

總體のフォルテに連れるティンパニイの連続的な轟きを迎へる。このフォルテに於いては、變ロの完全和絃が遂に全オーケストラによつて威風堂々と述べられる。この素晴らしい漸層は、私たちが知つてゐる限りの凡ゆる音樂の中でも、最も巧みな効果の一つであつて、これに匹敵するものは、第五交響曲の有名なスケルツォを結ぶ同様の特色以外には、殆んど見出し難いのである。しかし、第五交響曲のスケルツォの結末の場合は、素晴らしい効果を有つてはゐるけれど、この場合に比べると規模が小さく、基調から離れることなく、最後の爆發に達するにもただ弱音ピレノから出發してゐる。しかしこの第四交響曲の場合では、中強（メッツォ フォルテ）から出發し、後に一時最弱音（ピアノ シーモ）になり、その間、絶えず漠として定めのない様式で和聲をとつてゐる。それから、幾らか調性の決つた和絃でまた現はれ、この轉調を蔽ひ包んでゐた雲が全く消え失せた時、はじめて爆發する。それは、靜かな流れが突然消えたかと思ふと、地下床から現はれて滔々と泡立つ瀧となる河に喩へられよう。

第二樂章アダージオは、解剖の必要がないやうである。形式は極めて純粹であり、旋律の表現は頗る秀麗であり、抵抗し難い優しさを有つてゐるために、この完璧に至らしめた素晴らしい技巧が全く目につかない。私たちはそもそもの發端から情緒に打たれる。この情緒は、終り頃には、壓倒的に力を増すが、音樂の巨人のこの崇高な頁に匹敵するものは、詩の巨人らの頁の中にのみ見出すことが出来る。事實、「神曲」の中のリミニのフランチェスカの憐れな挿話を讀む時うける感動こそ、このアダージオから受ける感動に最も似てゐる。この挿話が語られる時、ウェルギリウスは激しく獻歎かすにはゐられなかつたし、それが語り終へられた時、ダンテは屍のやうに倒れたのである。この樂章は、恰も天使長ミカエルが或る日憂鬱な思ひに堪へかねて、最高天の門口からこの宇宙をつくづくと見てもらした悲しいつぶやきのやうに思はれる。

第三樂章スケルツォは殆んど専ら三拍子の連繋を有効な要素にした二重律動の樂句から成つてゐる。ベートーヴェンが屢々用ひたこの手法は、様式に活氣を與

へ、旋律の輪廓を一層鋭く、一層珍らしいものにする。なほこのやうな律動は普通の拍子の逆を行き、説明し難いが、極めて眞實な特殊な魅力を生み出すのである。正規の抑揚をこのやうにかき亂すことから面白いことが生じる。正規の抑揚は各樂段の終りごろ常位に復し、かうして、一時あやふやになつてゐたこの音樂の話の意味が満足すべき結末と完全な解決とに達するのである。

そのトリオの旋律は、専ら木管樂器で奏せられ、快い新鮮味を有つたものである。その速度は、このスケルツォの他の部分の速度よりも緩い。その優美な單純性はヴァイオリンの奏でる短い樂句の對應によつて一きは目立つてくる。このヴァイオリンの短い樂句は、無邪氣な惡戯の魅力ある一揮ひのやうに、和聲の面に投影するかのやうである。陽氣で快活な終樂章は普通の律動様式にかへる。これは燦然たる音符の生々した集團であつて、絶えずしやべり続ける。しかし、そのおしやべりは時々粗野な異様な和絃によつて遮ぎられる。その和絃には、我等が既にこの作曲家の特徴として擧げたことのある怒り氣分の點綴がまた現はれてゐる。

第五交響曲 ハ短調

思ふに、最も評判の良いこの作品もまたベートーヴェンが外的な思想に導かれたり支持せられたりすることを選ばず、彼自身の壯大な想像を自由に翱翔せしめたものであることは論を俟たない。彼は第一、第二、第四交響曲などに於いて、既に世に行はれてゐた形式を多少とも擴張し、彼の潑刺たる青春の賜である輝かしい熱烈な靈感の詩をそれらに與へてゐる。第三交響曲（「英雄」）に於いては、事實、形式は一層ひろい幅員に達し、思想もまた一層高いところに達してゐる。しかし、それにも拘らず、この大藝術家がいつも永いあひだ胸の中に殿堂を建立して祀つた神聖な詩人たちの誰かの影響は、紛れもなく第三交響曲の中に見出し得られる。

Nocturnā versate manu, versate diurnā.

夜にも優れたる腕もて、晝にも優れたる腕もて、

といふホレーヌの教訓を奉じて、ベートーヴェンは常にホメロスを讀んでゐた。そして當否はとにかく、近代の一英雄に靈感されたと云はれる彼の壯大な音楽叙事詩の中では、古への「イリアード」の思ひ出が、素晴しくも美しい、しかもまた明瞭な役割を演じてゐる。

これに反して、このハ短調の交響曲は、ベートーヴェンの天才から直接に純粹に生れ出したものと思はれる。其處にくりひろげられてゐるものは、彼自身の親しい思想であつて、彼の密かな悲しみ、鬱屈した忿怒、いとも憂鬱な苦惱に満された夢想、暗い幻想、熱情の爆發などが全體の題材と成つてゐる。その旋律や、和聲や、律動や、オーケストラの様式は本然的な嶄新さと獨創を以つて扱はれ、またそれらには目覺しい力と氣高さとが與へられてゐる。

第一樂章では、絶望の餌食となつたとき偉大な靈にしみわたる亂れた情緒が表現されてゐる。それは諦めの外觀をもつ靜かな凝縮した絶望でもなければ、また、ジュリエットの死を聞いた時ロメオが感じた暗い靜肅な悲愁でもない。それ

は寧ろ、デスデモナの罪を信じさせずにはおかないほどの有毒な中傷をイヤゴの口から聞いた時オセロが感じた恐ろしい忿怒である。それは時には、恐ろしい叫びをあげる激しい精神錯亂である。また時には、悔恨の語調でのみ語り、憐憫に縋つてゐるかのやうに思はれる極度の意氣銷沈である。オーケストラの喘ぎを聽かれよ。瀕死の苦しい呼吸のやうに、次第に弱りゆく木管楽器と絃楽器の和絃の對話を聽かれよ。それは遂に甚だ激しい樂句に席を譲る。その樂句では、オーケストラはまた忿怒の火花で鼓舞されるかのやうに見える。一瞬間ためらひ、それから眞逆様に墜落し、熔岩の二つの流れのやうに全く二つの熾烈な齊奏に別れる顛へる音群を見られよ。そして、これが終つた時、この熱烈な様式に勝るものがこれまで書かれた器樂の中にあるかどうかを云ひ給へ。

この樂章では、或る環境の下でバートを極度に重ねることから生じる効果の好適例や、音階の第二音に基く四度和絃、即ち屬和絃の第二轉回の粗野な様相の好適例が見られる。それは屢々、用意もなく、解決もない、そして一度は導音や持

續低音なしで現はれさへする。即ち、ト音が木管楽器に當てられた若干のバートの不協和音の頂點となつてゐる時、ニ音が絃楽器の低點となつてゐるのである。

第二樂章アダージオは、第七交響曲のイ短調のアレグレットオや、第四交響曲の變ホ調のアレグレットオと、特殊な關係を有つてゐる。それはまた第一交響曲の憂鬱な嚴肅さも、第二交響曲の感動させる優雅さも帯びてゐる。コントラバスの單純な指弾音を伴奏とし、先づヴィオロンチェロとヴィオラで奏でられる主題には、その主題を基にして順次に現はれる變形——この樂章の初めから終りまで同じ様式と同じ調子で絶えず出沒する木管楽器の樂句が續く。かうして常に素の單純性を固執しつつ、同じ樂句を執拗に繰返すことは、非常に深い悲しみを醸し、聽衆の靈に筆紙につくしがたい印象を徐々に與へるが、これは確かに我等が經驗したこの種の最も力強いものである。

この崇高な悲歌の最も大膽な和聲の効果の中から次のものを擧げてもよからう
I 下では絃楽器が速く動いてゐるのに、屬音變ロの上部はソステヌートであ

り、その間には上述の上部に屬してゐない六度の和絃（變ニ、ヘ、變ロ）が通る。

II フルート、オーボエ、二本のクラリネットが奏でる偶發的な樂句。これは反對進行で進み、時々、變イ調の長六度の如き、ト、導音、ヘの間の二度といふ意外な不協和絃を生じる。この導音上の七度和絃の第三轉回は、さつき擧げた持續高音と丁度同じやうに、たいていの理論家が禁じてゐるものである。尤も、禁じられてはゐるが、立派な効果を擧げてゐるのである。また、素の主題が最後に現はれる時、ヴァイオリン、フルート、クラリネット、バスーンが一小節のあひだ齊奏でキャノンを行ふ。これは、木管楽器の模倣が聞えさへすれば、さういふ取扱ひをうけた旋律に新たな面白味を與へるだらうが、不幸にも、丁度そのとき全オーケストラが強く鳴り響いて、それを聞えないやうにしてゐる。

第三樂章スケルツォは奇妙な作品である。その發端は、別に恐ろしい感じは與へないけれども、私たちが或る種の人の魅惑的な一瞥を受けた時いつも感じるやうな奇妙な情緒を起させるのである。その中のすべてのものは神秘的で、薄暗い。

多少もの凄い様相を呈するオーケストラの工夫は、ギョウテの「ファウスト」の有名なエロクスベルクの場面を創造したのと同じ觀念の種類に屬してゐるやうに思はれる。弱く（ピアノ）と中庸の強さ（メッツォ フォルテ）の色合が全體に瀰漫してゐる。中間部——トリオでは、弓の全力をもつて演奏されるバスのバツセーヂがめざましい。その異様な重々しさは、樂手の譜面臺の脚元を震はせ、いささか陽氣な象の跳ねまはりに似てゐる。しかし、その巨獸は去り、その氣狂ひじみた疾走の響きは次第に消えて行く。スケルツォの主題が今や指弾音で再現し、平和は次第にとりもごされ、遂に、ヴァイオリンの小刻みな音と、バスターンの微かにクツクツいふ異様な音——短九度の屬和絃のオクターヴとして、ト音と密接に相對する高變イ音——だけしか聞えないやうになる。それから、靜止を過ぎ、絃樂器は弓を以つて變イの和絃を柔らかに奏し、しばしその和絃を續ける。律動は全くティンパニイにのみ頼つてゐる。ティンパニイは海綿を附けた棒で軽く打ち續けられる。かくてこの工夫は、オーケストラの殘餘の一般的な沈滞に對應し

て、もの倦いやうな印象を生じる。

ティンパニイの音符はハ音である。この樂章の調子はハ短調である。しかし一方、他の樂器で持續される變イの和絃は他の調性をもたすかのやうに見え、他方、ティンパニイのハ音の斷音的奏法は基調の氣分を保たうとする。この和聲の神祕の赴く方向がはつきりしないので、聽衆の耳はためらふ。その時、ティンパニイのもの倦い搏動は、次第次第に激しくなりながら、今や律動の機構にまた加はり和聲を變更したヴァイオリンを迎へるのである。今や和絃は屬七度（ト、ロ、ニ、ヘ）であるが、その時ティンパニイは根音のハ音を執拗に連打される。それから、これまで現はれなかつたトロンボーンまで加へた全オーケストラが長旋法で凱旋的な行進曲の主題を強く鳴し、直ちに終樂章が始まる。誰もみなこの電撃の效果を知つてゐるから、諸君にそれを説明する必要はあるまい。

然るに批評家らは、この作曲家は上記の場合では、短調の最弱音の朦朧性に長旋法の輝かしさを仰々しく接續させるやうな、全く野鄙な手法に頼つてゐる、と

云つて、ベートーヴェンの手柄を譲らうとした。また、その凱旋的な主題は獨創に缺けてゐるとか、豫期に反して、終りに近づくほど次第に興味が減つて行くとか云つて、誹謗した。

これに對して、私たちは次のやうな質問を以つて答へてもよからう。

「弱音から強音への移動や短調から長調への移動は既に一般周知の手法であるから、このやうな作品を創るに、これほどの天才は要らなかつたのか？」

如何に多くの作曲家らがこれと同じ手法に頼つたことだらう。そして、彼等の獲た結果は、この詩人兼音樂家の靈が凡ゆる障礙や地上の苦しみを逃れ、空へ向つて輝かしい光を照射してゐるやうなこの壯大な勝利の歌に比べると、何と卑小なものであらう。事實、この主題の初めの四小節は大きな獨創性を有つてゐない。しかし華吹奏の形式には自づから制限がある。そして、それに特有な單純な、壯大な、華麗な性質から生れたものでなく、全然新しいものを發見できようとは到底思へない。このために、ベートーヴェンは終樂章の發端に於いて華吹奏を用ひ

ただで、その樂章の殘餘の部分を通じて、その主要樂句に續く部分に於いてさへも、彼に附物である様式の氣高さと新奇さを保つてゐるのである。終末に近くにつれて面白味を高めて行かなかつたといふ非難に對しては、次のやうに答へてよからう。

「とにかく我々の知つてゐる限りでは、音樂はスケルツォから凱旋行進曲へ移る際の効果よりも更に強烈な効果を擧げることが出來ない。故に、それをいくらかでも増して行かうとするは全く不可能である。」

事實、このやうに大きな効果を保ち續けて行くことが、そもそも大變な仕事である。ベートーヴェンは思ひのままに廣く展開を行つてゐるが、しかもこの大變な仕事に成功してゐるのである。しかし、かうして發端と結末とが平均してはゐるけれども、發端に於いて聽衆の神經が激しい衝動を受けてゐるので、興味減退の疑ひを充分に起させる。かうした最も激しい發作を起した神經の感動は、その直後には鈍くなるものである。同じ高さの圓柱が長く列なつてゐると、眼の錯覺

で、遠くにあるものほど低く見えるものである。たぶん我等の弱い感能は、グルツクの

君が呼ぶところの我等の太將、

といふ風な簡潔な結論が一層ふさはしいだらう。この方法なら、聴衆が冷淡になるひまはないだらう。そしてこの交響曲は、作曲家に随いて行くことを疲勞がさまたげるより前に、終つてしまふだらう。しかし、かうした意見は、いはばこの作品の演奏についてののみ云へることで、この終樂章が壯大な豊かな作品であることを決して妨げはしない。これに比べて完全に壓倒されないやうな作品は極めて少いのである。

第六交響曲 へ長調

(田園)

この驚嘆すべき風景畫は、ブウサンとミケル アンヂェロが合作したもののやうに思はれる。田園の静けさと牧人の和やかな有様を描きたいといふ欲ひが、今や「フィデリオ」と「英雄交響曲」の作者を動かした。しかし、私たちはお互ひに次のことを理解して置かうではないか。即ち、この作品の畫題は、ド フロリアン氏の華やかに着飾つた牧人のやうなものでもなく、なほさら「鶯」の作者ルブラン氏のものや、「村の賣卜者」の著者ジャン ジャック ルーソオのものとは異つてゐるのである。この畫題は全く單純な眞實のままの「自然」である。

作曲者は第一樂章に次の表題を與へた。

「田舎に着いた時の歡ばしい感情のめざめ」

牧人たちは野に現はれ始める。彼等はいつもの通り無造作ななりをしてゐる。彼等の笛の音が、遠くからも近くからも聞えてくる。愉快な曲節は芳ばしい朝の微風のやうに諸君を迎へる。小鳥の群は囀りながら羽音たかく頭上を飛ぶ。時々、大氣は水蒸氣に満されるやうだ。大きな雲が現はれて太陽を蔽ひかくす。しかし忽ち雲は消え去り、突然、まぶしい光の速い流れは、樹や森の上に降りそそぐ。これが、この樂章を聴くとき私に與へられる印象である。そして樂器の表現は漠たるものではあるが、多くの聽衆は私と同じ印象を受けるに違ひない。

次には、瞑想への捧げ物「小川のほとりの情景」が来る。この作者は草の上に寝ころびながら、この美事なアダージョを作つたに違ひない。空を見上げ、風に耳を傾け、光の柔い反映と音の柔いこだまにうつとりしながら作つたものに違ひない。泡立ち流れる白い漣や、岸の礫に當つて碎ける流れの微かな囁きを、同時に見たり、聴いたりしながら、作つたものに違ひない。これは眞に美しい。

ベートーヴェンはこのアダージョの終りに於いて三羽の鳥の歌を表現しようとして

してゐるが、或る人々はこれを激しく非難する。私は、かういふ企てが馬鹿げてゐるかどうかは表現の巧拙によつて決るものだと思つてゐるから、この場合、批評家たちの意見とは反對である。ただナイティンゲールについてのみ、批評家らの非難は正しいやうに思はれる。この鳥の歌は、ルブラン氏の著名なフルート獨奏曲に於いてよりも一層巧みに模倣されてゐるとは思へない。と云ふのも、この鳥がはかり難い變化に富む聲でのみ鳴くため、調子も音も定つた樂器ではとても表現できないといふ單純な理由からである。しかしこれは鶉と郭公には當てはまらない。この二つの鳥の鳴聲は——一方は二音であり、他方は一音である——各々音がはつきりと定つてゐるので、正確に完全に模倣することが出来る。

さて、その音樂家が、天や地や瀑布の靜かな音や自づから所を得た情景の中に鳥の鳴聲を描き出したために、兒戲に類すると云つて非難せられるならば、また嵐の描寫で、風や雷鳴や家畜の咆哮などを描き出さうとしても、同じ非難を受けねばなるまい。しかるに、これら批評家の中の一人でも「田園交響曲」の嵐を非

難しようと思ひついたことがあるかどうか、誰も分らないのだ！

しかし、続けよう。この詩人は今や我等を

「田舎の人達の愉快なる集ひ」

の中へ導く。

彼等は笑つて、先づ程よく踊り始める。ミュゼットが陽氣な疊句^{リフレイン}を奏でる。バスーンが伴奏をつとめるが、これは僅かに二つの音しか鳴し得ないやうだ。ベートーヴェンはたぶんこれでドイツの善良な老農夫を描かうとしたのだらう。その農夫が、樽に乗つて、使ひふるした樂器を抱えこみ、へ調の主要な二つの音（根音と屬音）を漸く鳴し得たところである。オーボエが日曜の晴衣を着飾つた若い娘のやうに單純で陽氣に見えるミュゼット風の旋律を奏でる度に、かの老人のバスーンは二つの音を鳴す。とにかく旋律の樂句が轉調すると、バスーンは黙り、基調が歸つて悠々たる彼の再登場——へ音、ハ音、へ音——を許すまでは、靜かに自分の休止符を數へてゐる。この素晴らしい道化た効果に注意する聽衆は殆んど

ゐないらしい。

踊りは今や一層活氣を帶び、昂奮し、騒々しくなる。律動は變り、二拍子の一層粗野な性質の旋律は重い木靴をはいた山の連中の到着を知らせる。今度は三拍子の部分が前よりも更に活氣を帶びて現はれる。すべては混亂し、力を増し、百姓女らの下げ髪は肩まで垂れ、山の連中は酒きげんのあらはな歡びをもたらした。手拍子をとるものもあり、叫ぶものもあり、走るものもあり、慌てふためくもあり——要するに、昂奮の絶頂である。しかし、突如として、遠雷の音が聞え、この「田舎の舞踏會」の連中は恐れを抱き、みな散り散りに逃げ出す。

「雷鳴——嵐」

私はこの驚くべき樂章の趣きを云ひ現はすすが分らない。ベートーヴェンのやうな人のかかつた場合、描寫音樂が達し得る眞實と崇高さの程度を知るために、よく聽かなければならぬ。聽け！木管樂器の雨を含んだ疾風を、バスにぶい唸りを、恐しい嵐がまさに起らんとすることを告げるピッコロの鋭い悲

鳴を。暴風は近づき、力を増す。廣い(二オクターヴ以上)に互る)半音階的ファイギ
ユアが管絃樂の高い所から最も低いところまで轟らに下降する。それはバスを固
め、上の方へひき上げる。旋風のやうにうづまく總體は行く手の凡ゆるものを掃
蕩する。それから、トロンボーンが鳴りはじめ、ティンパニイの雷鳴は激しさを
更に増す。もはやただの風雨ではない、恐るべき天變地異、世界的な大洪水――
世の終りである。これは全く眩暈を感じさせる。そして、この嵐を聴く時、多く
の人は愉快を覚えるのか苦痛を感じるのか、はつきりと語り得ないだらう。

この交響曲は次のものを以つて終る。

「牧人の歌。

嵐の後の悦ばしい感謝の思ひ」

此處では凡ゆるものがまた愉快になる。牧人等は散らばつた羊を呼び集めながら
また山の上に現はれる。空は晴れ、雨は殆んど止んで、静かになる。それと共に、
またあの鄙びた歌が彼處此處で起る。その柔らかな旋律は前の場面の非常な恐怖

が生んだ狼狽と衝動の後の靈の安息である。

この後で、この偉大な作品で出くはす様式の珍らしさについてあげつらふ必要
があるなどと、實際思ふ人があるだらうか？ 私たちは、決して一致しようとし
ないでお互ひに押し合ふコントラバスの四つの音符の群に相對して、ヴィオロン
チェロの五つの音符の群があることに、異議を申したてるべきものだらうか？
絃樂器がへの和絃を保持してゐる時、ホルンがハの和絃をアルペッチオに奏する
ことを、攻撃しなければならぬだらうか？

とても私はそのやうなことが出来ない。といふのも、このやうなことは冷靜に
論究しなければならぬからである。しかるに、このやうな内容に心を奪はれた時、
昂奮しないでゐられようか！ それどころか、天才がしばし瞥見させてくれた未
知の世界を空想して暮すために、數ヶ月も眠りたい程だ。不幸にして、このやう
な音樂會の後で、喜歌劇の見物に行くか、流行の歌謡の夜會やフルート協奏曲の
演奏會に行くかしなければならぬとすれば、全く馬鹿らしい印象を受けるだら

う。そこで、

「貴方はあのイタリアの二重唱をどうしてお好きなのですか？」
と訊ねられると、次のやうに重々しく答へるだらう。

「非常に綺麗ですから」

「では、あのクラリネットの變奏曲は如何ですか？」

「美事ですすね」

「それでは、新作歌劇のフィナーレはごうお思ひですか？」

「素晴らしいですすね」

上の空だといふことを知らないで、偶々このやうな返事を聞かされたら、どんなに人格の卓れた藝術家でも

「こいつ狂人だらうか？」

と思ふだらう。

x

x

x

x

x

x

たとへ古代の詩が如何に美しく立派であらうとも、この近代音樂の驚嘆すべき作品に比べる時、何と生色を失ふことだらう！ テオクリタスやウエルギリウスは風景美の頌歌を立派に作つた。そして次の詩句は快い音樂を表現してゐる。

Tu quoque, magna Pales, et te memorande, canemus

Pastor ab amphryso; vos Sylvae amnes que Lycaei.

汝偉大なるパレスよ、我らは記憶すべき汝を禮讚す。

アムフリソスの河より來れる牧人よ、汝リケウスの山の森と流れよ。

この詩句が、オーヴェルニュの方言かと聞き誤るやうなひどい發音でラテン語を讀むフランス人の如き下種^{ひず}によつて朗唱されない場合は、殊にその感を深くする。しかしベートーヴェンのこの詩はごうだ！——色彩のいとも豊かなこれらの長い樂節！——これらの生々した繪！——これらの香り！——その光！——その雄

辯な沈黙！——その廣大な視野！——森の豔まはしい奥所おく！——これら黄金色のみのり！——大空の面てのそばかすのやうな薔薇色の雲！——眞晝の陽の光を浴びてとろとろと眠るかのやうに見える廣い平原！——人間はゐない、そして賞嘆すべき視野に現はれてゐるのは自然だけである！——生きとし生けるものの深い安息！——休らへる凡ゆるものの幸福なる生命！——淙々として河の方へ流れ行く小川！——嚴かに黙々として大洋へ流れ注ぐ波の母なる河！——それから人間は登場する。強壯な、敬虔な田園人——彼の愉快な氣散じは嵐にさまたげられる——彼の恐怖、感謝の頌歌。

汝等の顔を蔽ひかくせよ！ 汝憐れにして偉大なる古代の詩人等——憐れなる不朽の者よ！ 汝等の調子よろしき純雅に充ちた常套の措辭は、決して音の藝術と競ひ得ない。汝等は天晴れなる者ではあるが、しかも負けるのだ！ 汝等は今日我等が、旋律、和聲、異なる音質の結合、初めは相闘ぎ後になつて漸く抱擁し合ふ不協和音の巧みな闘争、我等の音樂的驚異、人間の靈の最も探查せられざる奥

所に觸れる珍らしい語調、などと呼んでゐるものを決して知らなかつた。幼稚な藝術の吃り——これは汝等が音樂に附けた名である——は、かうしたものを汝等に思ひ及ばせることが出来なかつた。その當時の教養ある人々にとつては、汝等のみ偉大な旋律家であり和聲家であつた——律動と表現の大家であつた。

しかし、これらの言葉の意味は、汝等の時代と今の時代では、全然違つてゐる。凡ゆるものから獨立した純粹の音藝術は近頃生れたものである。それは辛うじて丁年に達したばかりで、青春期にある。それは凡ゆる力に充ちてゐる。それは近代に於けるロシアのアポーロである。それは、汝等を全く踏み入らせなかつた感情と感覺の全世界を我等に見せる。

然り！ 偉大にして尊敬すべき詩人らよ！ 汝等は負けたのである。

Inclyte sed victi.

卓越したれども征服せられたり。」

第七交響曲 イ長調

第七交響曲はそのアレグレット^{*}のために賞揚されてゐる。尤も、これは何も他の樂章が賞讃に價ひしないからではない。賞讃に價ひしないところではないのである。しかし、大衆は概ね演奏が與へた効果を尺度にして評價するものである。そしてその効果はただ拍手喝采の程度で決められるものであるから、いつも最も拍手喝采されたものが一番美しいものとして通用するのである。こんな場合、不朽な價値を有つた美でも、喝采の確證を擧げないやうなものは無視される。そこで、この最負にするものを一層煽りたてるために、他のものをみな犠牲にしてしまふ。このやうなことは、とにかくフランスでは、一般的慣習になつてゐる。ベートーヴェンの場合、「田園」交響曲の「嵐」や、ハ短調交響曲の「終樂章」や、イ長調交響曲の「アンダンテ」などが、人々に騒がれるのは、かうしたわけである。

^{*}これはいつも、アダージョとかアンダンテとか云はれてゐる。

第七交響曲が「田園」交響曲や「英雄」交響曲の後に作られたものとは斷定的に云へない。數人の權威者は、却つてこの方が前に作られたものだと主張してゐる。従つて、この意見に充分根據があるとすれば、第七といふ番號はただ出版の順を示してゐるに過ぎない。

第一樂章は廣大な堂々たる序奏部を有つてゐる。その序奏部では、旋律や、轉調や、オーケストラの工夫などが、續々として競り合つてゐる。その上に、明かにベートーヴェンが創始した管絃樂法の諸種の効果の中の一つを以つて始まる。全オーケストラが一つの和絃を強く短く打ち、それに續く沈黙の間オーボエのみ奏でる。このオーボエの入來は、最初オーケストラの發聲にかくされて分らなかつたが、今や發端の旋律をソステヌートに奏でる。樂曲開始の手法としてこれよりも獨創的なものが考へられた事はない。この序奏部の終りに、隣接する調に數

回逸出した後に呼びかへされた（イの屬音としての）ホ音は、ヴァイオリンとフルートの音彩遊戯に用ひられる。これは「英雄」交響曲の終樂章の發端で見られる手法と幾分似てゐる。このホ音は六小節のあひだ無伴奏で往來する——各小節ごとに姿を變へて絃樂器から木管樂器へと渡る。遂に、それはフルートとオーボエで保持され、序奏部とアレグロ部とを接合する役割をつとめ、主要主題の第一音となり、次第に律動様式の概觀を示す。私はこの主題が鄙びた單純さのために嘲笑せられるのを耳にしたことがある。この作者が、「田園」交響曲でなしたやうに、アレグロの冒頭に、

「農夫のロンド」

といふ表題をはつきり附けて置いたら、たぶん高尚なところが無いなど云つて非難する者は出なかつたらう。

聽衆の中には、音樂家の取扱つた題材を豫め知る必要がないと云ふ者もあるし、反對に、提供せられたいかなる觀念でも、それが風變りな服裝をしてゐるならば、

風變りの理由を明かに説明せられない限りは歡迎しない者もある。この二つの違つた意見のいづれを探つていいか決めかねる場合、藝術家は、一般聽衆の賛成を獲たいといふやうな忘想のために馬鹿らしい無理をしないで、自身の情緒に従ふのが一番いいことのやうに思はれる。

この問題の樂句は特に律動が目立つてゐる。これは後に和聲を探る。そしてこれは最後まで終止法ケーデンスを帯びた進行を止めることなく、様々な形で幾度も現はれてくる。律動様式をオステイナートに使用してこれほど美事に成功した例は他にない。絶えず同じ樂想に基いて長いあひだ展開するこのアレグロは、想像でき難いほどの智慧を以つて取扱はれ、調性の變化は甚だ頻繁にして巧妙であり、和絃は非常に新奇な音群や連結に成つてゐる。そのために、この樂章は、聽衆の心に起させた注意と熱切な情緒とが非常な潑刺性を少しも失はないうちに、終つてしまふ。

この和聲の効果は煩瑣學的修練を尊ぶ一味から最も嚴しく非難されるが、同時に、本位ホの調の下屬音に基く、六、五の和絃の不協和を解決するに最も良いも

のである。第一ヴァイオリンと第二ヴァイオリンの強い顫音に相對して上部に置かれたこの二度の不協和絃は、全く新しい方法で解決してある。ホをそのままにして置いて、嬰へをトに高めるのも一つの解決法だが、へをそのままにして、ホをニに下げるのも一つの解決法である。ベートーヴェンはこの二つの解決法のどちらも用ひてゐない。彼はバスを變へないで、不協和な二つのものを——嬰へを半音下げ、本位へを基にしたオクターヴ、及びホの長七度——一緒に用ひてゐる。そのために、以前六、五の和絃であつたものが、今や短六度となり、五度は本位への上では無くなつたのである。丁度この非凡な和聲の變化が行はれるとき、突然フォルテからピアノへ變ることは、それに一層決定的な様子を與へ、その優美さを倍にしてゐる。

次の樂章へ移る前に、ベートーヴェンがしばらく捨て置いた好みの律動を再びもたらして作りあげた奇妙な漸層を忘れずに擧げよう。それはイ長調の二小節樂句で行はれる——

ニ、嬰ハ、嬰ロ、嬰ロ、嬰ハ、

これはバスとヴィオラの低い調子で連續十一回も繰返される。その間、木管樂器が、上の方ではホ音を持続し、下方と中間部では四部でオクターヴを奏で、またその間、ヴァイオリンは、一種の鐘のやうに、次の音符——

イ、ホ、嬰ハ、

を打ち續けるが、この打音は絶えず速度を増し、バスがニか嬰ロを奏する時には屬音を、バスが嬰ハを奏する時には根音もしくはその三度をといふ風な排列になつてゐる。これは絶対に新しいものである。私はこの美しい發見をいとも巧みに應用しようとする模倣者がまだ現はれないと思ふ。

第二樂章アレグレットの擧げる信じ難いほどの効果の主な原因は様式こそ違ふが、第一樂章の律動のやうに單純な律動である。それは専ら楊柳々格と、それに續く楊々格とから成つてゐて、時には三部で、時には一部で、時には全體の部で、絶えず現はれてくる。それは時には伴奏の役割を演じて、しばしば非常に注

意をひいたり、絃樂器の小挿句風の二重フーガの第一主題を提供する。それは初め、ヴァイオロンチェロ、コントラバスの低絃に現はれて、單にピアノと指示されてゐるが、その後まもなく憂鬱と神秘に充ちたピアノシモで繰返されるつもりである。そのピアノシモのところからそれは第二ヴァイオリンがうけもつ。同時にヴァイオロンチェロは短旋法で一種の悲歌を歌ふ。かの律動的樂句はオクターヴで上り続け、遂に第一ヴァイオリンの音高に達する。それは漸層を以つて、第一ヴァイオリンからオーケストラの上層部の木管樂器に渡り、凡ゆる力で爆發する。其處では、かの美しい悲歌は一層力強く歌はれ、痙攣を起すほどの悲痛な性質を帯び、相容れない律動は互ひに闘せまひ合ふ。それは涙であり、嗚咽であり、哀願であり——つまり、無限の悲哀と絶望的苦痛の表現だからである。しかし、希望の微光はまさに射し始めた。苦悶の後に、清淨な、單調な、柔かな、もの悲しい、諦めの夢想的な旋律が来る。それは悲哀に微笑む忍耐のやうなものである。この旋律の虹の下で、ただバスだけがかの執拗な律動を續ける。それはイギリスの詩の

拔萃を借りれば、次のやうなものである。

或るいとも不幸なる思ひ出、或る悲しみ、

そは暗き影を我等の喜びにも悲しみにも投げかく。

苦悶と諦めを交替に思ひ出させた後——オーケストラはこのやうな苦悶に疲れたかのやうに、素の主題の斷片のみ奏で、疲れきつて消える。フルートとオーボエが囁くやうな聲でその主題を奏でるが、それを終りまで奏でる力もない。その結末はヴァイオリンがひきうけ、辛うじて聞えるほどの音で、僅かばかりの指弾音を奏く。その後、木管樂器は、消えかけたランプの焰が一時ばつと明るく輝くやうに、生々と閃き、不決定な和聲で深い溜息をもらし、それから全く黙る。このアレグレットオを始め、また結ぶこの悲しい叫びは、絶えず他のものに解決を求め一つの和絃(六、四の和絃)で作られる。そして、その不完全な和聲感に聽衆に漠とした印象を残し、全體が聽衆を牽きつけるに違ひない夢想的な悲しみの感じを増すやうな方法で仕上をするために、使用を許され得る唯一のものである。

第三樂章スケルツォの主題は全く新しい様式の模範である。それはへ長調であつて、その第一樂節は、この種の曲の大部分の習慣とは異り、即ち、ハ、もしくは變ロ、もしくは短ニ、もしくは短イ、もしくは變イ、もしくは變ニで終結しないで、最後の轉調をその三度の調——換言すれば、本位イ長調——にするのである。「田園」交響曲のスケルツォもへ調だが、三度低いニ長調に轉調する。この調子を對照することから生じる色彩には似たところがある。しかしこれはこの二つの作品の間に見られる唯一の類似ではない。第七交響曲のスケルツォのトリオ（プレスト メノ アツサイ）——ヴァイオリンが殆んど絶えず屬音を持続し、オーボエとクラリネットがそれより低い音域で楽しい田園的な旋律を歌ふ——は全く風景と田園詩の情趣を帯びてゐる。この中にも漸層の新しい様式が一つある。即ち、その小節は三拍子ではあるが、第二ホルンは低部に於いて、

イ、嬰ト、

を二節奏で囁くのである。そして本來イが揚音であるべきなのに、嬰トが揚音に

なつてゐる。公衆はこのパッセーヂを聴く時いつも驚くやうである。

終樂章は他の樂章と同様に、尠くども、新しい結合、奇抜な轉調、氣まぐれな魅力などには富んでゐる。主題は「アルミード」の序曲の主題と幾分似てゐるけれど、最初の數音符の排列が似てゐるだけで、耳で聞くよりも眼で見た時その感じがするのである。と云ふのも、演奏の時は、この二つの樂想くらゐ似てゐないものはないと思はれるからである。たとへ第二ヴァイオリンとヴィオラが下方で二重音の顫音を以つて旋律の伴奏をなす時、上部で木管樂器のうけもつ和絃が中部で歌ふ第一ヴァイオリンを餘り支配してゐないにしても、グルックの主題の騎士風な精神とは非常に違ふベートーヴェンの樂句の新鮮味と艶冶とは一層高く評價されるだらう。ベートーヴェンはこの終樂章の行程を通じて、嬰ハ短調からニ長調への突然な轉調からは豫期されないやうな優美な効果を擧げてゐる。彼の最も巧みな大膽な和聲の成功の一つは疑ひもなく屬ホの大きな保持音で、根音のそれと同様な價值の嬰ニによつて引立てられてゐる。七度和絃もまた時々、上部の

本位ニが下部の嬰ニと正確に合ふやうな方法で上の方にもちこまれてゐる。この結果恐ろしい不協和が生じることは、或ひは、ともかく和聲に明瞭さの不足を招くことは、誰しも豫想するに違ひない。しかし、さうしたことは起らない。と云ふのも、この屬音の力は嬰ニが何等の影響をも及ぼさないくらゐ強く、ホの持續低音が専ら鳴り續けるからである。ペートーヴェンは單に眺めるために音楽を書きはしなかつた。

この脅かすやうな保持低音で導入されるコードは非常に輝かしく、かうした傑作——技巧の力、趣味、幻想、知識、靈感など等しく秀れた——を結ぶには眞にふさはしい。

第八交響曲 へ長調

この交響曲は「田園交響曲」のやうにへ長調であるが、その構想はこれまでに書かれた交響曲ほど大きくはない。しかし、これは形式の廣さの點では、へ長調の第一交響曲を僅かに凌いでゐる程度だが、とにかく、管絃樂法や、律動や、旋律の様式などの點では遙かに優つてゐる。

第一樂章には二つの主題がある。兩方とも優しい靜かな性質のものである。私は第二主題の方が一層非凡だと思ふ。それは常に完全終止を避けてゐるやうである。即ち、初めには全く思ひがけない様式で（その樂句はニで始まりハで終る）轉調し、後には全く結びなしで減七度和絃を以つて消え失せるのである。

この旋律の氣まぐれを聽けば、この作曲家が穩やかな情緒を望んでゐるにも拘らず、何か悲しい思ひが突然湧き上つて楽しい歌を遮るかのやうに思はれてくる。

アンダンテ スケルツァンドオ(第二樂章)は、他に模型や類似物を見出さうとしても徒勞に終るやうな作品の一つである。これは天から降つて、眞直ぐに作者の心にはいつたものである。だから謂はば一氣呵成に書かれたもので、私たちはただただ驚嘆して聴くの他ない。此處では木管樂器は、普通割當てられる役割とは反對の役割を演じてゐる。換言すれば、木管樂器は各小節で最弱音に八回繰返される和絃を以つてヴァイオリンとバスのプンタ ダルコ(弓の先きで奏く)の明るい對話に伴奏してゐる。それは、美しい春の朝、牧場で花を摘む二人の子供の歌のやうに、和やかに無邪氣で、なほ殊に優美な安泰の風趣を帯びてゐる。

主要樂句は各三小節の二つの部分より成る。その均齊のとれた配置は、バスの應答に續く沈黙によつて擾される。前の部分が弱い拍で終り、後の部分が強い拍で終るといふ風になつてゐるのである。オーボエ、クラリネット、ホルン、バスーンなどの和絃反復が非常に面白いので、聴衆は附加へられた休止の力が絃樂器のコントラビオーレに均齊の障礙を起させることを氣づかないやうである。

この附加へは明かに、幸福な旋律が現はれる前に、かの陽氣な和絃を幾分長く單獨にはつきり聴かせるためのものである。私たちはこの例によつて、嚴密な輪廓の法則も時には見事に破り得られることをまた知つた。しかし、この恍惚たる田園詩がベートーヴェンの最も嫌つた平凡な紋切型を以つて、即ちイタリア風の終止法を以つて終るとは、まことに信じ難いことである。二つの小オーケストラ——木管樂器と絃樂器の對話が最も魅惑的になつた時、この作曲家は、恰も突然止めることを強ひられたかのやうに、ヴァイオリンに次の四つの音符を顫音で奏させるのである。

ト 六度

ヘ 屬音

イ 導音

變ロ 根音

これはまつしぐらに數回繰返される。世界の凡ゆる人はイタリア人のやうに、

と歌ふ時、かうするものなのである。それから忽ちにして止む！ 私にはこの喜劇的な結末をどう説明していいかわからない。

ペトローヴェンはこの交響曲では、自ら發明して他の交響曲で甚だ巧みに用ひた速い三拍子のスケルツォの代りに、ハイドンのミヌエットの凡ゆる彫琢された精密な機構を有つミヌエットを用ひてゐる。率直に云へば、この樂章は平凡なものに過ぎない。そして形式の古風なことがいくぶん作曲家の樂想の發露をさまたげたやうに思はれる。

これに反して、終樂章は生命に輝いてゐる、その樂想は華麗で、新しく、豪奢に展開されてゐる。二部や反對進行で進む全音階的進行がある。これは結末への大きな効果や十分な漸層を獲るためのものである。和聲は耳障りなところを極めて僅かに含んでゐるが、その耳障りは、充分に活潑でない經過音の分解や、時々休止の前で俄かに止む經過音のために生じるのである。

理論的法則の單純な字句を少しばかり濫用すれば、これら橋渡しの不協和絃を容易に辯明することが出来る。しかし、演奏の場合は、常に多少の不愉快な印象を與へるのである。その反對の實例は、フルートとオーボエがへ音で高持續音を奏で、その間、主題の再登場に當つて、オクターヴに調律された太鼓が鳴り、ヴァイオリンが主和絃の斷片、へ、イの三度を先きにたてた屬七度和絃の

ハ、ト、變ロ

を奏でることである。理論上禁止されてゐるこの高音部の保持音は、和聲の役を務めてゐないから、障害にはならない。寧ろ、樂器の巧みな處理や樂句の特殊な性質のおかげで、この音の凝集の効果は素晴しく、甚だ甘美である。

擱筆する前に、オーケストラの或る効果——たぶんこの終樂章の演奏に際して聽衆を最も驚嘆させる効果の一つ——を擧げることが忘れてはならない。本位ハ音で次第に弱まる漸弱の後、樂器の全群が齊奏やオクターヴで強く鳴す嬰ハ音がそれである。初めの二回だけは、この音の怒號の後に直ぐさまへ調の主題が返つ

てくる。これは嬰ハ音が實は音階の第六音から半音階的に變更された異符同音的な變ニ音であることを示してゐる。しかし、この奇妙な繰返しが三度めには異つた狀勢を呈するのである。オーケストラは以前のやうにハへ轉調しながらも、今や本當の變ニ音を鳴し、それに同じ調子でかの主題の斷片が續く。それからこれも正真正銘な嬰ハが來り、それに次いでかの主題の他の部分が嬰ハ短調で現はれる。今や同じ嬰ハ音が返り、それが力を増して三度繰返され、その主題は全き姿で——嬰へ短調ではいつてくる。

従つて、初めに短六度として現はれた同じ音が、最後に現はれる時は、順次に、

- 1 根音、長調、嬰。
- 2 根音、短調、嬰。
- 3 屬音。

これは全く甚だ奇妙である。

第九交響曲 二短調

(合唱)

このやうな樂曲を解剖することは難しい危険な仕事であり、永い躊躇の後に漸くとりかかる仕事である。それは一種の冒険であつて、この冒険を敢えてすることとは、我等自身を作曲家の觀點に置き、さうすることによつて彼の作品の内的意味を把握し、その効果を感じし、それが特權階級にも一般大衆にも與へる印象を研究しようとする不撓不屈の努力にのみ許し得られる。この作品に加へられた多くの批評の中には、同じものが二つとないのである。或る批評家はこれを「奇怪な馬鹿げたもの」だと云つた。他の批評家はこの中に消えゆく天才の最後の光しか見ることが出来なかつた。更に用心ぶかい若干の人は、まだよく解らないと告白し、そのうちに尠くとも解り得るやうになりたいものだと云つてゐる。大多數の藝術家は、この作品は部分的にはまだ合點のいかないところがあり、直接の目

的を有つてゐないやうに見えるけれど、その觀念は驚くべきものである、と思つてゐる。

しかし持前の氣性からして、藝術の分野を擴張するやうなものなら何でも検討しないではゐられない音楽家が少しはゐる。彼等は「合唱」交響曲の一般的意圖を充分に省察した。先づその總譜を読み、それから幾度となく注意して聴き、この作品がベートーヴェンの天才の最も壯大な表現であるといふ確信を固くするのである。この意見は、私がこの本の中で既にそれとなく述べたやうに、私達の固守する意見である。

この作曲家がこの巨きな音楽詩で表現しようとしてゐる彼自身に固有な觀念を詮索しないで——これが一般人に好都合な詮索方法である——私たちは、この形式の嶄新さが、哲學思想もしくは宗教思想から全く獨立した意圖、熱心なクリスト教徒にも汎神論者にも無神論者にも合理的で美しいやうな意圖、つまり、全く純粹に音樂的な詩的な意圖に適合してゐるか否かをしらべてみようではないか。

ベートーヴェンは既にこれまで八つの交響曲を作つてゐる。彼が既に到達してゐる場所を越えて行かうとする場合に、管絃樂法の資源だけに頼るとすれば、如何なる方法が残されてゐるだらうか。聲樂の力と樂器の力との結合である。しかし、漸層の法則を守り、彼がオーケストラに與へようとしてゐる補助物をして作品そのものの効果を増さしめんがためには、描き出さうとする繪の前景をなほ樂器に占めさせる必要はなかつたか。この提案が一度認められれば、私たちは彼が交響曲の二つの大きな部分の間をつなぐ環として役立つ混合音樂の様式を探るに至つたことを容易に想像し得る。かうして彼が合唱とオーケストラの間に架した橋となつたのは器樂の「詠唱」であり、この橋を通つて樂器は人聲と結びついたのである。

筋道は決つた。作者は將に實行しようとする合併工作を知らせて、自分の意圖をはつきりさせなければならなかつた。そこで、作者は合唱長の口を藉り、さつき用ひた器樂の詠唱の音譜を使つて、次のやうに云つたのである。

「ああ友よ、このしらべにはあらず！ 更に快く悦びに充ちたるしらべを歌はむ。」

謂はば、右の詩句を以つて、合唱とオーケストラの間に同盟條約が結ばれたのである。この同じ詠唱の樂句は次から次に現はれて、お互ひに誓ひ合ふかのやうである。さてこれからさきは、合唱音樂の歌詞を選ぶことは作曲者の自由であつた。彼はシルレルを採つた。彼はこの詩人の「歡喜の頌歌」を選んで、詩のみでは決して帯びることを得なかつた無数の色彩をそれに與へ、最後までまつしぐらに、豪奢、壯大、華麗の一本道を進んでゐる。

たぶん、かうしたものが、この巨大な作品の一般的配備に關する多少とも尤もらしい推理だらう。この作品の各部については、これから研究しよう。

薄暗い壯嚴な印象を帯びた第一樂章は、ベートーヴェンがこれまでに書いたどれにも似てゐない。和聲は時々極度に大膽である。その最も獨創的な種類の工夫と最も表情に富む特色とは、曖昧にも邪魔なものにもならず、凡ゆる方法で出會ひ、交錯し、混合してゐる。却つて、概ねその結果は全く明瞭な一つの効果となつてゐる。オーケストラの音の集團は、各自特殊な方法もしくは特別の様式で、苦情を述べたり脅したりするかも知れない。しかしそれは皆、結合して一つの聲音と成るやうに見える。それほどまでにそれらを鼓舞する情緒の力は大きいのである。

このアレグロ マエストーゾはニ短調で書かれてゐるけれど、三度なしのイの和絃で、換言すれば、五度に置かれたイ、ホの連續を以つて始まり、第一ヴァイオリンや、ヴィオラや、コントラバスが上下にアルペッヂォを奏く。そこで聽衆は、聽いてゐるものがイ短調の和絃なのか、イ長調の和絃なのか、またはニ調の和絃なのか分らないのである。調性に關するこの長い不決斷は、ニ短調の和絃ではいつてくる全奏に甚だ力強い威嚴の性質を與へる。その結果は靈を全く揺り動かす強さを有つてゐる。そして、顫音でうねり高まる——嵐の近づいた海のやうに、しばしうなる絃樂器の半音階的樂句を伴ふ木管樂器のこの歌よりも一層深刻

な悲劇的なものを見出すことは難しいだらう。これは實に壯大な靈感である。

私たちは今後もしんとうに和絃の名を與へ得ないやうな音符の群れに注意を牽くことが幾度もあらう。それらの變則の理由は全く解らないと云つていい。かくてこの第一樂章の第十七頁には、クラリネットとバスーンのための旋律の工風（ハ短調）があるが、それは次のやうな手法を伴つてゐる。

- 1 バスが嬰へを取る（減七度の和聲をもつ）
- 2 次に變イ（三、四、増六度の和絃をもつ）
- 3 最後にト（この上では、六、四の和絃を従へ、フルートとオーボエが變ホ、ト、ハを鳴す）

第二ヴァイオリンとヴィオラが二つの音符、へと變イを和聲に加へることを固執しなければ、右の第三は第二の結末を正しくつけるだらう。その二つの音符は非常に不快な混亂を生じるほど和聲を歪曲してゐるが、幸ひにして極めて短い。

このパッセーヂは極めて軽い管絃樂法を採つてゐて、全く粗野な性質のもので

ない。だから、私には理由もなくとも奇妙にもたらされたこの四つの不協和絃がどうしても解らない。木彫師の間違ひではないかと疑ふ人もあらう。しかし、この二つの小節とそれより前の數小節とをしらべてみれば、疑ひはすつかり消え、これがほんとうに作曲家の意圖であつたといふ確信が起きてくるのである。

第二樂章スケルツォ ヴィヴァーチェにはこれに似たものが無い。この中にも、根音上のペダルや根音を中間にするペダルがあつて、屬和絃の中を通つてゐるところは事實である。しかし私はかうした和聲に縁のない保持者については自分の信ずるところを既に述べた。だから、この新たな例を以つて、それが音樂的な意味で自然に用ひられた場合に生じる秀れた補助力を證明する必要はあるまい。ペートーヴェンは特に律動によつてこの魅力ある「冗談」にかくも多くの興味を盛つたのである。主題は四小節の間を置いてフーガ風な應答で現はれるとき甚だ活氣に充ち、後には、文字通り生命の火花を散らすのであるが、その時には、應答が期待よりも一小節早く來り、そのために初めの二小節律動の代りに、三小節律動

の趣向をとる。

スケルツォの中間部は全く鄙びた陽氣なプレスト ア ドワー タン（二分の二拍子）で、その主題は根音または屬音の中間ベダルの上に現れ、これまた同様に根音または屬音の保持音に調和した對偶主題を伴ふ。この歌には最後に、オーボエが愉快にして清新な樂句をもたすが、その樂句は、しばらく長九度の和絃（ニの屬音）を以つて戲れた後、意外な優しさを以つてへ調で戲れる。此處ではペー トーヴェンにとつて非常に親しい溫雅な印象——微笑む靜かな自然の光景、清澄な大氣、春の朝の曙光などの生じる印象の表現が認められるだらう。

第三樂章アンダンテ カンタビレでは、統一の原則が餘り顧みられてゐないので、一つの樂曲といふよりも寧ろ二つの樂曲より成つてゐるやうに見える。變ロ調、四分の四拍子の第一主題に次いで、それとは全く性質の違ふニ調、三拍子の主題が現はれる。第一主題は少し變つた姿で、しかし調子は素のまま、ヴァイオリンで再び現はれるが、これは再び三拍子の主題を導き入れるためである。

この三拍子の主題はト調で、原形のまま現はれる。その後、第一主題はしかと居据はつて、聽衆の注意を再び第二主題にふり向けさせない。

この不思議なアダージョの奇妙な機構に充分慣れるやうになるには、何回も聽く必要がある。その旋律がみな美しいこと、旋律に用ひられた裝飾がこの上もなく優雅なこと、旋律が表現してゐる熱情的な悲哀の憂鬱な優しい情操と宗教的冥想の情操などについては、私の筆がおよそのことでも書き現はし得るとすれば次のやうに云はう——音樂は最も偉大な詩人といへども決して制し得ない競争者である。この「實證」に於いて見出したのである。これは廣大な作品である。そして一度その力強い魅力を感じた時、統一の法則を破つたと云つてこの作曲家を非難する批評家に對する唯一の答へは次のやうなものである。

「法則に従へばもつと悪くなるだらう！」

今や聲樂部と管絃樂部との結合へ近づいた。怒りの叫びのやうに荒い激しい木管樂器のリトルネロに次いで、ヴァイオリンチェロとコントラバスが前に述べた詠

唱を歌ふ。このプレストを始める長六度の和絃（へ、イ、ニ）には、フルート、オーボエ、クラリネットが同時に奏でる變ロの倚音が闖入する。このニ短調の六度は屬音に對して恐ろしく擦れ合ひ、非常に荒々しい効果をあげる。これは忿怒と激昂の巧みな表現である。しかし私は、この作曲家が合唱長に向つて、

「更に快く悦びに充ちたるしらべを歌はむ。」

と云ふより前には、何か奇妙な氣まぐれで樂器の調和を中傷しようとしたのだと解釋するより他には、何が彼をかうした感情に驅りたてたのか、未だに全く理解できないだらう。

しかし、彼はこれを悔んだらしい。と云ふのも、彼がバスの詠唱の各樂句の間に、愛情を以つて胸に保つてきた思ひ出のやうに、前の三つの樂章の斷片を引用し、更に、この同じ詠唱の後に、微妙に選ばれた和絃を以つて、オーケストラが美しい主題をもたらすが、この主題は間もなく後にそつくりそのままシルレルの頌歌に附けて歌はれるものである。静かな優しい性質のこの歌は、先づ初めにそ

れを奏でるバスからヴァイオリンと木管樂器へ渡されるや、次第に活氣と光彩を帯びてくる。突然の休止があつて、それから前に述べたかの激しいリトルネロが全オーケストラで再來するが、これはこの度は聲樂の詠唱の前ぶれとなる。

最初の和絃はまたへに基き、三度と六度を支持するやうに想像される。事實さうなつてゐる。しかし、この度は、作曲家は變ロの倚音では満足してゐない。即ち彼は、ホ、ト、嬰ハを附加してゐる。そこで、

短調全音階の凡ゆる音符

が一度に奏せられ、次の恐るべき音の集合を生じるのである。

へ、イ、嬰ハ、ホ、ト、變ロ、ニ。

マルティニと名のつたフランスの作曲家マルタンは、約四十年前、歌劇「サツフォー」の中で、全音階、半音階、同音異符の凡ゆる音程を同時に用ひて同様の効果を擧げようとした。これはファオンの戀人が海に身を投げようとする時起る。そして、かうした企てが適當なものであるか否かといふことに心を煩はさず、こ

の冒險が藝術の威嚴を亂すものかどうかを問はないならば、とにかく、彼の目的が見誤まらることのないのは確かである。しかし、ベートーヴェンの目的を見出さうとする私の努力は完全に失敗するだらう。私は聲樂と器樂の詠唱が相次いで現はれる前の二つの瞬間に二つの不協和絃を置くことに、形式的意圖を——充分に意をこらした計畫を——認める。しかし、私はこの意圖の目的をいろいろ探し求めたけれど、遂に分らなかつたと白状せざるを得ない。

合唱長は、既に述べた通りベートーヴェン自身が作つた歌詞の詠唱を歌つた後、二つの木管樂器と絃樂器の指彈音に軽く伴奏されながら、「歡喜の頌歌」の主題を獨りで歌ふ。

この主題はこの交響曲の終りまで度々現はれる。それは絶えず様子を變へるが、いつもそれと認められる。それらの變形を研究することは、その各々が同じ情緒——歡喜の表現に新たなはつきりした色彩を與へてゐるので、非常に面白いことである。この歡喜は、最初、溫雅と平和に充ちてゐるが、女聲が現はれてくる時

いくらか活氣を帯びる。拍子は變り、初め四分の四拍子で歌はれた樂句が今や八分の六拍子となり、絶えず切分音を伴ふ。その性質が一層強くなる時、一層輕快となり、概して勇ましい様式に近づく。

これはまがふかたなき英雄の凱旋歌である。私たちは彼の甲冑の輝きを見、整然たる歩調の音を聞く思ひがする。もとの旋律の機構がまだ辿られるフガートの主題は、しばらくオーケストラの嬉戲の材量として用ひられる——これは元氣な、熱情に充ちた群衆の種々な動作を表現するものである。

しかし間もなく合唱がかへつてきて、初めの單純さで歡ばしい頌歌を力強く歌ふ。それは旋律を追うて繰返す木管樂器の和絃で支持されてゐる。そして合唱には、絃樂器の全群の齊奏もしくはオクターヴで奏でられる全音階的機構がいろいろな方法で對抗する。

次のアンダンテ マエストロゾはコラールの一種である。先づトロンボン、ヴィオロンチエロ、コントラバスを伴奏にして、合唱のテノールとバスが歌ふ。今や

歡喜は宗教的な、嚴肅な、廣大なものである。合唱隊は一時中絶するが、それはオーケストラだけで非常に美しいオルガン風の効果を挙げた後に、力を弱めて廣い和聲をとりもどすためである。クリスト教寺院の大樂器（オルガン）の模倣は、フルートの低音域、クラリネットの最低音域、バスーンの低い音、高音部と中音部に分割されたヴィオラ、開放絃ト、ニ、もしくは開放絃ハとそのオクターヴを奏くヴィオロンチェロなどで成される。

その樂部はトに始まり、ハを通り、それからヘを通り、ニの屬七度和絃の保持音で終る。これに續くは四分の六拍子の堂々たるアレグロで、此處では、既にいろいろ形を變へて現はれた第一主題と直前のアンダンテの合唱とが、最初から一緒になつて現はれる。この二つの樂想の對照は、歡喜の歌の速い變奏曲によつて一層目立つやうにされてゐる。この變奏曲は、合唱の永い音符の下で、ヴァイオリンやバスで奏かれる。

さて、こんなに速い音符の連續をコントラバスに奏かせることは不可能である。

ベートーヴェンのやうな樂器法の達人が、ごうしてこの鈍い樂器のためにこのやうな速いものを書くほど我れを忘れたのか、その理由を説明し得る者は未だに現はれない。

次ぎの樂部は、雄々しきや壯大さを減じ、一層快活な様式を採る。それは單純な快活な性質で、初めは獨唱四部で歌はれ、後に合唱が加はつて、色彩を暖くする。優しい宗教的な音譜が、續けて二度、この陽氣な旋律と交代する。しかし速度は増す。全オーケストラは爆發する。ティンパニイ、シンバル、トライアングル、バス、ドラムを含む打樂器は、強拍を激しく打つ。歡喜の氣分がかへる——まだたけなはに達しなかつた嘆宴に似てさへゐる一般的な騒がしい歡喜は、終りに當つて、有頂天な感激を以つて宗教的な歡喜に愛と尊敬の挨拶を送るために、またしばし壯嚴な律動を採る。單りオーケストラを以つて終る。しかし、その熱烈な進行の中に、かの決して飽くことのない第一主題の斷片が見出されるのである。さて、ベートーヴェンが取扱つたドイツの詩の出来るだけ正確な翻譯は、音樂

的配合や、弛みなき靈感の熟達した補助や、力強い不撓不屈の天才の素直な手段やのこの大集成を解くべき鍵を讀者に與へるのである。

それは次のやうなものである。

歡喜よ！ 美しき神の火華よ、極樂の娘よ、我等は情熱に酔ひしれて汝の社に歩み入る！ 汝の魅力は時流が厳しく分けしものをまた結びつけ、汝の優しき翼のとどまるところ人みな同胞となる。

眞の友たる幸さいちをになへる者よ、いとしき妻をかり得たる者よ、汝の歡びを我等の歡びに和せよ！ さなり、この世にて一つの靈なりとも我がものと呼び得る者も和せよ！ そがかなはざりし者は泣きつつ我等より去れよ。

あらゆるものは自然の胸より歡びを飲む。良きものも悪しきものもすべて薔薇の道を歩む。そは我等に接吻と葡萄を、死の試練に堪へし友を與へぬ。勝蟲にさへ悦びは與へられ、天使は神の御前にあり！

大空の麗はしき野を陽が翔けるごと楽しく、同胞よ、汝等の道を走れ、常

の英雄のごと悦ばしく。

萬人よ、抱擁せむ。すべてのものに接吻けむ！ 同胞よ、星空の彼方にな

つかしき神は住み給ふべし。

萬人よ、汝等はひれ伏すや？ すべての者よ、創造主つくりかみの近づき給ふを感ずるや？ 星空の彼方に神を探せよ！ 神は星空の彼方に住み給ふべし。

× × × × × × ×

この交響曲はベートーヴェンの作品の中でも最も難しいものである。これを演奏するには、辛抱強い再三の研究が必要であり、殊によりしき指導を得た研究が必要である。その上、他の場合よりも大きな歌手の一團を必要とする。と云ふのも、確かに合唱が多くの個所に於いてオーケストラに蔽はれるうれひがあり、また、歌詞に音楽を附けた方法や、聲部の或るものが極度に高いことが發聲を困難

ならしめ、音量と音の生じる力とを減少させるからである。

とにかく、ベートーヴェンがこの作品を完成した時、建て終つた記念碑の壯麗な規模を顧みた時、かう云つたに違ひない——

「今こそ死んでもいい、俺の仕事は成就した。」

あとがき

フェリックス ワインガルトナーは、十九世紀の末葉から當世紀にかけて活躍した一流の大指揮者であつた。晩年になつて我が國にも來演したことがある。むやみやたらと身體をひねくりまはす神經質な下品な指揮ぶりではなく、優雅で上品なウィーンの良い傳統をしのばせる指揮ぶりであつた。ロマン ローランなども彼の質素ではあるが確實な解釋と指揮を賞揚してゐる。去年、天壽を終つた。

一流の指揮者は、換言すれば一流の解釋者である。ワインガルトナーが大指揮者であつたことは、即ち交響樂曲について彼が深遠な知識と正確な理解を有つてゐたことの證左である。従つて、彼の意見を率直にのべた著述が興趣に富み、音樂を味はんとする者にとつて、良き指導となり参考となるものであることは自明の理である。

ワインガルトナーの著書は十ばかりあるが、その中でも本書（原名「ベートーヴェン以後の交響曲」）は最もひろく讀まれた。彼は本書に於いて、近代の大家とその管絃樂曲を檢討してゐる。犀利なメスを揮つて鋭く剔抉し、美點と病根を明白に示しその起因を糺明してゐる。彼の態度は公平無私、率直に己れの意見を述べてゐる。嘗てブラームスの推薦にあづかつたことのある彼が、まだブラームスの死後幾許もならず、ブラームス黨が跳梁跋扈してゐた時、その黨派が

近代派に對抗せんがためにブラームスを不當の高さに祀り上げた卑怯な心事を厳しく非難したり、ブラームスの作品についての不満を大膽にのべてゐる如き、またリストが自己の先輩であり恩人であるに拘らず、その作品を論ずるに當つては、褒むべきものは褒め、貶すべきものは躊躇なく貶した如き、リヒアルト・シュトラウスの標題樂が陥つた蔽害の根本理を明かにした如き、これを立證するものである。彼の鋭い眼は、シューマンの不器用な管絃樂法をいち早くも見抜き、ベルリオーズが器樂に於ける「心理的劇的變奏曲」の創始者であることを感じてゐる。絶對樂對標題樂の問題についての論究や、主導樂旨の功罪に關する詳細な論究は、作曲者をも聽衆をも大いに裨益するものである。

この譯は、前に原本が手に入らなかつたのでプレススの英譯から譯し、その後、ベルリンのフィッセル書店發行の原本が手に入つたので、それによつて訂正加筆したものである。原本は百九頁の小冊子で、章に分けてゐないが、この譯本では便宜のため適當に區切つて四章に分け、小見出しをつけて置いた。なほその後、ブライトコッブ・ウント・ヘルテル社發行の第四版が手に入つたので、これによつて全然新たに翻譯しようかと思つたが、日本の讀者にとつて裨益するやうな箇所がいろいろ省いてあるので、却つて舊版の方がよからうといふ氣になつた。

なほ附録としてベルリオーズの「ベートーヴェンの交響曲の批判的研究」を加へたのは、ベートーヴェン以後の交響曲を理解するに當つて、ベートーヴェンの交響曲について識つておくのが

便宜であると考へたからである。ベルリオーズは云ふまでもなく、フランス浪漫派唯一の大作曲家であり、ウィングルトナーの前記の論文の中でも詳しく論じられてゐる。ベルリオーズはフランスでもベートーヴェンを早く理解した人で、しばしばベートーヴェンの交響曲を指揮演奏してゐる。あの頃にこれほどの批判的論文を書いたところより推しても、ベートーヴェンに對する彼の理解が非常に深いものであつたことが推し量られる。歴史的意義からしても、甚だ興味深い論文である。譯文はすつと前にエドウィン・エヴァンスの英譯から譯したものであるが、エヴァンスは慎重な學者であるから、間違ひはなからうと信じてゐる。

譯者略歴

山口縣宇部に生る。早大文科に學ぶ。日本音樂文化協會委員、日本文學報國會、日芬協會、くろがね會所屬。昭和十三年フィンランド大統領より白薔薇一等勳章を授與さる。

主なる譯著 フィンランド「カレワラ」(岩波書店) 「フィンランド民族文化」(目黒書店)

「詩と音樂」(理想社) アイルマ・モード著 トルストイの生涯 (日本書莊) 「近代音詩の研究」(昭南書房)

昭和十八年九月二十五日初版印刷
昭和十八年十月一日初版發行

(二〇〇〇部)

◎定價貳圓五拾錢
特別行爲稅相當額五錢
賣價貳圓五拾五錢

— 近代の交響曲 —
(出文協承認)
(あ四〇〇一三)



發行所

日本樂器製造株式會社出版部

東京都京橋區銀座七丁目一番地

譯者 森本覺丹

發行者 東京都京橋區銀座七丁目一番地 大村兼次

印刷者 東京都芝區新橋六丁目廿八番地 龜田定 (東東一〇七一番)

電話銀座(57) 一一二〇、一一二一、一一二二、〇一一八
振替東京二一〇七〇番
會員登錄番號一二二五四八番

配給元 東京都神田區 淡路町二ノ九 日本出版配給株式會社

(所刷印田龜)

968
61

終