニのリズムにのって半音階で上昇していく導入部分のテーマを響かせ、ヴァイオリンの柔らかいリードで次第に幅広い音域の中を漂うように解体していく。6度のテーマが浮かび上がり、再度盛り上がりを見せ、疑問符を投げかけたまま半終止の状態ですぐに、最後にベースのピッツィカートによるエコーだけが残る。続いて、力強い和音が鳴り響き（爆発的な音を生み出す指揮者の有無を言わせないジェスチャーが目につく）、6度のテーマがエネルギーに展開していく。オーボエ、クラリネット、ホルンのやりとりがロマン主義的な幻想の世界を生み出す、そこへヴァイオラの音が荒っぽく入り込み、新たな激しい動きへと導く。展開部と再現部でテーマが多様に展開し、新たな光を当てられては一層ドラマティックに、深みを増して浮かび上がってくる様子や、最後に安らかなハ長調に落ち着くところなど、見事な演奏だといえる。

オーボエとホルンによる民謡風の旋律、ヴァイオリン・ソロのアラベスクが印象的な第2楽章のアンダンテ・ソステヌートはゆったりと流れるが、フルトヴェングラーの指揮は牧歌的なイメージに終止することなく突き進

んでいく。8分の4拍子と8分の6拍子がアレグレット・エ・グラツィオーソで交互に現れるところが、非常に刺激的だ。そして、最大の聴きどころが最終楽章の導入部分のアダージョ。解体したテーマが断片的に顔を出し、アルプスの情景をイメージしたホルンの響きがこだまする。続いてこれに応えるように、今度はフルートが旋律を受け持ち、輝かしい盛り上がりを見せて解放感あふれるフィナーレへと続き、闇の世界からの解放、勝利が高々と歌い上げられる。ヴァイオリンのG線上の旋律が浮き上がり、登場したすべてのテーマがひとつの巨大な流れとなる時、管によるコラールが揺るぎのない信仰のようにコーダで朗々と鳴り響くとき、この作品を「交響曲第10番」と呼び絶賛したハンス・フォン・ビューローの言葉が思い出される。フルトヴェングラーのブラームスは明らかにベートーヴェンの音楽精神を経由した解釈になっていて、音楽史上の偉大な交響曲に共通する、信仰深く理想主義的で神秘的な情熱を見事に表現している。

ヴェルナー・エールマン

【訳：岡本和子】

フルトヴェングラー、ブルックナーを振る 交響曲第4番《ロマンティック》

ヴィルヘルム・フルトヴェングラーは亡くなる直前、1954年11月9日付の手紙で次のように書いている。「悪性の気管支炎にかかっていて、仕事ができない。だが、あと何日かすれば、また仕事を再開できると思う……。オットーボイレンでは、ブルックナーの交響曲をやりそうと思う、美しい曲だ……。私に声をかけてくださった市長にくれぐれもお礼を申しあげておいてほしい」。2日後、彼は入院し、11月30日に帰らぬ人となった。

1906年、当時20歳だったフルトヴェングラーは、父がミュンヘンでアレンジしてくれたカイト管弦楽団との演奏会で、早くもブルックナーの第9番を指揮している。そして、人生も後半にさしかかった頃、「20年代初頭にA.ニキシュの後任として、ベルリン・フィルハーモニーの定期を任せられたとき、ベートーヴェン、ブラームス、そしてブルックナーといったドイツの偉大な交響曲作曲家を、ドイツ音楽界のしかるべき地位に戻すことが、まづ念頭にあった」（1951年にベルリン市のテイブルティウス文化相に宛てた手紙）と語っているように、ベルリン・フィルハーモニーの常任指揮者として開いた最初の演奏会に選んだ作品がブルックナーの第7番、続いて、毎シーズンごとにこの作曲家の交響曲を1曲ずつとりあげ、2年目にはすでに第4番を振

っている。

数字のうえでは、ベートーヴェンとブラームスを指揮した回数の方がはるかに多いが、それは彼がブルックナーの交響曲に対して特別慎重な態度で臨んだからであった。彼はまず、「原典版」と呼ばれる各種の版を徹底的に読み比べることから始めた。1939年にウィーンで行ったブルックナーに関する公演で次のように語っている。「奇妙なことです、複数の原典版が存在するのは事実です！ 同一の作品を、これほど繰り返し見直した作曲家は、他に例がない！ よく知られているように、ベートーヴェンはなかなか筆の進まない作曲家で、いつも苦勞していました。しかし創作のプロセスが完了した段階で、作品は完成されていた。ところがブルックナーの場合、いつまでたっても不満が残る、作品が未完に終わっているような気がしませんか？ 永遠に広がっていく彼の音楽の本質として、完成することのない、“完結”することのない作品にとどまっているような気がしませんか？」

フルトヴェングラーは自作のスケッチに「永遠なる世界へ向かっていくような印象が必要」と記しているが、これはまさに「永遠に広がっていく」という彼のブルックナー観につながるものである。つまり、フルトヴェングラーがブルックナーについて語っていることは、指揮者、そして作曲家としての自分

にもあてはまることなのである。彼の指揮にも作品にも、最終的なヴァージョンというものは存在しなかった。また、ブルックナー、ベートーヴェン、そしてブラームスに共感しながらも、彼のブルックナーに対する想いは特別だった。彼はブルックナーの作品に自分の作品との共通点を発見していたが、決して模倣していたわけではない。古典派からロマン派にいたるまで育てられてきた秩序を離れ、方向性を失う危険を冒してまで「無限」なる可能性を求めて突き進んでいく、同じ姿勢をもつ作曲家ただただである。また、作曲家としてのフルトヴェングラーを理解することは、指揮者としての彼を、また彼のブルックナー観を理解するうえで重要な手掛かりとなる。果てしなく広がる構造のブルックナーの作品に緊張感を保たせて指揮できるのも、彼が音楽を十分に消化し、自分自身の音楽のように感じているからである。

フルトヴェングラーはブルックナーの第4番と第7番を好んで指揮し、前後して、続けざまに取り上げることも少なくなかった。新しいスケルツォと最終楽章を加えて1881年にハンス・リヒターの指揮で初演された第4番と、1884年12月30日にフルトヴェングラーの前任者だったアルトゥール・ニキシュの指揮で初演された第7番は、いずれも当初から評判が高かった。フルトヴェングラーは1950年と1951年の一連のコンサート・ツアーでもこ

これらの交響曲を頻繁に指揮していて、第4番の録音が行われた1951年10月22日のシュトゥットガルト公演をはさんで、事前に4回、後に2回、この同じ曲を指揮している。幸い偶然にも、この同じツアーのミュンヘン公演(10月29日)で演奏された第4番のライブ録音が存在する(デッカ・レーベル)。聴き比べてみるのも興味深いに違いない。

ブルックナー自身が《ロマンティック》と題した交響曲第4番は、ドイツの音楽学者フリードリヒ・ブルーメが述べているように、彼の作品の中で「もっとも喜びに溢れている」作品かもしれないが、これだけではこの作品の本質を語り尽くしていない。層のように重なる複数の途切れた「喜び」の感情は、ひとりりで果てしない「永遠」に立ち向かう人間の孤独感の現れでもある。そして、それはフルトヴェングラーと音楽、なかでも特に自分とよく似たブルックナーの音楽との関係にもあてはまるものだった。1939年、フルトヴェングラーは「あの『巨大な岩』のような作品を書いているブルックナーは、なかなか自分自身に素直になれなかった」が、第4番と第7番のブルックナーは「素直に自分を出している」という解釈を記している。

ギュンター・ビルクナー

[訳: 岡本和子]

CD 1 (UCCG-9363)

フルトヴェングラーのベートーヴェン

ベートーヴェンの交響曲をいかにその作品の絶対的な芸術価値にふさわしく演奏するか——フルトヴェングラーは、ベートーヴェンの作品、その中でもとりわけ交響曲の理想的な演奏に執着し、それに強い使命感さえ抱いていたかのごとく、毎シーズンのように、繰り返し繰り返しベートーヴェンの交響曲をとりあげた。演奏旅行でいろいろな国々の都市を訪れても、ベートーヴェンをとりあげており、ベルリンはもとより、どこでも、そのたびに聴衆を大きな感動の渦に巻きこむのであった。

楽譜に記されたモチーフやテーマのひとつひとつに、作曲者がそれを書きこんだ意図を的確に洞察し、それに深い意味を持たせて、あらゆるフレーズを強靱な緊張感のうちに歌わせる。テンポ、リズム、ダイナミクスなど、克明精密をきわめた設定のもと、生命あるもののごとく変化するクレッシェンドやアツチレランドをかさねつつ、曲の求めるままに、怒涛のクライマックスにもりあげていく劇的な表現。そこに響く音楽に張りつめた、圧倒的な輝きの内面には、痛切な憧憬と佞しさをただよわせる情緒がひそみ、熱情と感動をなймаぜにした語り口が、聴くものの心を震撼させるごとく訴えかけて止むことがない

——といったフルトヴェングラー独特の音楽づくりは、とりもなおさず、そのままベートーヴェンの音楽の性格と表裏一体となるものであった。そして、この現象に最も似つかわしい交響曲と言えば、即ち、第5番ハ短調こそ、それに違いない。

フルトヴェングラーは、ベルリン・フィルハーモニーやウィーン・フィルハーモニーとの演奏会でも、また各地の交響楽団への客演指揮とか、あるオーケストラとの帯同演奏旅行で、連日、同じプログラムを演奏するような場合であっても、たとえそれが「第5」や《田園》といった曲であっても、演奏会の前には、それにそなえて、まるで初演を指揮するときのように、総譜を研究して余念がなかったという。音楽の再現(彼は、それを再創造と言った)に際しては即興性を重要視し、演奏の一回性ということを常に主張してやまなかったフルトヴェングラーの演奏は、あるひとつの曲(例えば、ベートーヴェンの「第5」について言っても)の表現でも、モチーフの提示のちょっとした呼吸とか、クレッシェンドの強弱ひとつとってみても、必ずしも毎回同じとは限らない。今日の演奏は、昨日の演奏への反省・批判といったものを常に含んでいた。また、昨日よりも今日は一層細部に磨きをかけた演奏になる可能性が大きかった。と同時に、今日は、昨日とは違った表現上の冒険が試みられていたりする。フルト

ヴェングラーの指揮する同曲異演を比較して聴く面白さと研究の興奮が、そこにある。と共に、その演奏のどれもが、たとえ、コンサートや録音での大成功と成功との起伏は微妙に記しながら、それはそれなりに、きわめて完成度が高いとか、すこぶる大胆な試みであったりして、常にスリリングな経験に導いてくれるところが素晴らしい。

フルトヴェングラーによる、ベートーヴェンの交響曲第5番ハ短調の録音は、ドイツ・ポリドール(DG)への1926年という古いSPレコード盤をはじめ、モノラルLPのためのスタジオ録音やベルリンその他における演奏会のライブ録音など、かなりの数が残っている。かつてフルトヴェングラーの「第5」として有名だった1937年録音のHMVによるSPレコードや、第二次大戦中の放送用テープ録音で、終戦直後の混乱にまぎれてソヴィエト占領軍がベルリンの放送局から押収し、持ち帰った1943年演奏会録音などもあった。最近のイギリス・フルトヴェングラー協会刊行になる“The Furtwängler Sound”(Third edition 1990)によると、全部で11種類のフルトヴェングラーの「第5」録音が存在している。だが、その中で、ということどまらず、世の現在・過去を通じて、ほとんど無数に近い「第5」の録音と比較しても、これこそ最高にベートーヴェンのな靈感と情熱の凝結した「第5」の典型のひとつではあるまいか、と言え

るのがこのCDのフルトヴェングラー盤だ。しかも、ただ単に名演奏だからと言うだけではない、フルトヴェングラーの生涯とベルリン・フィルハーモニー、それに音楽都市としてのベルリンの歴史の上でも、それが特別に重要な意義を持つ「第5」の演奏だったからである。

1947年5月、第二次大戦がナチス・ドイツの敗戦で終了してほぼ2年経過したベルリンに、戦後、連合国側から「戦争中のナチ協力者の疑い」で演奏活動が禁じられていた大指揮者ヴィルヘルム・フルトヴェングラーが、久しぶりでベルリン・フィルハーモニー管弦楽団を指揮するために帰って来た。1945年1月23日、アドミラル・パラストでのベルリン・フィルハーモニー演奏会（モーツァルトの第40番の演奏中に連合国空軍による爆撃で停電、第3楽章以降は中断し、約1時間後、ブラームスの第1番が演奏された）を最後にフルトヴェングラーはベルリンを去り、1月28日のウィーン・フィルハーモニー指揮の翌日ウィーンから単身スイスに亡命した。しかし、ベルリンではそのニュースは伝わらず、戦後、モスクワ生まれでロシア語が堪能だった指揮者レオ・ボルヒャルト（1899-1945）が、瓦礫と焼跡の中でベルリン・フィルハーモニーの生き残ったメンバーを集めて練習を開始した当時も、今は行方不明だが、いつの日か必ず帰って来るであろうフルトヴェングラー

に、最善の状態でもバトン・タッチ出来るようにという目標を言明したほど、オーケストラも全員がその帰還を待望していたのだった。

戦争末期、ナチ当局の文化政策に批判的だったため要注意人物としてブラック・リストに載っていたフルトヴェングラーは、ウィーンでの厳しいゲシュタポの監視の隙にホテルを脱け出し、普通列車で国境を目ざした。演奏契約のあるスイスへの旅券が有効になる2月1日を待って徒歩で国境を越えた。しかし、戦前からドイツにとどまって活躍したことでナチ協力者として戦後告発され、演奏禁止の命令が連合国側から出されたのである。裁判の結果、フルトヴェングラーは無罪となった。ナチの政策に反対し、占領地での指揮を断っていたことや、多くのユダヤ系の演奏家の国外脱出に力を入れたことなど、フルトヴェングラーのお陰で生命を救われた人々が証言に立ったりして、事実が判明したのである。音楽ファンをはじめとするベルリンの市民たちも、フルトヴェングラーの再起を願っていた。戦時中、日夜の区別なしに連続して行われた爆撃のさなかでも、ただひとつフルトヴェングラーの演奏会とラジオ中継を聴くことで日々の危険と苦難を忘れ、いつか訪れる平和への希望を胸に抱いた思い出を、誰ひとりとして忘れなかった。

1947年、ようやくベルリン・フィルハーモニーを指揮できる状況になり、5月25日から

29日にかけて、前後4回の演奏会の指揮台にフルトヴェングラーは立つことになった。廃墟のままのベルリン、戦後のおそろしいほどの衣食住の窮乏が続いていた時代である。1枚の入場券のために幾日も前から行列に並んだ人や、当時、貨幣なみに通用していた重要な配給のコーヒーやタバコ、なかには大切にしていた自分の靴を差し出す人もあったという。ティタニア・パラストの舞台上に「フルトヴェングラーが現れると、ホールをうずめた2000の聴衆はまるで狂気かられたようだった。立ち上がり、拍手し、大声で叫ぶ。オーケストラの楽員たちも起立した。——（中略）フルトヴェングラーは《エグモント》序曲、《田園交響曲》および、第5番を演奏した。演奏が終わったとき、喝采はいつはてるとも知れなかった。もう聴衆はこのホールから出て行かないのか、と思われるほどの場面が長くつづいた」（クルト・リース『フルトヴェングラー、音楽と政治』より）。

このCDに聴く「第5」と《エグモント》序曲は、歴史的なフルトヴェングラーのベルリン・カムバック・コンサートの第3日目にあたる1947年5月27日の演奏である。「第5」は、第1楽章を開始するあの有名な「運命の動機」に特別の重要性を持たせるフルトヴェングラーの解釈が、当初、やや力が入りすぎているようでありながら、提示部の反復あたりから軌道にのりははじめる。繰り返し登場す

る「運命の動機」の気力充実しきった響かせ方。再現部、第303小節のファゴット2本の指定にフルトヴェングラーはホルンを一緒に用いてその効果を強調する。以下、各楽章ごとの性格を深く読みとって、曲の起伏と共にテンポとダイナミクスを微妙に変化させ、力強い流動感と緻密な構築力で圧倒的なクライマックスをいくつも積み重ねていく。終楽章へのブリッジ・パッセージで張りつめた興奮が一挙に壮大な勝利の行進に解放される瞬間の偉大な迫力。さらに、コーダに向けてひた走るエネルギーの高潮。裂帛の気合いをこめて打ちおろされるダイナミックな和音。オーケストラも精魂こめたフルトヴェングラーの指揮と一体となって燃えに燃え、全員が我を忘れてベートーヴェンの音楽に没入しきった、最も劇的なひとときの記録——「第5」が、これほど素晴らしい演奏で響いたことが、かつてあったろうか、とさえ思わせる名演である。

《エグモント》序曲を聴いて、もう一度びっくりする人が多いだろう。冒頭の和音など、まるで天上から鳴り響くものごとくであり、続く弦の力奏を聴くだけで、この演奏の凄みが直感できよう。それだけに、このコンサートへのフルトヴェングラーの思い入れのほどが察知できる。

《大フーガ》は1952年2月10日、ベルリン・フィルハーモニー創立70周年記念演奏会

の第1曲目で、あの世紀の名演として有名なブラームスの第1番（ドイツ・グラモフォン UCCG-9368）と同じ日の演奏、原曲が難曲として知られるだけに、弦楽合奏版も精密をきわめた表現、必ずしも耳に快い音楽とは言えぬ晩年の力作を、聴きこむにしたがって、じんわりと胸にしみるような内容の、これもすぐれた演奏である。

交響曲 第5番 ハ短調 作品67《運命》

1808年、ベートーヴェンが38歳の年の完成であり、同年12月22日にウィーンで、第6交響曲《田園》と一緒に初演されている。ベートーヴェンのどの交響曲にもまして、理想主義的な情熱の激しさを、古典派交響曲形式の枠内で表現の可能性を追求しつつ強靱無類の迫力で緊張させ、凝結させて、随処に新しい試みをもりこみながら、最後に圧倒的なクライマックスで感動を爆発させた、ベートーヴェンならではの代表作である。

《エグモント》作品84 序曲(弦楽合奏版)

1810年の作曲。オランダの独立運動に生命を捧げたエグモント伯爵を主人公とするゲーテの戯曲のための付随音楽の序曲で、序奏付きのソナタ形式で書かれている。悲劇的な緊迫感のみなきる音楽だが、終結部で勝利のシンフォニーとなって輝かしく終わる。

大フーガ 変口長調 作品133(弦楽合奏版)

元来は弦楽四重奏曲第13番変口長調（作品130）の第5楽章として、1825年に作曲。しかし、初演（1826年3月21日、ウィーン）で、全曲があまりにも長すぎたため、別の短い終曲を作曲し、このフーガは独立した楽曲になった。序奏はごく短い、そこにフーガの主要主題となる素材が出現、壮大な構思の3つのフーガが展開され、力強い結尾部で終わる。弦楽合奏に編成を大きくした演奏もしばしば聴かれる。

[小林利之]

CD 2 (UCCG-9364)

フルトヴェングラーの即興性

フルトヴェングラーの自著によると、「ラジオをとおしての音楽会から聴衆が受け取る、あの栄養のない、干からびて生気の抜けた煎じ出しが、音楽会の完全な代わりを果たし得るなどと、心底から信じているような人は、もはや生の音楽会が何であるかを知らない人だけである」と述べていると同時に、「演劇を保護するためには、映画を減ぼしてはいけない。同じようにコンサートの音楽を保護するためにも、レコード音楽を減ぼしてはいけない」とも述べている。これは一見矛盾した発言のように受け取れるが、ここにフルトヴェングラー自身の音楽観というか、レコード観のようなものが、よく窺えると思う。

つまりフルトヴェングラーにとっては、レコード録音というものは、コンサートの音楽をプロモートするための、二義的な存在でしかなかったということであろう。かつてドイツやイギリスでフルトヴェングラーのステージに接した人は、「レコードでは彼の本当の良さは味わえない」と一様に発言した。我々、レコードでしかフルトヴェングラーの演奏に接したことのないファンは、こうした発言に対して大いに反感を持った。それは巨匠の実演に接することの出来なかった悔しさと、そうしたエリートに対する故もない反感だった

だろう。

ところがLP時代になって、彼のライヴ録音が初めてレコード化されたとき、より正確にいうなら1951年の7月、戦後再開されたバイロイト祝祭劇場のこけら落としに演奏した、ベートーヴェンの「第9」を聴いたとき、我々は外遊エリートたちの感想を、実感として受け止めねばならなくなった。その宇宙的なスケールの雄大さ、その興奮、情熱、気迫のすべての点で、それまで親しんできたスタジオでのフルトヴェングラーとは、あまりにも掛け離れているように思えた。残念ながら筆者がこれを耳にしたとき、巨匠は既にこの世の人ではなかった。

フルトヴェングラーは一種の義務として、かなり多くのレコードのための録音を残した。それらはもちろん巨匠の承認を得た、完成された演奏であり遺産である。だがあまりにも「義務」を意識した、彼のオフィシャルなレコードは、少しの過ちをも繰り返し再生するという、レコードそのものの持つ性格のプレッシャーに押しつぶされて、日頃の数分の一ほどの即興性も発揮出来なかったのだろう。フルトヴェングラーは実際のステージでのみ、火のように燃えることが出来た。それは相次いで発売されている、巨匠のライヴ録音を聴けば、たちどころに分かることである。フルトヴェングラーが表現しようとしたのは、決して哲学でも観念でもなく、作曲家に

なり代わって、ステージでセレモニーを展開することであった。彼はそのとき指揮者であるより、「司祭」に近い役割を果たしたといえる。つまり彼は偉大なるカリスマであり、ドイツの楽壇を代表する大スターであった。そして彼がベートーヴェンの交響曲を採り上げるとき、それはアドルフ・ヒトラーのアジ演説にも匹敵する、強烈な説得力を持つことになった。ドイツ人はカリスマに弱いという属性を持ち、その属性によってある期間ヒトラーを熱烈に支持したのである。ヒトラーの演説の特色は、その即興性と情熱、興奮にある。

フルトヴェングラーの著書『音と言葉』に、「すべて偉大なものは単純である」という発言があり、ベートーヴェンの交響曲の主題は、それ以上分解することも、飾り立てることも不可能であるゆえに、単純でありかつ偉大であると述べたのである。その単純な主題が即興性を持ったとき、前人未到のフルトヴェングラーの芸術が完成する。かつて「ジャズ王」ルイ・アームストロングが、彼が1931年に録音した〈スターダスト〉について、「オー・メモリー」という歌詞を2度繰り返した異版の存在について質問されたとき、「鴛は2度同じ声で鳴くかい」と、いとも平然と返答してのけた。つまりアームストロングは、ジャズにおける即興性の重要さをそう答えたのである。ジャズの世界では楽譜どおりに演奏す

るのを、「ストレート・ミュージック」といって軽蔑するが、フルトヴェングラーの演奏も「ストレート・ミュージック」を拒絶する。要するに彼も「2度と同じ声で鳴かない」鴛であり、ある意味では最もジャズ的な指揮者だったといえるだろう。

フルトヴェングラーの音楽の特徴は、拍子にならぬ前の拍子、すなわちアウフタクトによって、生死が決定してしまうところにある。これは緊張から弛緩へと受け渡される一種のテクニックで、すなわちアウフタクトの処理いかんで、巨匠自身がいうように、「村の楽団にウィーン・フィルハーモニーに匹敵するような演奏をさせるか、逆にウィーン・フィルハーモニーから村の楽団のような音しか引き出せないか」のポイントが決まるのである。彼はまたアウフタクトを大切にすると同時に、音楽に生氣あるリズムを注入する。音楽の真髄はリズムに始まり、リズムにつきることを雄弁に物語っている。リズムに生氣を持たせることにより、ゲザング・フレーゼ（旋律楽句）をまさにゲザング（歌）として、自然に再現出来るという指揮論を打ち立てたのである。

こう考えてみるとフルトヴェングラーの録音に、同曲異盤が氾濫し、またそれらが等しくファンから求められるというのも、分かるのではあるまいか。つまり2度と同じ声で鳴かなかった鴛だったからこそ、そのひと声ひ

と声の意味を持ち、興味の対象と成り得るのだろう。これはその段階段階でのベストを盤面に刻み込もうとした、カラヤンなどとはまったく違った発想である。カラヤンの夥しい録音は、ある意味ではクロノジカルに、価値判断が可能だが、フルトヴェングラーの場合は、クロノジカルにどれがベストであり、どれがベターなどとは判断が出来ない。要するにいずれも違った演奏であり、方向性を持っていないので、そのどれもが重要だということになる。つまりアームストロングの〈スターダスト〉における、「オー・メモリー」盤と極めて似た性格を持っている。

それだけにフルトヴェングラーの同曲異盤には、危険な陥穽もないとはいえない。特に放送録音と称するもので、放送された電波から直接録音された、いわゆるエア・チェック盤は、受信の状態が生死を決することになる。電波の状態でバランスが目茶苦茶になり、それが果たしてフルトヴェングラーの演奏といえるのかどうかという、きわどい録音も結構氾濫しているからである。巨匠はかつて米ウラニア社を相手どって、ベートーヴェンの《英雄》交響曲の発売を阻止しようとしたが、それだけ彼は自分の芸術には厳しい姿勢を持っていた。もしフルトヴェングラーが生きていたら、裁判に訴えてでも発売を阻止しようとしたと思える録音が、「死人に口なし」で世にはびこっている。

放送用の録音は、オン・エアされることを巨匠も了承したソースなので、オリジナル・テープから復刻した場合は問題が少ない。この1953年録音の2曲など、他のソースに比べるとバランス面も良く、音質的には最も条件の整ったものといえる。特に第7番はウィーン・フィルハーモニーと入れた、スタジオ録音のSPフォーマットのものよりも、よほど自然で柔らかな音質に驚かされる。第8番もストックホルム・フィルハーモニーとのライヴに比べると、格段に音楽的でありウェル・バランスで再生出来る。だがこれは巨匠の残したこれら2曲の一録音であり、それは必ずしもベストもベターも意味しないことを知るべきであろう。

交響曲 第7番 イ長調 作品92

作曲年代：1811年から12年にかけて。
初演：1813年4月20日、ルドルフ大公の邸にて。曲はモーリッツ・フォン・フリース伯爵に捧げられた。

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5部。

リストはこの曲を評して「リズムの神化」と呼び、ワーグナーは「舞踏の神化」と呼んだことでも分かるように、全体にリズムカルで生命力に溢れているのが特徴である。ほとんど同時に生まれた第8番とも共通すること

だが、この曲には厳密な意味での緩徐楽章がない。本来の緩徐楽章である第2楽章も、速度指定はアレグレットなのだ。スケッチ帳によると、1806年頃のものに第2楽章の断片があらわれているというが、あとは1811年から翌年にかけて書かれ、事実上第6番《田園》との開きは4年ある。

1809年にウィーンはナポレオン軍に占領され、ベートーヴェンのパトロンたちはウィーンから逃れて、市民は困窮と社会制約を受けることになった。ベートーヴェンの作曲も、どこかおりがちになるが、やがてフランス軍が和平協定を結んで、ウィーンを引き払い、ナポレオンがヨーロッパ各地で敗退を始めると、ウィーンもかつてないほどの愛国心が息を吹き返し始めた。この曲は、こうした背景で生まれたのである。

全体に主要主題と単一のリズムの支配が目立ち、執拗な繰り返し用の用い方は、聴き手に興奮を促し感情に揺さぶりをかける要因ともなっている。つまりこの交響曲には、愛国心の昂揚といった心理的效果を含んでいるといえる。ベートーヴェンがこの点でも、いかに時流を捉えるに敏であったかが、よく分かるだろう。これは見事に図に当たり、同年ウィーン大学で行われた公開演奏会では、かの悪名高い《戦争交響曲》とともに演奏され、第2楽章のアレグレットがアンコールされたほど、大成功を博したのであった。

第1楽章 ポコ・ソステヌート（序奏）－ヴィヴァーチェ（主部）、ソナタ形式。

第2楽章 アレグレット、イ短調、三部形式。

第3楽章 スケルツォ、プレスト、へ長調。

第4楽章 アレグロ・コン・ブリオ、ソナタ形式。

交響曲 第8番 へ長調 作品93

作曲年代：1812年春から10月にかけて。

初演：1814年2月27日、レドゥーテンザールで公開初演されたが、既に1813年の4月に、ルドルフ大公の前で試演されていた。

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5部。

先の第7番が1812年の5月に完成し、続くこの第8番が1812年10月の完成日付からみて、極めて短期間のうちに一気に書き上げられたことが分かる。ベートーヴェン自身も、第7番を「大きな交響曲」、そしてこの曲を「小さな交響曲」と呼んでいたのでも、一対の作品とみなしていたと考えられる。だが両曲の共通点といえば、いずれも厳密な意味での緩徐楽章を持っていないというだけ。2曲とも第2楽章が“アレグレット”という速度記号がつけられているが、その徹底度は、“スケルツァンド”と付記された「小さな交響曲」の方が深い。

またこの第8番では、伝統的なメヌエット

が復活しているのも注目される。ベートーヴェンのこれは、里帰りの作品として興味深いものがある。しかしこの一見平和でチャーミングにみえる交響曲も、リズムカルな動きやダイナミズムに、極めて演奏上至難な落とし穴があることも忘れてはならない。

第1楽章 アレグロ・ヴィヴァーチェ・エ・コン・ブリオ、ソナタ形式。

第2楽章 アレグレット・スケルツァンド、変ロ長調。

第3楽章 テンポ・ディ・メヌエット、三部形式。

第4楽章 アレグロ・ヴィヴァーチェ、ソナタ形式。

[出谷 啓]

CD 3 (UCCG-9365)

フルトヴェングラーのシューベルト

フルトヴェングラーといえば、まずベートーヴェンの大家でありブラームスのスペシャリストであり、別の側面からはワーグナーの指揮者として最高の解釈者であった。つまり、純粋なドイツの精神がその芸術的情感の根源となっていたのであろう。同じドイツ語圏なので、ついいうっかり、ドイツとオーストリア、ベルリンとウィーンを同列に扱いがちだ。フルトヴェングラーも、事実、ウィーンを愛したし、オーストリア人のカラヤンはいまベルリンで絶頂をきわめている。そう言えば、ドイツ人であるベートーヴェンもブラームスもウィーンで成功した芸術家で、東洋の島国のわれわれが混同するのも無理はないかも知れない。

しかし、フルトヴェングラーは、現時点から振り返ってみると、純粋のウィーン楽派、つまりハイドン、モーツァルト、それにシューベルトを、さきのドイツの3人のときほど無条件に成功した演奏を残していない。これらのウィーン楽派の作品では、他の指揮者の演奏より絶対的にすぐれていると言いきれない場合を生じている。

その中で、シューベルトでの成功率はたいへん高いと思われる。シューベルトの中にある古典派的形式美とロマンティックなリシ

ズムが、フルトヴェングラーの音楽の性格と共通するところが多いせいであろう。1951年ベルリンでの交響曲第9番ハ長調など、いかなる意味でも、他の演奏——フルトヴェングラー自身のをふくめて——の追隨を許さない完全性をそなえた解釈を示している。強靱な筋肉質の運動感と悲痛なまでに深い抒情、ほがらかな春の陽ざしと、サッと頬を冷たくする翳り、明暗の共存する不思議な、しかし、決して不安感を覚えさせない活力に満ちた音楽がここにある。天才の作曲を天才が演奏した、文字どおりの“神わざ”がそこに記録されている。

そのハ長調交響曲の名演奏にくらべると、そこであれだけやれたフルトヴェングラーの指揮ぶりとしては、いままで公表されてきた《未完成》のレコードは、どれも完全な満足に達するものではなかった。ウィーン・フィルハーモニーとのスタジオ録音は、ある種の生ぬるさと、同時に、それと裏腹な深刻さが顔を出して、全体にバランスの悪い演奏になっている。ベルリン・フィルハーモニーのものとしては、1948年のものと1954年のものを聴くことができるが、前者は、テンポの速い緊迫した音楽性が一種の感動を呼ぶものの、同じ日の超名演として記録に残っているブラームスの第4交響曲ではビツリこの悲愴感も、シューベルトではどうか？

1954年のは、演奏旅行先のパリでの演奏で

ある。吉田秀和さんが、その最初の外遊のとき聴かれて感激されたというときのものである。吉田さんは、パリの関係者から、パリでは何がいちばん良かったかと尋ねられて、「パリで最高の指揮者はフルトヴェングラーで、パリで最高のオーケストラはベルリン・フィルハーモニーだ」と答えて嫌な顔をされた、と書いている。この演奏も好演には違いない。しかし、最晩年のフルトヴェングラーは、先入観でできているつもりはないのだが、どうも、気力の持続に欠けているような気がする。

この盤は、1952年2月の演奏で、ベルリン・フィルハーモニーの定期演奏会の録音である。絶讃されたブラームスの第1交響曲と同じ日の演奏である。あのブラームスで、その曲の表現として最高の域に達していたフルトヴェングラーは、この《未完成》でも、ほとんど理想の達成というべき演奏を繰り広げている。楽譜の解釈のしかたでは、基本的に言って、過去にレコード化されたものとの間に違いがあるわけではない。筆者所有のこの曲のスコアには、フルトヴェングラーのウィーン・フィルハーモニーとの演奏の解釈を、ブルーノ・ワルターがニューヨーク・フィルハーモニックで行った演奏の解釈と対比できるように、克明に記入してあるが、フルトヴェングラーがこのスコアに対して持っている“読みかた”の基本姿勢は、現存のすべての

レコードについて共通であり、大家というものが、ときによってやりかたを左右するわけのものでないことが明瞭にされている。それでいてなお、今回のこのレコードの演奏が、より優れたものとして感じられるとすれば、そうした解釈が、最良の効果をもたらすものとして実現され、その上、効果的な演奏が、何の違和感もなく、自然な流れの中に溶解して、劇的なものも内面的な沈潜も、急迫した走句ももうたい続ける纏綿たる情緒も、すべて、ひとつの音楽として統合されているからであろう。こうした円満さは、精神の高揚や燃焼の激しいフルトヴェングラーだけに、かえって珍しいケースとも言えよう。やはり、1952年のフルトヴェングラーは、もっとも完成された芸域にあり、気力も、申し分なく充実していたものと思われる。今後、フルトヴェングラーの《未完成》というとき、私はこのレコードを推すことになるだろう。

《ロザムンデ》序曲のほうは、1953年9月のベルリン・フィルハーモニー定期演奏会からの録音である。この曲も、フルトヴェングラーが昔から得意としているレパートリーで、レコードも多い。それらに互して、このレコードの演奏は、とくに前半の緩徐な音楽で、きわだって優秀である。シューベルトのメロディ・ラインの生かしかたは独特のもので、こうした息の長い“うた”のうたわせかたでフルトヴェングラーにかなうものはいな

い。全体にゆとりのあるテンポをとった演奏で、平安に満ちたこの曲の楽想に合致しているが、やや緊迫感に欠けるうらみ無しとしな

交響曲 第8番 口短調 D.759《未完成》

(シューベルト)

シューベルトの交響曲は全部で10曲存在したらしい。そのうちのひとつは消失してしまい、ふたつは未完成であるが、その未完成の交響曲のうち、口短調の曲がとりわけ有名なのは、曲のあらゆる個所にあふれている甘く切なく美しいメロディのせいであろう。シューベルトが書いたもっとも美しい音楽の集約である。

第1楽章 口短調、4分の3拍子、アレグロ・モデラート、ソナタ形式。

第2楽章 ホ長調、8分の3拍子、アンダンテ・コン・モート。

このふたつの楽章をともに3拍子で書いてしまい、続くスケルツォが当然のことに3拍子なので、楽想の後が続かなくなったというのが、音楽心理学的にもっとも首肯できる「未完成」に終わった理由と思われる。

《ロザムンデ》序曲 D.644 (シューベルト)

シューベルトは、世界的な名声を得ようとして、せっせとオペラや劇音楽を書いたが、いずれも成功しなかった。それらのなかで

《ロザムンデ》のための音楽が、その曲の優秀さのために後世まで知られるようになった。シューベルトは、わずか20日間のうちに、舞踊音楽2曲、間奏曲3曲、独奏曲1曲を作曲してしまうという天才ぶりを示したが、序曲だけは旧作《魔法の竖琴》の序曲を流用した。今日ではそれが《ロザムンデ》序曲として知られている。

(1977年) [福永陽一郎]

靈感にあふれた演奏

フルトヴェングラーが、バッハやヘンデルの管弦楽組曲や協奏曲を、ベルリン・フィルハーモニーやウィーン・フィルハーモニーの大編成のオーケストラで演奏したことは、今日の常識では、作品の時代様式にそぐわぬ姿での再現に感じられるであろう。しかし、フルトヴェングラーの時代には、現代のように、バロック期の音楽はバロック時代の編成で演奏するといった慣習はなかった。そこで、バッハやヘンデルの音楽の偉大さや魅力を伝えるために、フルトヴェングラーは、彼自身が生きた時代に可能な最善の条件での演奏で、それを果たしたのであり、バッハもヘンデルも、自らの信ずる最良の演奏スタイルでその魅力を伝えるべく、献身したのである。ヘンデルの協奏曲で、フルトヴェングラーは、その管弦楽組曲風な表現をこころみ、舞曲形式の各楽章の小品的魅力のほどを浮き彫りに

していく。驚くべき靈感にあふれた演奏がここに聴かれるのである。

合奏協奏曲 二長調 作品6の5 (ヘンデル)

ヘンデル自身が草稿に書きこんだ日付によると、作品6としてまとめられた12曲の合奏協奏曲集は、1739年9月29日から10月30日までという短い期間に集中的に作曲されている。そして翌1740年2月にロンドンのジョン・ウォルシュによって出版されたが、各曲は、作曲後まもなくロンドンで《聖セシリアの祝日のための頌歌》や《アレクサンダーの饗宴》《アチスとガラテア》などの上演の際の幕間で余興として演奏されている。

この合奏協奏曲の12曲は、楽章数も4楽章から6楽章と、それぞれ自由な様式をとっており、3声のコンチェルティーノ群（独奏ヴァイオリン2部と独奏チェロ）と4声のリビエーノ群（弦楽合奏＝ヴァイオリン2部、ヴィオラ、バス）の対立・協調によって、華麗な効果、自由で明るい流麗さや、明暗の起伏に富んだ快活さ、優雅な抒情性といった、ヘンデルならではの音楽が構成されていく。12曲のそれぞれが個性的で美しいが、なかでも第5番と第6番短調がすぐれており、第10番もよく演奏されてきた。

第5番二長調は全6楽章から成るが、冒頭のふたつの楽章がフランス風序曲をなすものと見て、全5楽章に数えることも可能である。

フルトヴェングラーも、最初のラルゲット・エ・スタカートで「アダージョ」とし、次のアレグロとつないで、序曲として扱う。と同時に、最終楽章のメヌエットを、その前のアレグロと順番を入れかえて演奏している。また、ここでの演奏に使用した近代オーケストラ用の弦楽合奏用編曲版は、通奏低音にチェンバロを使わないため、ピチカート奏法でオリジナルのイメージを出そうとするとともに聴かれる。

第1楽章 アダージョーアレグロ、二長調。

緊迫感みなぎる独奏ヴァイオリン部の力強い主題にはじまるアダージョ（4分の3拍子）の雄渾な曲想から堂々とすすみ、一転、アレグロは簡潔で喜ばしい明るさのあるフーガ（4分の4拍子）で、対位的に書かれている。

第2楽章 プレスト、二長調、8分の3拍子。

いきいきと浮き立つような快活な舞曲調、後年のスケルツォ楽章の草分けかと感じさせる。

第3楽章 ラルゴ、ロ短調、2分の3拍子。

おだやかな冥想の中に、深い嘆きの叙情の歌が感じられる優美な4声部の曲。

第4楽章 メヌエット、二長調、4分の3拍子。

本来は終楽章のこのメヌエットだが、フルトヴェングラーの狙いは、この協奏曲を古典組曲のひとつと見ての楽章入れかえである

う。ふたつの変奏を持つギャラント様式のメヌエット。冒頭の「アダージョーアレグロ」と共に、ヘンデルがムッファト（1690-1770）の作品から借用し、同時期の《聖セシリアの祝日のための頌歌》の序曲にも書きかえたものである。

第5楽章 アレグロ、二長調、4分の4拍子。

生気にあふれたアレグロは、多数のトリルと愉しげでリズムミクな主題の Rond 風だ。

[小林利之]

フルトヴェングラーのシューマン

フルトヴェングラーのレパートリーの核心は、ベートーヴェンからブラームスに至るドイツ・ロマン派にあったことは改めていうまでもない。このことは、彼がのこしたレコーディングにも反映しているし、4半世紀以上に及ぶベルリン・フィルハーモニーでの公演記録にも見られる。そして、ベートーヴェン、シューベルト、ワーグナー、ブルックナー、ブラームスの5人の作品をとりあげる機会がとくに多かった。そのドイツ・ロマン派の後裔としてのハンス・プフィツナーとリヒャルト・シュトラウスもしばしばとりあげている。

このフルトヴェングラーのレパートリーを概観してみたときに、誰もが直ちにおもいだることがある。19世紀ドイツ・ロマン派の大作家の系譜のなかで、メンデルスゾーンとシューマンのふたりの作品はあまり手がけたことがない、という事実である。

1922年から1954年までのベルリン・フィルハーモニーの定期公演でフルトヴェングラーが指揮した作品目録（ブロックハウス版、1965）にあたってみると、シューマンの作品で演奏されたのはつぎのとおりである（カッコ内は回数）。

交響曲第1番（4）、第2番（1）、第3番

（1）、第4番（7）、ピアノ協奏曲（8）、ヴァイオリン協奏曲（1）、チェロ協奏曲（3）、コンツェルトシュトゥック作品92（1）、《マンフレッド》序曲（3）、《ゲノヴェーヴァ》序曲（1）。

公演回数の総量からいえばとくにすくないとはいえぬが、第3番《ライン》のようにフルトヴェングラーにむいているように思われる作品をたった1度しかとりあげていないといった理由は不明である。フルトヴェングラーは指揮者としてはめずらしい論客で、すくなくならぬ著書があり、ロマン派音楽についての彼の見解・論考が発表されているが、シューマンについての発言は見られない。広く容認されているように、シューマンの交響曲はその構成の晦澁さとオーケストレーションの弱体が、容認できなかったのではあるまいか。

しかし、そのシューマンのレパートリーのなかで交響曲では第4番をとりあげた回数をもっとも多く、とくにレコーディング・セッションまで行って演奏記録をのこしたということは、4つの楽章がきれいなしに演奏され、あたかも全体がひとつの楽章の作品であるかのような大きなうねりをもって構成された、ロマンティックな感情の起伏をフルトヴェングラーが好んだのだらうと思われる。

録音された1953年5月はフルトヴェングラーが亡くなる1年半前、彼の最後期のレコーディングであるが、ただ単にシューマンの名

演というばかりではなく、シューベルトの《ザ・グレート》とならんでフルトヴェングラーの交響曲のもっとも優れたレコーディングとして後世にのこされることになった。シューマン自身が、“大管弦楽のための交響的幻想曲”と呼んだ、大きく曲折したエモーションの起伏の幻想的な表現が見事に達成されているのである。

イギリスの批評家ピーター・ピリスが、「フルトヴェングラーが、このレコーディングで特筆に値する勝利を取め、彼に対してもっとも偏見を抱いている人間たちからさえ賞讃をかち得たことは、他の作品に見られる彼の有名なテンポの変動が、気まぐれの所産ではなく、その作品自体に対するふかい研究の成果であったことを証明している」（横山一雄訳『レコードのフルトヴェングラー』、1980）といったとおりであるが、さらにつけ加えれば、フルトヴェングラーのこの作品に対するなみなみならぬ愛着の所産だったからだといいたい。

49年12月のティタニア・バラストにおけるライヴ録音の《マンフレッド》序曲にも、フルトヴェングラーのシューマン解釈のふみこみ方の厚味というものが見られるのが興味ぶかい。

交響曲 第4番 二短調 作品120

第1楽章 かなりおそく—いきいきと。

第2楽章 ロマンツェ。かなりおそく。

第3楽章 スケルツォ。いきいきと。

第4楽章 おそく—いきいきと。

シューマンが実際にこの曲を書いたのは1841年で、第1番《春》につぐ、交響曲の2作目にあたっている。しかし、彼は筐中にしまいこんでいて、のちに大幅な改訂を行って、1851年3月3日に彼自身の指揮で初演、後に出版した。このときすでに第2、第3番の2曲が刊行されていたので、第4番となったものである。

両端の2楽章がソナタ形式、中間2楽章が三部形式で書かれているが、それぞれの楽章は完結したかたちをとっていない。第1楽章は主題がひとつしかなく、終楽章の再現部では第1主題が省略されているというのがその一例である。そして、全楽章は休みなく続けて演奏されるので、自由な形式の大きな1楽章の交響曲と見なすこともできる。シューマン自身が、“大管弦楽のための交響的幻想曲”と呼んだのもその自由な形式をいっているもので、メンデルスゾーンの第3番《スコットランド》とならぶ、ロマン派交響曲の代表的な作品となっている。

《マンフレッド》序曲 作品115

バイロンの劇詩『マンフレッド』は、放浪の旅を続ける多情多感な主人公の青年が、黄泉の国でかつて彼が棄てた愛人アスタルテの

霊とめぐりあい、その許しをうけて魂の救済を得るという物語である。シューマンが、これをもとに14曲からなる劇音楽を書いたのは1848-49年のことであった。この作品は1852年6月13日にヴァイマル宮廷劇場で初演されたが、序曲のみはそれに先立って同年3月14日にライプツィヒで演奏されている。今は、劇音楽としてはほとんど演奏されず、序曲のみがとりあげられている。構成は、序奏部とフィナーレをもつソナタ形式で、情熱的なアスタルテの主題が交錯・展開し、最後にマンフレッドの死を描いて全曲をむすぶ。

[岡 俊雄]

CD 5 (UCCG-9367)

フルトヴェングラーとワーグナー

ドイツが有した史上空前の大指揮者、ヴィルヘルム・フルトヴェングラー (1886.1.25、ベルリン-1954.11.30、バーデン=バーデン) について語る時に、ワーグナーはベートーヴェンと並んで最も重要な作曲家のひとりであることは言うまでもないだろう。

フルトヴェングラーにとって、ベートーヴェンは音楽を学び始めた時から神のような存在であったが、少なくとも少年時代は彼はまるでワーグナーを評価していなかった。15歳の時にヒルデブラントに宛てた手紙では「…ワーグナーなんてとてもまっとうな芸術家ではなかったのだ。ワーグナー、ことにその《トリスタン》が芸術作品として最大のものだ」と主張する正真正銘のワーグナー崇拝者に最近お目にかかったが、ほくの知るかぎり、ワーグナー、とくに《トリスタン》はとうていがまんできない、としか言いようがなかったよ……」と述べているし、同じ年に彼は伯母のミンナ (フルトヴェングラーにピアノの手ほどきをした人) に宛てた手紙でも「《マイスタージンガー》を聴きましたが、残念ながらなんの感銘も覚えませんでした」と同様のことを書いている。

フルトヴェングラーがいつ頃からワーグナーを再認識し始めたのかははっきりしない

が、それは彼のマンハイム時代 (1915-18) ではないかと推測される。それ以前のリューベック時代 (1911-15) に初めて《ニュルンベルクのマイスタージンガー》を振ったが (1911年?)、続くマンハイム時代には《さまよえるオランダ人》《タンホイザー》《トリスタンとイゾルデ》それに《ニーベルングの指環》、《バルジファル》を振り、この作曲家に急接近している。

1917年12月14日、フルトヴェングラーは記念すべきベルリン・デビューを飾ったが、この時のプログラムも大半がワーグナーで占められていた。《タンホイザー》序曲で幕をあげ、続いて同じく《タンホイザー》から《ローマ語り》、《バルジファル》から《アンフォルタスの嘆き》、《マイスタージンガー》から《ヴァルターの優勝歌》、《ヴァルキューレ》から《ヴォータンの告別》と《魔の炎の音楽》と続き、《ドン・ファン》などを含むR.シュトラウスの3作品で幕を閉じた。この時彼はふたりの宮廷歌手ヘンゼル (別の資料によればクノーテ [Knothe]) とファインハルスの伴奏をしたわけだが、終演後の聴衆はだれもが歌手についてではなく、このマンハイム出身の若い指揮者について語りあったという。その翌日の新聞はこれを「奇跡」と表現した。

その後もフルトヴェングラーは精力的にワーグナーを指揮したが、第二次大戦中までで記憶に留められるべき公演はジークフリー

ト・ワーグナー・メモリアル・コンサート (1931年8月4日、パイロイト)、バリ・オペラ座での《マイスタージンガー》《トリスタン》 (1932年、34年、35年)、《ニーベルングの指環》 (1936年、37年パイロイト、1937年ベルリン国立歌劇場、1937年、38年ロンドン) などがある。これ以降は政治情勢が不安定になったため、オペラの全曲公演は激減し、主なものとしては1943年、44年のパイロイトでの《マイスタージンガー》が知られているにすぎない (なお、周知のとおり1943年の公演はEMIからレコードとして発売された)。

戦後フルトヴェングラーが初めてワーグナーのオペラ全曲を振ったのは1947年10月3日の《トリスタンとイゾルデ》であった (ベルリン国立歌劇場)。そして1950年3月、ミラノ・スカラ座でようやく《ニーベルングの指環》の全曲公演が実現した。そして1953年10月から11月にはローマの放送局スタジオで演奏会形式でふたたび《指環》を指揮した。ここで疑問に思うのはフルトヴェングラーは戦後一度もパイロイトでワーグナーのオペラを上演していないということだ (1951年と1954年のオープニングでのベートーヴェンの第9は指揮しているが)。実際彼は「パイロイトでは作曲者の意図していた響きや輝きは実現されないのです。ただ《指環》の初演を経験したあとで作曲された《バルジファル》だけは別です」と述べているが、政治的理由も全

く考えられなくもない。しかし、はっきりと
言い切れるだけの資料は今のところないよう
である。

1952年6月、EMIによる《トリスタンとイ
ゾルデ》(フィルハーモニア管弦楽団)の全
曲録音を試聴し終えたフルトヴェングラー
は、翌年のローマでの《指環》の録音を提案
したが、EMIはウィーン・フィルハーモニー
との録音を主張し、彼もこれを受け入れた。
1954年9月から10月に最初の《ヴァルキュー
レ》全曲が終了したが、巨匠の余命いくばく
もなく、その約2ヵ月後永遠に帰らぬ人とな
った。この《ヴァルキューレ》が彼の最後の
演奏であった。

このディスクの演奏について

楽劇《ニュルンベルクのマイスタージンガー》 第1幕への前奏曲

1949年12月18、19、20日に行われたベル
リン・フィルハーモニーの定期演奏会での取
録。この時のプログラムは①シューマン：
《マンフレッド》序曲②ブラームス：交響曲
第3番③フォルトナー：ヴァイオリン協奏曲
④ワーグナー：《ジークフリートの葬送行進
曲》⑤同：《ニュルンベルクのマイスタージ
ンガー》第1幕への前奏曲であった。④⑤は
このディスクにふくまれるもので、ともに19
日の演奏。特に⑤はこの曲の他録音と比較し
て録音も良く、オーケストラと指揮者が一体

となって燃えに燃えた様子が強烈に伝わっ
てくる。なお、この《マイスタージンガー》第
1幕への前奏曲は幸いにして2種類のヴィデ
オが市販されている(《フルトヴェングラー
と巨匠達》、《世紀の指揮者大音楽会》に含ま
れている。ともにドリームライフ)。また、
他の曲は①DG、②EMI、③MD+G(ともに
18日の収録)のディスクで聴ける。
楽劇《トリスタンとイゾルデ》

第1幕への前奏曲とイゾルデの愛の死

1954年4月25、26、27日のベルリン・フィ
ルハーモニー定期演奏会の収録で、これは27
日のライヴ。この時のプログラムは①ヘンデ
ル：合奏協奏曲作品6の5②ブラームス：交
響曲第3番③ブラッハー：協奏音楽④R.シュ
トラウス：《ドン・ファン》⑤ワーグナー：
《トリスタンとイゾルデ》から前奏曲と《イ
ゾルデの愛の死》。①②はDG、③④はチェト
ラ他でディスク化された。この曲は他にも何
種類かの録音が知られているが、録音の状態
なども含めるとこの日のライヴがベストと言
えるだろう。曲と指揮者の資質がびたりと一
致した希有の演奏だ。なお、この曲をフルト
ヴェングラーの指揮で演奏した元ベルリン・
フィルハーモニーのティンパニ奏者ヴェルナ
ー・テーリヒェンの言葉が実に感動的であ
り、また巨匠の芸術の秘密を窺い知ることが
できるものとして引用したい。「そのとき彼
が振り下ろしたタクトの最初のひと振りを私

は忘れることがないだろう。前奏曲は斉奏チ
ェロのアウトタクトで始まる。フルトヴェン
グラーはその右手をきわめてゆっくりと沈め
ていった。私はかたずを呑んだ。こんな指図
ではどうやって弾き始めたらいのか。私は
待ち受けた——そして、無のまっただなか
から忽然として、限りなく充実して温かい、よ
く透るチェロの音が展開した瞬間がいつだ
ったのか分からなかった。……フルトヴェン
グラーはついに次の小節の頭を振り下ろした。
だがそれはひと打ちで振り下ろすのではな
く、準備を促すさまざまな動きを伴っていた
ので、私も、他の楽員も、全員を合体させる
和音の瞬間を自身で感じ取らねばならなかつ
た」(『フルトヴェングラーかカラヤンか』、
テーリヒェン著、高辻知義訳、音楽之友社よ
り)。

舞台神聖祭典劇《バルジファル》 聖金曜日の奇蹟

1951年4月からベルリン・フィルハーモ
ニーはカイロ、アレクサンドリア、ナポリ、ト
リノなどの演奏旅行に出た。これは1951年4
月25日、アレクサンドリアでのライヴ。プロ
グラムは①ブラームス：交響曲第3番②ドビ
ュッシー：《夜想曲》から《雲》《祭り》③
ワーグナー：《バルジファル》から《聖金曜
日の奇蹟》④同：《神々の黄昏》から《ジ
ークフリートのラインへの旅》⑤同：《タンホ
イザー》序曲⑥ベルリオーズ：《ラコツィ

行進曲》。この③もフルトヴェングラーの傑
作のひとつだ。この曲の戦後の全曲上演は
1951年3月と4月にミラノ・スカラ座で行わ
れた。なお、①⑥も録音が残されているらし
いが、まだ発売されていない。

楽劇《神々の黄昏》葬送行進曲

これは《マイスタージンガー》前奏曲と同
じ日のライヴ。この曲はフルトヴェングラー
が生前好んで取り上げていたもので、残され
た録音も多い。この曲の彼の演奏をルツェル
ン音楽祭(おそらく1948年8月)で聴いたベル
ナル・ガヴォティ(Bernard Gavoty)は
印象を次のように書いている。「……いよいよ
《葬送行進曲》の時がきた。それは静寂の
間の中から湧き上がり、徐々に力を増してい
った。……そこで剣のテーマが始まった。そ
れは抜き身のギラギラと輝く剣だ。トランベ
ットのソロを発進させるために、フルトヴェ
ングラーは身を震わせた。そして前かがみに
なったかと思うと、再びすくと上体を立て
た。彼の棒は天を指したまま止まった。その
時見えたものは、ただオーケストラの最上段
で、ちょうど盃をさかさまにしたような黄金
色のトランペットを呑みほさんとばかりに頬
をふくらませているひとりの男だけだった。
盃の底はまるで輝く太陽のように、オーケス
トラの地平線の上へ上へとあがっていった」
(Wilhelm Furtwängler Portraits by Roger Hauert,
Text by Bernard Gavoty, RENE KISTER)。

曲目について

楽劇《ニュルンベルクのマイスタージンガー》

第1幕への前奏曲

1867年に完成された喜劇。この前奏曲は「マイスタージンガー」の動機に始まり、「愛」の動機、「情熱」の動機、「行動」の動機などが組み合わされ、明快で堂々とした音楽である。

楽劇《トリスタンとイゾルデ》

第1幕への前奏曲と《イゾルデの愛の死》

1859年夏に完成。無限旋律と半音階的手法を用いたワーグナーの傑作。これほど官能的な美しさを誇る音楽は他に皆無だろう。前奏曲と終幕の《愛の死》は演奏会用として頻繁に連続して演奏される。

舞台神聖祭典劇《バルジファル》

聖金曜日奇蹟

1882年に完成されたワーグナー最後の作品。宗教的理想を再現した神秘劇。ここでは救世主の嘆きと、その主によって救われた被創造物の喜びが対比させてある。

楽劇《神々の黄昏》葬送行進曲

《神々の黄昏》は超大作《ニーベルングの指環》の最後の作品。これは第3幕で英雄ジークフリートが死に、遺骸が館へ帰ってゆく時に奏される。

[平林直哉]

CD 6 (UCCG-9368)

フルトヴェングラーのブラームス

ヴィルヘルム・フルトヴェングラーという指揮者がどんなに巨大な超人であったか、もうずいぶん多くのことが語られてきているが、それでもまだ不十分であると、誰もが感じているのではないだろうか。以前から発売されていて、もう何度もくりかえし聴いてきたレコードをもう一度かけてみると、まったく初会のような興奮をおさえきれない、そんな経験は、フルトヴェングラーに関しては、べつに不思議なことではなくなっているくらいだし、未発表だった録音が世に出ると、それが旧知のフルトヴェングラーのレパートリーであっても、なお衝撃に近い感動をまきおこす。こうしたことも、誰しもが期待しこそすれ、特異な事件とは受けとめない。フルトヴェングラーになら、何だっておこり得るのだと、誰もが観念している。このような音楽創造者は、彼の前にひとりも存在しなかったし、将来にわたってほかに出現する可能性も信じられていない。

そのフルトヴェングラーにとって悪夢であったヒトラーのナチス・ドイツが終焉したのが1945年。活動禁止という不当な扱いが、非ナチ化法廷と連合国軍の無罪認証によって解除されたのが1947年。60歳になっていたフルトヴェングラーの人生は、ようやく晴れわた

ったとはいえ、いまから考えると、もう夕刻をむかえていたわけである。そして1952年、やがて西の地平線に沈まんとする“太陽”は、まばゆいばかりに燃え輝いていた。

今度、ドイツ・グラモフォン・レーベルでCD化されることになったブラームスの第1交響曲のレコードは、1952年2月のベルリン・フィルハーモニーの定期演奏会を自由ベルリン放送が中継放送したときの録音である。この冬、新年早々にローマに出かけたフルトヴェングラーは、RAI（イタリア放送協会）のローマ放送交響楽団を指揮し、それからウィーンへいって、国立歌劇場で《ヴァルキューレ》や《トリスタンとイゾルデ》を上演するかたわら、ウィーン・フィルハーモニーと「ブラームスの夕べ」や第9交響曲のコンサートを持ち、2月にベルリンにもどってきた。8、9、10日の3日間おこなわれた定期演奏会のプログラムは、①ベートーヴェン《大フーガ》、②オネゲル《交響的運動》Mouvement symphonique 第3番、③シューベルト《未完成》交響曲、それとブラームスの第1交響曲であった。

3月にはいとすぐ、こんどはトリノにゆき、10日間ほど滞りしてその地のRAIの交響楽団を指揮している。活動力の充溢が想像できるこみあったスケジュールで、この一連のイタリアでの放送録音の大部分——ベートーヴェンの《英雄》、《運命》、《田園》、あるいは

はハイドンやブラームスの交響曲、ブラームスとメンデルスゾーンのヴァイオリン協奏曲などの大曲をふくむ——はレコードとして聴くことができるから、当時のフルトヴェングラーの気力の充実を自分の耳でたしかめることはたやすいのであるが、それらに比べてなお、このベルリンでのブラームスの演奏は傑出している。ブラームスを得意のレパートリーとしていたフルトヴェングラーであるが、その残された録音の中でも、これは白眉であると思う。

フルトヴェングラーが、ベートーヴェンと並んで、ブラームスをもっとも得意としていたことはよく知られている。しかし、不思議なことだが、彼は、レコード用のスタジオ録音では、ブラームスをごく少数の曲しかとり上げていない。交響曲は第1番と第2番の2曲だけで、前者は追放解除直後のウィーンでのSP録音——これが最初からの平面盤ダイレクト・カッティングであったことは、演奏から知ることができる——であり、後者は非常に珍しいケースで、ロンドン・フィルハーモニーとのただ1回の録音である。そして両者とも、演奏結果は、フルトヴェングラーの名誉になるべきではない。以後なぜか、彼はブラームスのレコードをつくらうとしなかった。

いっぽう、ライヴ・レコーディングでは、フルトヴェングラーは、凄絶としか言いよう

のない感動的なブラームス演奏をいくつも残している。1948年10月24日のベルリン・フィルハーモニーのコンサートのライヴである第4交響曲のレコードが発売されて何年たったのだから？ 私は、このレコードについて何度語ったか数えきれないくらい、言葉をつくして語ってきたが、まだ足りない気がしている。フルトヴェングラーにはこの曲の1943年12月のコンサート・ライヴがあるが、48年のベルリンの状況から生まれた特別の演奏にはかなわない。実は、このときの定期演奏会は同一プログラムで10月22日にもおこなわれていて、その日のほうのバハの管弦楽組曲第3番はドイツ・グラモフォンでレコード化されているから、シンフォニーもリリースが可能だと思うのだけれど、その日が早くこないであろうか。

第3交響曲は、1949年12月18日のベルリンのライヴがすでに出ていて、名演のほまれが高いが、ドイツ・グラモフォンから出ている最晩年の1954年4月27日のコンサート録音は、その年の11月にフルトヴェングラーが不帰の人となったのだから、貴重である。

第2交響曲のスタジオ録音がほとんど取るに足らないことはすでに述べた。が、この交響曲には、フルトヴェングラーのドキュメントとして、歴史的瞬間をとらえたものがある。1945年1月28日、フルトヴェングラーは氷結した道路ですべて倒れ、脳震盪をおこ

した。にもかかわらず彼はウィーン・フィルハーモニーのコンサートを指揮した。そして翌朝、彼の国外脱出をふせぐためには殺害も辞さないゲシュタポの眼をのがれて、スイスへ向けて5時にホテルを抜け出した。この大事件の日の録音は不完全なものながら、レコードになって発売されている。この曲には、もう1枚のベルリン・フィルハーモニーを指揮したより良好な状態のレコードもあるが、ウィーンの“特別の日”のライヴには鬼気迫るものがある、身の毛がよだつ。

第1交響曲のSPレコードは、フルトヴェングラーが、戦後はじめてウィーンでレコード録音をおこなった1947年の11月のものであり、音も演奏も、あまり感心できない仕上がりだが、フルトヴェングラーのこの曲の公刊レコードはこれしかなかったので貴重であった。別演奏だと称して発売されたもう1枚のこの曲のレコード——ウィーン・フィルハーモニーの演奏——は、わざと音質を劣化させた同じ録音の悪質な再生品である。

前記したRAIのトリノ放送交響楽団の演奏も日本でも発売される可能性があると思うが、このドイツ・グラモフォン盤のと演奏期日が1ヵ月以内だということもあって、テンポの状態など、非常によく似ている。しかし、イタリアのオーケストラとベルリン・フィルハーモニーとでは、フルトヴェングラー指揮のブラームス演奏として、当然のことながら

比較にならない。

いや比較してどうのこうのというのではなく、このレコードは、ブラームスの第1交響曲のレコードとしてもフルトヴェングラーのレコードとしても傑出したものと断言できる。ブラームスは、この曲を非常に念入りに作曲しており、ここに盛られた音楽的要素の種々相はきわめて多岐多様にわたっているが、それがこれほど明確に浮き彫りにされた演奏はめったに耳にすることができない。さすがフルトヴェングラーだと言いたくなるが、1947年のSP録音のときの、どこか締まりのない、まあよく言ったとして、悠揚迫らぬ大河のような、それも流れの悪い演奏と違って、ここには脂ののりきった活力がみなぎっているし、しかも、全体的に速めのテンポで畳みかけるように次々と音楽を繰り出してゆくさまは、見事というほかはない。第1楽章の序奏の第1小節のティンパニの、奇跡のような“詰め”。これだけでも、このレコードは無類の絶妙さを誇ってもよいと思うが、その有無を言わせぬ説得力が最後の一音まで続くのだから、聴き手は引き込まれ、引きずり廻され、圧倒されればなしということになる。

フルトヴェングラーのレコードは、現代の音楽生活にとっての巨大な遺産であるが、その中でも“絶品”と言ってよいものの1枚として、このブラームスの第1交響曲のベルリ

ン版が加わったことを喜びたい。もともと私は、録音状態でレコードの価値をうんぬんするほうではないが、これがステレオではないということなど論外になるほど、レコードで聴けるブラームスの第1交響曲のトップにランクされてしかるべきものと確信する。

(1985年12月) [福永陽一郎]

グルックの歌劇《アルチェステ》序曲

ギリシャ神話を題材とした歌劇《アルチェステ》は、名作《オルフェオとエウリディーチェ》につづいて、1767年にウィーンで発表されたグルックの代表作のひとつ。古代ギリシャ、テッサリアの王アドメトスの病気が悪化し、その生命が危ぶまれたとき、誰かが身代わりに生命を捧げれば、王は救われるであろうという神託があった。王の愛妃アルチェステが進み出て、自分が犠牲になろうと言うが、その夫婦愛の深さに感動した神はふたりの生命を救う……といった筋書きのオペラ。グルックが主張した序曲の重要性（聴衆にそのオペラの劇的内容を象徴的に伝えるため）を表現した典型的なこの作品はウン・ボコ・モデラートの力強い荘重な序奏にはじまり、アンダンテ、悲劇的なシチュエーションと深い情感のぬくもり、感動的な詠嘆と確信にみちた愛の美しさを秘めて演奏されている。

このグルックの悲劇的な格調の高さも、フ

ルトヴェングラーによってはじめて聴きうる曲の真の像と言えるだろう。

[小林利之]

CD 7 (UCCG-9369)

1954年のフルトヴェングラーと彼のブラームスの第3交響曲

第二次大戦後のフルトヴェングラーの再起は、1947年5月25日のベルリン・フィルハーモニーの指揮台に立ったときからはじまったことは周知のとおりである。以後、フルトヴェングラーの演奏活動はベルリン・フィルハーモニー、ウィーン・フィルハーモニーばかりでなく、ヨーロッパ各地での演奏指揮も活発に行われたことはいうまでもない。1952年に彼はベルリン・フィルハーモニーの常任指揮者の地位にカムバックする。66歳になっていたフルトヴェングラーの健康はかなりおとろえていたようである。この年の6月にロンドンに赴いたフルトヴェングラーは、ほとんど半月を費して《トリスタンとイゾルデ》全曲のレコードのための録音を行い（ほかにフィッシャー=ディースカウとのマーラーの《さすらう若人の歌》なども）、7月にザルツブルクにゆくが、肺炎にかかって一時再起不能を伝えられる。だから、常任に就任したBPO（ベルリン・フィルハーモニー）の指揮台に立ったのも、1952/53年度シーズンは12月7-9日、2月8-10日、4月12-14日、5月15-19日の4回のみだった。1953/54年のシーズンも9月15-17日、12月6-8日、4月4-6日、4月25-27日、5月23-25日

の5回である。この公演日程を見てもわかるように、おなじプログラムを2度ずつやっているけれど、かならず間に1日の休息日がいっている。BPOの定期演奏会はおなじプログラムを2日ずつ行うのが慣習のようになっているけれど、ほとんど2日つづけて行うのが通例であったから、1952/53年と1953/54年のシーズンの9回の公演が規則ただしく1日の休みをとっているのは、フルトヴェングラーの健康上の理由によるものと推察してもよいのではあるまいかとおもう。

フルトヴェングラーがBPOの指揮台に最後に立ったのは1954/55年シーズンのオープニングとなった9月19-20日の演奏会で、自作の第2交響曲とベートーヴェンの第1交響曲を振った。このときはめずらしく2日つづきの公演となった。1954年という年はフルトヴェングラーはおどろくほどの旺盛な音楽活動を示していた。この年3月12日から9月20日まで、10のオーケストラを指揮して、コンサートを55回、オペラを10回指揮したという（川上剛太郎氏による）。なかでも目ざましかったのは7月から8月にかけてのザルツブルク音楽祭で、《魔弾の射手》と《ドン・ジョヴァンニ》をそれぞれ5回指揮し、加えて映画のために《ドン・ジョヴァンニ》の演奏を行っている（これが音楽祭の実況撮影でなかったことは、音楽祭のキャスト、ドンナ・エルヴィラがシュヴァルツコップから映画で

はリーザ・デラ・カーザに変更されていることから明らかである）。

さらに8月には、パイロイトとルツェルン音楽祭で「第9」を振っており、ザルツブルクに戻って音楽祭の最終日に、オール・ベートーヴェン・プロを指揮した（8月30日、第8番、《大フーガ》、第7番）。

BPOのオープニング・プロを振ったあとウィーンにゆき、《ヴァルキューレ》の全曲録音（9月28日-10月6日）をレコードのために行う。これが、フルトヴェングラーの最後の指揮となった。10月半ばに気管支炎のためバーデン=バーデンの療養所に入院し、のちにスイスのクラランで静養するが病状がはかばかしくなく、再び入院するが、肺炎を併発して11月30日にバーデン=バーデンで68歳の生涯をおえたのである。

このブラームスの第3交響曲は1954年4月27日、フルトヴェングラーが創造の火の尽きなんとする最後のはげしい燃焼を示した年の録音である。フルトヴェングラーの死後十数年も経た1960年代の末頃から、彼の未発表のレコーディングのLP化が数多くきかれるようになった。その量は、彼の生前のオフィシャル・レコーディングの総量に迫らんとするぐらいに多い。彼の没後から年経て発表された録音のことごとくはコンサートあるいは放送のライヴ・レコーディングだが、これらのすべてを通じていえることは、偉大な演奏家

の貴重なドキュメントというに値しないものはひとつもないということである。なかには、オーソライズド・レコーディングでできなかつたレパートリーもあれば、ベートーヴェンの大部分の交響曲のように同一曲の異なる時期の異なる演奏の録音がいくつも重複しているものもある。前者はもちろん貴重なものであるが、後者の場合の意義もフルトヴェングラーのような真の創造的生命力を演奏に打ちこんだ大指揮者の場合には特別な意味ももってくる。おそらく、多くのひとは、フルトヴェングラーに関して、同曲異盤は多ければ多いほど有り難いことだと思っているにちがいないまいし、筆者もそのひとりである。そのように数多いフルトヴェングラーのレコーディングの遺産のなかで残念に思われていたことは、レパートリーの偏在である。ベートーヴェンの交響曲の数多いことはとくに目立っているが、それにしても釣り合いのとれないほどすくないのがブラームスである。

フルトヴェングラーは生前レコードのためのオフィシャルな録音は第1番(1947)と第2番(1948)の2曲しか行っていない。これは意外なことである。彼はその著書で多くの情熱を傾けて語った作曲家はバッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、ワーグナー、ブラームス、ブルックナーであり、とくにベートーヴェン以後の4人により多く傾倒していたことは文章にもレパートリーにも示されてい

る。ベルリン・フィルハーモニーでのフルトヴェングラーのコンサート・プログラムの小冊子(ブロックハウス版、1965)がある。1922年から1954年までの間、彼のこのオーケストラでの定期演奏会のプログラム一覧表だが、もっとも多いのがベートーヴェンであることはいうまでもないが、それにつぐのがブラームスである。交響曲だけみても、第1番が14回、第2番が9回、第3番が8回、第4番が11回である。戦後の空白をのぞく20年余りにこれだけというのはいかにもすくないようだが、1933/34年までのシーズンで毎回10ないし14回のプログラムしかなく、ナチが政権をとった以後は目立って減った(1941/42年の12回というのが例外的に多いが、あとは6-8回ぐらいである)。1947年にBPOに復帰してから1954年までの7年間でも合計33回のプログラムを数えるだけである。総計244回のプログラムでのブラームスの交響曲の数はすくないとはいえない(オール・ブラームス・プロは1933年5月の生誕100年記念コンサートのほか2回行っている)。

そうしたことから、フルトヴェングラーがブラームスのレコードを公式にのこさなかつたことはふしぎであり、第3番と第4番はそれぞれ1948/49年の比較的古い録音が死後レコード化され、第4番はその後1943年のさらに古い録音が復刻された。しかし、第3番に関する限りいままでもわれわれがきくことの

できた唯一の演奏が1949年12月18日のBPOの定期演奏会の折にとられた録音であった。

その1949年録音の第3番は、フルトヴェングラーのブラームスのなかでもひときわすぐれた出来ばえのものであった。ブラームスの内面的なロマンティシズムの沈潜と感情の昂揚の振幅の大きい、そして細部の抒情の高貴なたたずまいなど、フルトヴェングラー以外の何人もなし得ない感動的なものであった。このときフルトヴェングラーは63歳である。そしていま、彼の68歳の演奏の第3番をきく。その両者にはかなりのちがいがあ

れば大きな相違は1949年のときに行われていた提示部の反覆が1954年には省かれていたことだが、全体に1954年の方がテンポがおおめにとられている。第1楽章の提示部のみのタイミングは3分07秒で大差はないが、この分の差をひくとトータルの演奏時間は1949年のが35分強にたいし、54年の方は36分強(バンド・ブランクをのぞいた正味で)である。トータルで1分のちがいというのは大したことはないようにも考えられるし、楽章ごとにくらべても全部にわたって1954年の方が15秒前後ずつのびているのである。演奏時間からいえばその程度なのだが、49年の方がテンポの緩急が大きく、したがって音楽の起伏、感情の振幅も大きい。54年の演奏は録音もよくなっているためでもあろうが、内声部の明瞭度がよく、またこういう部分の扱いが

フレージングとともに入念をきわめており、そういうことが、全体に音楽の表情にこまかい陰影のくまどりや内面的なものを感じさせる。そのことは第2、第3楽章にとくに顕著である。フルトヴェングラーらしいという演奏は1949年の方に見られるかもしれないが、1954年の演奏には彼の最晩年のいわば“解脱”の境地を感じさせる。それは、フルトヴェングラー自身がブラームスについていった、“晩年にはベートーヴェンが次第に包括的になっていったのとは相違して、むしろ反対に、いよいよ素朴に、静寂に簡素に、集中的になっていった”(芳賀壇訳:『音と言葉』)——「ブラームスと今日の危機」、そういうことがフルトヴェングラーにも見られるのではないかとおもう。そうしたことにこの最後のブラームスの第3番の録音が世に問われた意義の重みを感じないわけにはいかないのである。

(1976年)[岡 俊雄]

フルトヴェングラーの《ハイドン変奏曲》

《ハイドンの主題による変奏曲》は、フルトヴェングラーが特別に愛着を感じて、何度も、あるいは、しょっちゅう指揮して演奏会に出した、自分でも得意にしていた曲であった。もともと、ベートーヴェンとブラームスは、フルトヴェングラーのレパートリーの大中心であって、本拠地のベルリン・フィルハ

一モーニーのシーズンでも、ベルリン・フィルハーモニーとの演奏旅行でも、あるいは単身でよそのオーケストラを指揮しに出かけたときも、彼のコンサートのプログラムは、シリーズ全体の中で、まず優先的にこのふたりの大作曲家の交響曲、協奏曲、管弦楽曲が占める位置がきまり、そのあと、種々の条件が考慮されて、当時の指揮者としては大変に広い範囲から選ばれた、ヴァラエティに富む曲目の演奏会が形成されたのである。

しかし、《ハイドン変奏曲》の演奏回数が多いのは、単にブラームスの作品だからというだけでなく、音楽の微妙な変化を捕らえて、顔色が変わるほどの印象の強い瞬間を、狙いを過たず的を外さずつくり出すという、フルトヴェングラーの得意の“わざ”の恰好の見せ場として、この変奏曲が、またとない土俵だったからである。曲と演奏者の相性がこれほどうまく合致しているケースは実に少ない。これを越えるか、と思わせるものは、同じ作曲者の第4交響曲の第4楽章を、同じ指揮者が指揮した場合ぐらいである。目まぐるしく変わる表情の激しい落差が、まったく抵抗を感じさせない音楽の自然な流れと同居するという奇蹟。フルトヴェングラーだけがなし得た神技の具体的例証が、ここにある。

演奏回数が多いのだから、残された録音も少なくない。ここに収録された演奏は、フルトヴェングラーのこの曲の演奏の中では、過

度に劇的な変転を避けた、遅めのテンポで細部の表情を丁寧に拾った落ち着いた音楽が聴かれる。まさに巨匠の風格である。

(1985年12月) [福永陽一郎]

CD 8 (UCCG-9370)

フルトヴェングラーと ブルックナーの諸版について

このフルトヴェングラーの《ロマンティック》を正しく位置づけるには、「フルトヴェングラーのブルックナーはハース版」という、誤った風評について、整理しておかなければなるまい。

1886年生まれフルトヴェングラーは、20歳の1906年、ブルックナーの第9番を振って指揮者としてデビューしている。1903年にレーヴェが振って初演したばかりの難曲第9番を、自ら選んだのだから、実に大胆な壮挙といふべきだろう。当時は、どの曲も改訂版しか存在しなかったから、当然、使用楽譜はレーヴェによる改訂版だ。

やがて、1930年代になってハースやオーレルによる第1次全集版が刊行され始め、32年にはハウゼッカーの指揮により第9番の原典=オーレル版が、初めて音になった。さらに第4番と第5番の原典=ハース版は、36年に中堅の実力派ベーム指揮のザクセン（ドレスデン）国立管弦楽団によっていち早くSP録音されている（つまり、ベームは、ノーヴァク版による一連の初稿を初録音したインバルの役割を演じたのだ）。

フルトヴェングラーは、その1930年代までに、既に、ブルックナーの主要な交響曲を繰

り返し演奏し、改訂版で自分のレパートリーとして定着させてしまっていたから、新たに出現した原典版によって、大幅な見直しを迫られることになったわけだ。彼の『手記』には、1941年の時点で、既に、ハース批判が見られる。以下にそれを引用しておこう。

「印刷原譜が発見されたのに、ハースは事実に変化は無かったという。しかし、事実は事実。……真実は、ブルックナーが全集版によってではなく、それ以前の諸版によって有名になったということだ。彼が全集版によってでも同じように早く有名になっていたかどうかは疑問だ。私にとって大切なのは、“楽譜に忠実な人々のブルックナー” “パリサイ人と法律学者たちのブルックナー”ではなく、真のブルックナーである。それに、印刷原譜が存在するのなら、原典版のみを信憑性のあるものと言うことはできない。そのためにはハースによる“歪曲神話”が必要なのだが、この神話には信憑性がない。……ここでブルックナーの人格に対して成された変造——ブルックナーを白痴にでっちあげてしまうこと——は、弟子レーヴェやシャルクなどの試みによる最初の変造よりもはるかに重大だ……。

原典版そのものが様々なのだ。第4番と第5番にだけオリジナル原稿が存在しており、第2番、第3番、第7番にはない。第2番と第3番では、ハースがオリジナルを再構成したが、その際、勝手な処理の仕方をしている。

このように編成されたオリジナル稿本には、原典としての価値はない。

第5番の場合、事態は違う。ここでは比較してみれば、完全に原典版に有利な結果がもたらされる。同じケースであっても第4番の場合には事情が異なる(詳しくは、白水社刊『フルトヴェングラーの手記』、232-233ページを参照のこと)

さらにフルトヴェングラーは、「様式的に統一がとれているのが、原典版の優れた点」とし、そのバロック的、合唱的な楽器法はワーグナーのロマン主義と対照を成すことを認めている。その上で、両者の相違点は、そもそも「紙の上で書かれていることと、実践との違い」に近いもので、それが、こんなにも強調され、大勢の擁護者を見いだしたのは、時代様式という概念で物を捉えようとする、現代の風潮の結果なのだ——としている。

この最後の部分が、実は非常に重要なのだ。一般的なブライトコプフ版のペーターヴェンのスコアと、フルトヴェングラーの世代の指揮者による演奏を比較すれば、違いの大きさが明らかになる。そこにあるのは「印刷された楽譜—対—実際に鳴り響く音」、あるいは「机上の設計図—対—現場の処理」による相違点、つまり「解釈」の次元の問題だけで、版の問題は存在しない。ブルックナー演奏の場合でも、実は、それが非常に大きなウエイ

トを占めているのにも関わらず、時代様式の差と混同され、版の問題に摩り替えられてしまっている——というわけだ。

フルトヴェングラーの録音をチェックしてみよう。第4番と第7番は改訂版、第5番と第9番は原典版、第8番は原典版によりながら第3楽章を10小節カットしたものだ。これに『手記』の記述を加えると、フルトヴェングラーが原典版を、どう取舍選択したかが、ほぼ明らかになる。

第4番は、明らかに改訂版だが、フルトヴェングラーは、彼自身の様式観を象徴するような、注目すべき変更を行っている。まず、ブルックナーの交響曲の中でも、最も複雑な様相を呈している第4番の改訂の経過を、表1のように整理しておこう。

大きく分けると、1874年の第1稿Aと、80年に改訂の概要がほぼ終了した第2稿のふたつ(C≒D)がある。そして基本的には第2稿に基づきながらも、オーケストレーションをワーグナー化し、シンメトリックな繰り返し部分を短縮して、歌劇的な雄弁術に置き換えたのがE。これは第3稿というよりは「第2稿」と表現するのが適切なのだ。第4番は、まず、この「第2稿」Eの形で出版され、50年間近く、その形だけで人気曲として広まったのである。

第3番までの5曲の交響曲をすべて短調で書いたブルックナーは、初めての長調となる

表1

稿と完成年	版と出版年	I	II	III	IV	計
第1稿 1874年	A ノーヴァク版 IV/1 1975年	630	246	336 + 132 + 336 + 26 = 830 スケルツォ トリオ スケルツォ コーダ	616	2,322
フィナーレ 1878年	B ノーヴァク版 フィナーレ zu IV/2 1980年 (第2稿のフィナーレの前段階)				477	
第2稿 1880年	C ハース版 1936年	573	247	259 + 54 + 259 = 572 スケルツォ トリオ スケルツォ	541	1,933
(1881年と1886年 に微修正)	D ノーヴァク版 IV/2 1953年	573	247	259 + 54 + 259 = 572	541	1,933
第3稿 1887年~1888年	E グートマン版(レーヴェ による改訂版) 1889年	573	247	255 + 54 + 191 = 500	507	1,827

〔表1は《ロマンティック》の出版譜の小節数を比較したものの。第3楽章は、小節数の印刷の仕方が、版によって異なるので説明が必要だ。どの版もトリオは、前半(T¹)が反復記号で書かれ、T¹-T¹-T¹という共通の形式を採っている。3種類の全集版A・C・Dは、いずれもT¹の反復の重複分を、以後の小節数に上乗せしてカウントしている。一方、フルトヴェングラーが用いている改訂版Eは、トリオ全体の小節数は54と共通なのだが、T¹の反復部を数えていないので、それ以後の小節数が8小節、短縮されてしまう。〕

以上のような理由で、スケルツォ・ダ・カーボ等、反復部も全部数えて、延べ小節数とした。またEのリプリント版であるフィルハーモニア版とオイレンブルク版では、第3楽章のスケルツォ・ダ・カーボ後の処理が異なっている。オイレンブルク版は反復記号で処理したために、非常に複雑になっているが、反復(ダ・カーボ)後が66小節短縮されるというのはフィルハーモニア版(カットの小節を削除し、通しで印刷されている)と共通で、両版は実質的には同じものと見做し得る]

交響曲第4番で、それまでの絶対音楽的な作風から一歩踏み出し、ロマン的な要素——即ち、描写性や、文学的な要素を採り入れようと試みた。しかし初稿では、それは未消化に終わり、世に出ないまま改訂されることになる。そして、第3楽章を「狩りのスケルツォ」として全面的に書き変え、全楽章を大改訂した第2稿で、ほぼ、目的を達した。

だが、レーヴェをはじめとする弟子たちは、それでもまだ不十分だとし、グートマンに渡す印刷用原譜を作る際、さらに手を加えたのだ。ブルックナーは、それに目を通し、自らも訂正の筆を入れはしたものの、彼自身の承認の証ともいふべき、日付とイニシャルは記入しなかった。学者は、それを「承認保留」、もしくは「改訂に対する暗黙の拒否」の印として、その前の段階に戻して全集版を作ったのである。問題は、フルトヴェングラーがそうした変更箇所を、どう判断したかだ。

何しろ表現の振幅の大きな人なので、緩急の変化や、語り口から問題点を絞り込むのは難しいが、第3楽章には、数字で証明できる箇所があるので、スポットを当ててみよう。

改訂版Eのスケルツォ楽章の特徴は、以下の3つ。

1) スケルツォ主部の終わりが、絶壁的にピリオドを打つ形ではなく、ディミヌエンドによる滑らかな経過部でトリオに移行すること。

2) ダ・カーボ後の終わりは、そのブリッジの代わりに、別のコーダで結ばれること。

3) ダ・カーボ後、スケルツォ主部の27-92の66小節がカットされ、ブルックナーのスケルツォの特徴であるシンメトリーが崩れること。

このうち、解釈の違いが数字で示されるのは3)だ。表2は、それぞれ、アプローチの違う3人の巨匠が、これを、どう処理したかを示したもの。クナッパーツブッシュがグートマン版通りに演奏しているのに対し、フルトヴェングラーは66小節の削除を復活させるのだ。おそらくレーヴェによる強引なカットとみなしたせいだろう。これによって、スケルツォとトリオは、255+54+257となり、ほぼ第2稿と同じシンメトリーに戻った。フルトヴェングラーの古典主義的な造形観、ブルックナーの形式に対する洞察の深さが、象徴的に示された箇所と言えよう。これに対してマーラーは、使用したグートマン版の書き込みによると、ダ・カーボ後をさらにカットし、彼自身の第1番などと同じく「後半短縮型」を、より徹底させているのだ。

表2 3人の巨匠による、第3楽章の処理

クナッパーツブッシュ	255+54+191 = 500
フルトヴェングラー	255+54+ $\overbrace{191+66}^{257}$ =566
マーラー	255+54+ 95

第3楽章は以上だが、ロマン的な表現者としてのフルトヴェングラーの特徴は、全曲の至るところに刻印され、このCDの大きな魅力となっている。それを代表するのは、第2楽章だろう。ここにあるのはオーストリアの明るい森ではなく、ドイツの暗い森。しかも、外界の描写ではなく、シューベルトの《ザ・グレート》の第2楽章と同様、そのロマンは、心に向かう。自然によって俗界から遮断されたことにより、孤独感が際立つのだ。いうなれば、さすらい人の嘆きであり、音楽は、ひたすら心理の内側に入ろうとする。それは、フルトヴェングラーならではの深い瞑想と、思索の世界に結びつくのだ。

【金子建志】

フルトヴェングラーのブルックナー

ヴィルヘルム・フルトヴェングラー(1886-1954)の演奏レパートリーの中で、ブルックナーの交響曲は最も重要なもののひとつであった。ベートーヴェン、ワーグナー、ブラームスを本領とした彼がブルックナーをも指揮したのではない。「他の多くの作曲家よりもブルックナーを私はますます深く愛するようになる」と言った彼は、ブルックナーの交響曲を極めて高く評価していた。愛国心の強かったフルトヴェングラーはドイツ音楽の輝かしい伝統を誇りとし、しかもその真髄が交響曲にあるとして、交響曲の3大作曲家ベートーヴェン、ブラームス、ブルックナーの作品の演奏を自己の使命と感じていたのであった。

1906年、当時20歳のフルトヴェングラーが指揮者としてデビューしたとき、指揮したのはブルックナーの第9交響曲であった。ミュンヘンにおいてカイト管弦楽団の共演を得たこの演奏会は、指揮者としてのフルトヴェングラーを世に認めさせるに充分の成功を取めた(そのとき同時に演奏された彼自身による未完の口短調第1交響曲第1楽章は失敗であった)。

また1911年彼自身が作曲した《テ・デウム》について評論家のリーツラーは、「技巧的に、また形式的には種々の欠点があるが、構想の

雄大さと宗教的表現においてブルックナーの《テ・デウム》に似ている」と言っている。フルトヴェングラーが自ら指揮した彼の第2交響曲のレコードを聴けば、種々の点で彼がいかにブルックナーに私淑していたかは、明白であろう。

1910年代ばかりでなく、続く20年代においても、ブルックナーの真価はまだ世に認められていなかったが、フルトヴェングラーはつとめてこの楽匠の交響曲を多くプログラムに採り入れた。1922年から彼は、特に第4と第7交響曲をさかんに演奏している。

それゆえ彼がドイツ・ブルックナー協会の総裁になったのは不思議ではない。1939年、彼はブルックナーについての講演を行い、ブルックナー交響曲の原典版について、その価値を強調し、ブルックナーの音楽の持つ精神的內容の充実していることを述べた。「この音楽の言葉の敬虔さ、深さ、純粋さは、一度体験したことのある人にとっては、もはやそれから逃れることのできぬものである」。「彼は音楽家ではなかった。この音楽家は、真実はエッケハルトやヤコブ、ベーメのようなドイツ神秘家の後裔であった」。「ブルックナーの音楽は聴者が完全に帰依し、無我の境に入ることを期待し、要求する」。「ブルックナーの持つ力強く素朴なものと同じ精神性との混合はドイツの音楽家に珍しいものではない。ブルックナーはその点、シューベルト、ハイ

ドン、ベートーヴェン、ブラームスなどを先輩としている」。「ブルックナーの偉大な芸術はまさに超時間的なものを志向しているゆえに、現実的なのである」。「彼は今日のために作曲したのではない。彼はその芸術において永遠のことを考え、永遠のために作曲した。それゆえ彼は大音楽家のうちでも最も多く誤解される人となった」

戦後もフルトヴェングラーのブルックナー演奏は続いた。1954年の8月、ルツェルンの音楽祭において第7番を指揮し異常な感銘を与えたが、それは彼の死の3ヵ月前のことであった。

我々は今日テレビを通じて、数十年前の映画を数多く見ることができ、CDなどによって古い演奏をまのあたりに聴くことができる。しかしこれらの場合、撮影や録音技術が今日より劣ることは言うまでもないが、今日とは別の時代、別の社会を背景にその芸術が生まれたことを考えに入れて鑑賞しなければならない。フルトヴェングラーの時代は現代とは別の演奏様式が支配していた時代であった。またこうした録音が行われたのは、第二次世界大戦末期か、大戦後間もなくの窮乏生活の時代であって、音楽を演奏するということは単なる慰めや楽しみではなく、切迫した精神の欲求に応えるものであった。そうした点を考慮してこの演奏を聴くならば、感動はさらに深いものとなるであろう。

ここに取められた演奏のすばらしさについていちいち述べる必要はあるまい。フルトヴェングラーは、今日の標準から見ると遅いテンポをとる指揮者だと言われている。それは、ある程度当たっているのであるが、ブルックナーの交響曲においては、総体的に言えば彼のテンポはむしろ速い。ことにスケルツォ楽章の速いテンポは著しく个性的で、作品にデモーニッシュな力を与えている。とは言っても緩徐楽章ではまことに悠然たる足取りで、時間を超えた無限の広がりを感じさせる。

またフルトヴェングラーはロマン的な表現の指揮者とされ、事実ワーグナーやブラームスなどのロマン派後期の作品ではその特性が見事な成果を生むのであり、ブルックナーの場合も同様であることは否定できない。しかし同時に彼はブルックナーから感情過多、感傷性を徹底的に排撃しており、その演奏はむしろ古典的と言うべきものである。意外にもテンポの伸び縮みはなく、イン・テンポで押し通し、それでいながら表情は豊かである。ことに経過的部分における音楽的意味の、説得力にみちぎった表現は天才的というほかない。

フルトヴェングラーの秘書カルラ・ヘッカーは著者『忘れがたき音響』の中で、ブルックナーの第5交響曲の練習中に述べたフルトヴェングラーのオーケストラに対する指示を記録している。「ブルックナーにおいて最も

難しいのは、なめらかで、落ち着いたイン・タクト演奏（拍節を保持する演奏）である。何らルバートはない」。「ブルックナーは強調する記号をふんだんに使用した。だからそれ以上強調することをしてはならない」。「(クレッシェンドにおいて)金管は自分の演奏する音の意味を考えずに吹きまくってはならない。いつも演奏する部分の意味をはっきりさせ、いつも気品をもって——」

これらの言葉は、このCDの演奏でもあますところなく体现されている。

その頃のフルトヴェングラー

この録音が行われた1951年は戦後のフルトヴェングラーの最も活躍した時期である。1947年、彼は再びベルリン・フィルハーモニーに戻り、ベルリンでベートーヴェン・プログラムを指揮した。1948年にはベルリン国立歌劇場に出演し、またベルリン・フィルハーモニーとイギリスを訪れた。翌年夏にはザルツブルク音楽祭で《魔笛》と《フィデリオ》を指揮し、また翌1950年には《魔笛》、《フィデリオ》、《ドン・ジョヴァンニ》などのオペラを指揮している。同年にはミラノのスカラ座に客演してワーグナーの《ニーベルングの指環》全曲を指揮し、51年にはカイロとアレクサンドリアに赴いたのである。そのときエジプトの新聞はフルトヴェングラーを「今世紀最大の偉人のひとり」とほめたたえたとい

う。カイロはフルトヴェングラーにとっては曾遊の地で、ここに彼はエジプトのルクソールに静養するのが好んだ。

またこの1951年のパイロイト音楽祭の再開にベートーヴェンの第9交響曲を指揮したことはよく知られている。南米に行ったときはバルトークを指揮した。フルトヴェングラーの伝記を書いたクルト・リースが1951年の7月半ばから翌2年の7月半ばまで、フルトヴェングラーが指揮した都市の名を挙げているが、それは西欧の28都市にわたる。53年にはローマで《ニーベルングの指環》全曲を放送した。しかし、それからのちは次第に難聴の度が増し、病を得て1954年11月30日、バーデン＝バーデン近郊のエベルシュタインブルクで68歳で死去した。

交響曲 第7番

この曲はブルックナーの交響曲の中でも第4番と並んで最も数多く演奏されるが、完成度と個性の表現の点より言えば第4番をはるかに凌ぐ傑作である。ブルックナーの自然感情と宗教性は強く表現されている。豊麗で大胆な和声や巧緻な対位法的処理もブルックナーの特徴を示す。この曲のピアノ原稿を見た指揮者ハンス・リヒターは「ベートーヴェン以来このようなものは書かれなかった」と感嘆した。

ブルックナーはこの曲を1881年から1883年

にかけて作曲した。第7番はワーグナーに関係が深い。ここではワーグナーが《ニーベルングの指環》に用いたチューバ四重奏が用いられている。また指揮者フェリックス・モットルが伝えたところによると、ブルックナーはこの曲を、ワーグナーの死の予感のうちに、葬送行進曲として作り上げたという。ワーグナーが死んだのは1883年2月13日であるが、第2楽章のスケッチが完了したのはこれより3週間前の1月22日のことである。そこでブルックナーはワーグナーの死後、コーダ、すなわち第185小節から終わりまでを付け加えた。全曲の総譜は1883年9月5日に出来上がった。初演は1884年12月30日にアルトゥール・ニキシュの指揮の下にライブツィヒで行われたが、保守的な聴衆や新聞批判の反発を買った。しかし2ヵ月後、3月10日にバイエルンの首都ミュンヘンでヘルマン・レヴィの指揮下に演奏されたときは大成功を収めた。感激したブルックナーはこの曲をバイエルン国王ルートヴィヒ2世に奉呈したのである。

総譜初版は1885年に刊行され、この譜はブルックナーの他の交響曲に比し、草稿とあまり相違がないとされていた。しかし近年ロベルト・ハースが作曲者の原稿を研究して、従来の現行譜にはかなり彼の友人（ニキシュ、シャルク、レーヴェ）などの手が入っていることを明らかにした。たとえば従来のオイレンブルク版では第2楽章にトライアングルと

シンバルが加えられているが、ハースはこれらのみならず、ティンパニも除いている。これらの打楽器付加は友人たちの助言によるものだが、ハースによればブルックナーは結局最後にこれを取り消す意志だったという。しかしノーヴァクはまた作曲者自身も結局変更を承認したとも述べている。このフルトヴェングラーの演奏はシャルクの校訂した改訂版が基本となっている。したがって打楽器も加えられている。

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4、トロンボーン3、チューバ4、コントラバス・チューバ、ティンパニ3（1人）、シンバル、トライアングル、弦5部。

第1楽章 アレグロ・モデラート、ホ長調。

低弦に始まるこの第1主題は21小節にもわたる長大なものである。これはまたブルックナーの「樺主題」とも言われ、交響曲全体の始めと終わりに現れて、樺を形成する。この主題がいつそう強く繰り返されたのち、管だけで第2主題が出る。第2主題部はかなり長く、ワーグナーから学んだ近代的和声が見れる。やがて全合奏の漸強となり、急にppとなって弦がユニゾンで舞曲風な、軽くはずむような第3主題を奏する。木管は対旋律を吹いている。

やがて金管群の三和音が叫び続けられたのち、展開部が静かに始まる。おだやかな気分

が支配する。それから3つの主題は極めて巧緻に展開される。

再現部は第1主題がクラリネットと第2ヴァイオリンで出現する。ここでは引き続きハ短調のままである。第2主題はホ短調でクラリネット（ハース版ではオーボエも加わる）で奏せられる。漸強があつてから、第3主題は同様にピアノニッシモで現れる。コーダは低いホ音のオルガン・ポイントの上に、第1主題とその転回が荘厳に奏せられて、この楽章を終わる。

第2楽章 アダージョ、非常に荘厳に、かつ非常にゆっくりと、嬰ハ短調。

すでに曲頭からチューバの四重奏にコントラバス・チューバを加えた合奏が低弦合奏とともに第1主題を奏する。感動的な死の嘆きである。これに対してモデラート、4分の3拍子で始まる第2主題は弦によって陶酔的に歌われる。やさしい天の慰藉である。しかしこの歌もやがて途切れ途切れになり、第1主題の重苦しさが戻ってくる。展開部が始まったのである。この展開部は複音楽的に処理され、まことに聴き応えがある。ここでは後半に第2主題が荘厳に展開される。総休止を入れて次第に静まり、消え去るかと思ううちに第1主題がヴァイオリン、ヴィオラ、チューバによって奏せられ、再現部となる。第1ヴァイオリンは執拗に波形を繰り返している。ここに壮大なブルックナー・クレッシェンド

が展開される。チューバの四重奏が戻り、曲はホルンの第1主題の想起をもって終わる。再現部では第2主題がほとんど姿を現さない(つまりA-B-A-B-Aの形式である)。

第3楽章 スケルツォ、非常に速く、イ短調。弦が奏する歯切れのよい3拍子のリズムが4回繰り返されたあと、主要主題となる。その前半はトランペットで、後半は弦とクラリネットとで奏せられる。以上3つの要素が次第に激しく踊り狂う。この3つの動機はそれぞれ性格を異にするが、それが巧みに利用されている。これらがあるときは対位的に処理され、またあるときは楽器を変え、また大胆な転調に跳躍し、静まり、また昂まりつつ変化するが、しかし一部の執拗な前進的なリズムは失われない。3小節の全休止ののち、へ長調のトリオ(中間部)がくる。「いくらか遅く」と指示されている。ここの旋律は洋々とレガートに歌われるのであるが、その動きはスケルツォ部と共通しているため、両者の間の関連が密接である。農民たちの乱舞が済んだあと、人っ子ひとりいなくなった谷間の静まり返った風景だとも言えよう。つまり、その自然は同じものなのである。ティンパニはスケルツォのリズムをときどき思い出させるし、弦が静かに音を延ばす間にトランペットがスタッカートの音を吹き入れたりするのもスケルツォの思い出にほかならない。トリオの終わりはまた3小節の全休止がくる。農民

たちが踊りつつ、また近づいてくる。これはスケルツォ主部の忠実な反復である。

第4楽章 フィナーレ、快速に、しかし速すぎず、ホ長調。

第1主題は第1楽章の第1主題から導き出されたものである。弦のトレモロが伴奏していることも第1楽章に似ている。この付点がふたつ付いた強頭なリズムの主題に対して、総休止のあとのヴァイオリンの第2主題はコラール風である。しかしチェロとコントラバスがピッツィカートとをせわしなく刻んでいくから決して落ち着いていない。

やがて跳躍的な旋律が全合奏のユニゾンで力強く奏せられるが、これは第1主題の変形にすぎない(これを第3主題とする見方もある)。付点ふたつのリズムもいよいよ効果を発揮する。ここからだいたい展開部に入ると見られよう。展開部は異常に長く、諸主題が展開される。大規模な漸強ののち、再現部となり、第1主題が戻る。しかしここでは第2楽章同様第2主題は再現しない。コーダは荘厳で、第1主題の動機を繰り返したのち、最後には第1楽章第1主題が力強く戻ってきて、「樺主題」なる由縁を明らかにする。

[渡辺 護]

CD 10 (UCCG-9372)

フルトヴェングラーの

R.シュトラウスとヒンデミット

このCDはフルトヴェングラー(1886-1954)が第二次大戦後、演奏活動に復帰した1947年のコンサートのライブ録音から、R.シュトラウスとヒンデミットの作品を1枚に収めたものである。このふたりの作曲家、シュトラウス(1864-1949)とヒンデミット(1895-1963)は、フルトヴェングラーと同時代に活躍したドイツを代表する作曲家だが、作曲家でもあったフルトヴェングラーとすぐれた演奏家だったふたりの作曲家との関係はかなり異なっている。それにはそれぞれが作曲家であり演奏家でもある3人の芸術観、人間的な性格や年齢なども関係しているが、フルトヴェングラーが、当時、シュトラウスとヒンデミットの作品のもっともすぐれた指揮者だったことはいうまでもないだろう。

フルトヴェングラーは、有名な「ヒンデミット事件」が象徴するように、作曲家としては彼とは作風が違い、また年齢も約10歳下のヒンデミットを擁護して、かなり積極的に作品を紹介したのに対し、シュトラウスはフルトヴェングラーが指揮者としてデビューした頃、すでに作曲家としても指揮者としても世界的な名声を獲得していたのである。フルト

ヴェングラーが1906年、20歳でミュンヘンでデビューしたとき、すでにシュトラウスは《家庭交響曲》までの交響詩や大規模な管弦楽曲のほとんどを発表しており、前年には大きなスキャンダルとなった楽劇《サロメ》を初演して、オペラ作曲家としても非常に注目されていたし、指揮者としてはベルリン宮廷歌劇場の第1楽長という要職についていた。フルトヴェングラーは指揮者として活動をはじめからシュトラウスの作品をかなり指揮しており、1917年のベルリン・フィルハーモニーとののはじめてのコンサートでも《ドン・ファン》を指揮し、後にカラヤンがベルリンに初登場した時と同じように「奇跡の人」と絶賛されている。オペラもマンハイム時代から《アリアドネ》、《アラベラ》などいくつかを指揮したが、《サロメ》はいよいよやがらだったと伝えられている。

フルトヴェングラーはシュトラウスについて1939年の『手記』の中で、「絶対音楽から離れた瞬間に無能さを露にした。彼は絶対音楽に『耐えられ』なかったのだ。のち彼が特別の仕事をした場合、それは常に絶対音楽家としてであった」と書いているように、フルトヴェングラーにとってのシュトラウスは、あくまでも交響詩の作曲家であった。事実、演奏記録も《ティル》が120回、《ドン・ファン》が77回、《死と変容》が47回と圧倒的に多く、生涯に及んでいるのに対し、つづく

《ツァラトゥストラ》(20回)、《家庭交響曲》(14回)、《英雄の生涯》(11回)などは、戦後はほとんど指揮していない。また大戦末期に完成された《変容》は、この録音が残された47年10月26、27日の2回のみである。なお、この《変容》の録音は、現在聴くことのできる最初の録音である(スタジオ録音はこの翌月、カラヤンがウィーン・フィルハーモニーとEMIに行った)。

シュトラウスはフルトヴェングラーを「尊大で傲慢だ」と見做していたそうだが、1920年にフルトヴェングラーをベルリン国立歌劇場の指揮者に推薦しているし、フルトヴェングラーはシュトラウスの最後のオペラとなった《ダナエの恋》の初演がナチス当局から禁止された時(1944)、その実現のために尽力して禁止処分を撤回させている(しかし、このオペラはゲネ・プロまでこぎつけながら劇場が閉鎖されたため、結局、初演は1952年に行われた)。戦後も活動を再開して間もなく《変容》を指揮し、《4つの最後の歌》の初演も行っている。だが、この両者は、ペレント・W.ヴェスリングによると、「社交界で顔をあわすときは互いへの尊敬と好意を示しあっていたが、こと芸術に関しては犬猿の仲で、自分たちが未来永劫あゆみよることのないのを、よく承知していた。ふたりは指揮者としてだけでなく、作曲家としても根本的に違っていた」のである。

一方、1920年代にドイツの新しい音楽の寵児として登場したヒンデミットの場合、当時のさまざまな手法を採り入れた作品は、ロマンティズムに根ざしたフルトヴェングラーの音楽性とは一見相いれないように思われるのだが、ベルリン・フィルハーモニーの指揮者になってから、1925年の《管弦楽のための協奏曲》をはじめとして、かなりの作品を演奏し、1932年にはベルリン・フィルハーモニーの創立50周年記念の祝賀コンサートのために依頼した《フィルハーモニー協奏曲》の初演も行っている。そして、1934年にはナチス当局が上演を禁止した同名のオペラの音楽に基づく交響曲《画家マティス》の初演を敢然と行い、その結果、有名な「ヒンデミット事件」へと発展した。

この事件は、要するにヒトラーのヒンデミット嫌いに端を発している。それもヒトラーが聴いた唯一のヒンデミットの音楽である《今日のニュース》で、裸の女性の入浴する場面に彼が腹を立てて以来、作曲者に頑なまでに偏見を抱いており、彼の取り巻きたちがそれを一層増長させたためである。また、すぐれたヴィオラ奏者だったヒンデミットがユダヤ人のシモン・ゴールドベルクやエマヌエル・フォイアマンと弦楽三重奏団を組んでいたことも関係している。そのためフルトヴェングラーが《画家マティス》を初演し、しかもそれが国際的にも大きな反響を呼んだこと

はナチスにとっては脅威であり、連日のようにヒンデミットを攻撃するキャンペーンを行った。それに対し、フルトヴェングラーはヒンデミットの演奏と作曲活動を擁護する「ヒンデミット事件」というエッセイを新聞に発表し、政治の芸術への干渉を強く非難し、間もなく公職を辞任したのである。

その後、結局、フルトヴェングラーはドイツにとどまって活動を続け、ヒンデミットはアメリカに亡命したわけだが、先のエッセイの中でヒンデミットの音楽について「その簡素で名工気質の手堅い純粋さといい、率直で芯のある方法といい、比較的稀にみられる感情の吐露の清らかさや謙虚さといい、全くドイツ的である」と書き、さらに「世界におけるドイツ音楽の声価のために、若い世代の誰ひとりとしてヒンデミットほどの貢献をしたものがないのは確かである」と続けている。この文章からもうかがえるように、フルトヴェングラーは彼と同時代のドイツの作曲家の中で、ヒンデミットを最も高く評価していた。それはテオドール・アドルノも指摘しているようにヒンデミットの音楽を最も特徴づけている「ドイツ特有の内面性」への共感だったのである。そして、そのようなフルトヴェングラーの姿勢は戦後も変わらず、ヒンデミットの亡命後の作品である《ウェーバーの主題による交響的変容》や《世界の調和》も、積極的に演奏したのである。

なお、この3曲の演奏は、いずれもフルトヴェングラーが戦後、演奏活動を再開して間もない、1947年の9月と10月のベルリン・フィルハーモニーとのコンサートのライヴ録音である。《ドン・ファン》はフルトヴェングラーが生涯にわたって演奏した作品のひとつだけに数種の録音があるが、大戦中の作品である《変容》と《交響的変容》はともに唯一の録音であり、フルトヴェングラーが活動を禁止されていた時期にも作曲とともに新しい作品の研究にも余念がなかったことを示している。

交響詩《ドン・ファン》作品20

(R.シュトラウス)

1888年、R.シュトラウスが24歳のときに完成した初期の代表作。有名なドン・ファン伝説による、ハンガリーの詩人ニコラウス・レーナウの叙事詩に基づく交響詩で、ここでのドン・ファンは快楽の追求者ではなく、理想の女性を求めながら遍歴をつづけ、最後の決闘で傷つき自ら死を選ぶ悲劇的な男性として描かれている。曲はソナタ形式により、激しい「快楽の嵐」を表す導入主題ではじまり、木管の優美な「女性的なもの」の旋律の後、力強いドン・ファンの第1主題が弦によって提示される。この主題と女性的な主題やさまざまな動機が登場し、展開部ではホルンがドン・ファンの第2の主題を提示して情熱的に

盛り上がるが、最後は彼の生への倦怠と虚無感を示すように静かに曲をとじる。

変容(メタモルフォーゼン) (R.シュトラウス)

「23の独奏弦楽器のための習作」という副題をもつ《変容》は、大戦末期の1945年3月から4月にかけて作曲され、4月12日に完成された。その前年、《ダナエの恋》の初演がリハーサルまでこぎつけながら中断されたとき、「私の生活は終わった」と語ったシュトラウスだが、45年になってから彼が愛したドイツ・オーストリアの都市や劇場などの文化財が戦争により次々と破壊されたことを知り、その悲しみと失われた美への追想と憧憬が表現されている。ヴァイオリン10、ヴィオラ5、チェロ5、コントラバス3という編成で、ベートーヴェンの交響曲第3番《英雄》第2楽章《葬送行進曲》冒頭の4小節の動機を主題にしたメタモルフォーゼ(変容)であり、第1部アンダンテ、第2部アジタート、第3部アンダンテで構成されていて、主題の原型は最後に低弦により1回だけ奏し、静かに消えるように曲をとじる。

シュトラウスはこの曲を死後に発表する予定でいたが、1946年1月25日にバウル・ザッハー指揮のチューリヒ・コレギウム・ムジクムによって初演され、初演者たちに献呈された。

ウェーバーの主題による交響的変容

(ヒンデミット)

ヒンデミットの管弦楽作品中、《画家マティス》とともに最もポピュラーな作品で、アメリカ亡命中の1943年に作曲され、翌年1月20日にアルトゥール・ロジンスキー指揮のニューヨーク・フィルハーモニックによって初演された。11種類の打楽器を用い、ジャズやブルースの影響が反映しているが、4つの楽章はそれぞれウェーバーの旋律を変容して主題に用いており、ウェーバーの音楽の特色とともに作曲家のドイツ的な内面性も示された作品である。第1楽章(アレグロ)はウェーバーの《4手のためのピアノ曲集》作品60の第4曲を主題にとり、第2楽章(トゥーランドット:スケルツォ。モデラート、生き生きと)の主題は劇音楽《トゥーランドット》序曲から素材をとった異国風の楽章。第3楽章(アンダンティーノ)は4手のための《6つの小品》作品10の第2曲による緩徐楽章で、第4楽章(行進曲)は第1楽章と同じ作品60の第7曲を素材にしたフィナーレである。

[浅里公三]

[上記、ヴェスリングとフルトヴェングラーの文章はヴェスリング著『フルトヴェングラー、足跡——不滅の巨匠』(香川樹訳、音楽之友社刊)から引用しました]

取り扱い上のご注意●ディスクは両面とも、指紋、汚れ、キズ等を付けないように取り扱ってください。●ディスクが汚れたときは、メガネふきのような柔らかい布で内周から外周に向かって放射状に軽くふき取ってください。レコード用クリーナーや溶剤等は使用しないでください。●ディスクは両面とも、鉛筆、ボールペン、油性ペン等で文字や線を書いたり、シール等を貼付しないでください。●ひび割れや変形、または接着剤等で補修したディスクは、危険ですから絶対に使用しないでください。保管上のご注意●直射日光の当たる場所や、高温・多湿の場所には保管しないでください。●ディスクは使用後、もとのケースに入れて保管してください。●プラスチック・ケースの上に重いものを置いたり、落としたりすると、ケースが破損し、ケガをすることがあります。