指揮者はなにをするのか

指揮者はなにをするのか

舞台に居並んだオーケストラの演奏が、指揮者が出てこなくては開始されないのは、あたかもピアニストが現われなくては、舞台のピアノがひとりでに鳴り出さないのと同じ関係のようでもあります。それでは、指揮者はピアニストと同じ性格と重要さをもった、ただの演奏者でありましょうか。そしてオーケストラは、ピアノと同じ、ただの楽器にすぎないのでしょうか。しかしかならずしも、そうとだけはいえないようです。

近代指揮法の始祖といわれる、もっとも厳格な統率者であったハンス・フォン・ビューローが、あるとき演奏会に、やむをえぬ急用で、十分ほど遅刻して来たことがありました。そのとき、当時、ヨーロッパ一といわれたマイニンゲン侯の管弦楽団は、主席のヴァイオリン奏者（コンサートマスター）の合図でこのときだとばかり、指揮者なしで、前にビューローが稽古をつけたとおりの名演奏をしたという話があります。また、今から四十数年前、ソ連ではイデオロギー上の解釈から、モスクワ・フィルハーモニーを改組して指揮者なしの交響楽団を作ったことがありました。毎演奏会三十回近くも

練習をかさねて、ベートーヴェン百年祭（一九二七年）の年には、楽聖の全作曲を、指揮者なしで上演したなどという記録さえ残っています。

それで世間には、『オーケストラさえよく訓練されていさえすれば、指揮者はあってもなくてもいいものだ』と考える人もあるかと思うと、また一方では、ドイツの喩えにもあるように『世の中にオーケストラの良、不良はない。ただ有能な指揮者と無能な指揮者との区別があるだけだ』というようなことも公言されています。

そこで、われわれが「指揮」というものの本質をきわめようとすればするほど、また「指揮」の歴史を調べれば調べるほど、話はありとあらゆる矛盾撞着に満ちていることがわかってくるでしょう。第一、「指揮」の歴史は、きわめて新しいと同時に、またもっとも古いのです。人類はじまって以来、うれしいにつけ、悲しいにつけ、歌と踊りは生活につきものであって、その合奏なり合唱なりには、一人の音頭取りははじめからかならずあったのです。日本の盆踊りにも、または蕃人の歌や踊りのつどいにも、かならず一人の目に見えない指揮者が、太鼓をたたいたり、音頭をとったりして、「合奏の中心」になっています。またそうかと思えば、今日のように、純演奏家としての指揮者が、演奏会の中心人物となっていますが、これはまだ百年にもならないのです。いまから九十年前に書かれたベルリオーズの「指揮法」の中には、まだ「指揮者は向かい合ってお客に背を向けて立つ方が便利であろう」とか、指揮には「ヴァイオリン用の略譜でなしに、総譜を使用するのが本格的である」というような意味の注意書があるのは、わずか百年前までの指揮が、一般にはまだどんな程度のものであった

かを知るのに、いい材料です。

私個人のように「指揮」を専門とするものには、古くからの人間の「音楽指揮」の文献をあさることは、もっとも興味の深いことで、今、私の手もとにある材料だけでもでも、二、三千ページの本を書くことができるでしょう。

中世紀以来、教会音楽の指揮には、指揮者が両手でオルガンをひいていたので、首をふる法と足ぶみをする法との二様あったといわれています。その遵奉者はそれぞれ二派に分れて長年抗争したのですが、けっきよく「頭と足とどっちが利口か」ということをいい出した首ふり組が勝ちとなったという話もあります。

また、十八世紀までの指揮の身ぶりは、腕の上下運動だけで、腕を横に動かすとか、中間にとめるとかいうことのない、きわめてぎこちないものであったようです。

合奏（アンサンブル）の指揮には、古くから独唱を主としていたイタリア歌劇場から出た様式と、合唱や舞踊を主体としたフランス歌劇の伝統の中からはじまったフランス流との二様があって、これも長年評論家や演奏家間の論争の的となっていました。イタリア式は、作曲者自身もしくは楽長が、チェンバロ（ピアノの前身）に坐ったまま、上体で合図をしてひきはじめると、当時の比較的小人数であったオーケ

ストラ全員が、それにつけてひくという方法。またフランス式は、金剛杖のような長い棒をもった指揮者が、チェンバロ奏者とは別にいて、大人数の合唱や舞踊音楽の指揮には、彼が主導者となって、ゴツン、ゴツン、床をつついて拍子をとったのだということです。フランス王ルイ十四世の宮廷付きであったリュリなどは、この方法の熱心な実行者で、リュリははじめ、当時の文学者たちから、木樵(きこり)と仇名されて、非常に攻撃されましたが、彼はこれをやめて合奏の正確さを犠牲にすることはできないといって、断じて妥協しませんでした。そしてリュリは熱心のあまりこの杖で、自分の足をなぐり、その負傷が原因となって一六八七年に死んだということになっています。

十八世紀の終りには、まえの話にもあったように、ハイドン、モーツァルトの基準に従って、管弦楽器の数量もだいぶととのってきたため、オーケストラの中で、さらにピアノを鳴らす必要がなくなったので、ドイツ、イタリアでも、指揮権がピアノひきから主席のヴァイオリン奏者に移る結果になりました。それで第一ヴァイオリンの主席奏者を、今日でもコンサートマスターとよんでいるのです。

ハイドンが晩年（一七九〇年以降）、彼の傑作のほとんど全部を書いた、有名なロンドン旅行のさいには、彼はピアノに坐って、楽譜にはない和音をひきながらそこから監督指導をしました。しかし実際演奏は、主席ヴァイオリニスト、ザロモンが自席から弓で指揮したのです。

この種類の過渡期の指揮の体系を、ドイツでは「十八世紀の二重指揮法」(Doppeldirektion) と呼んでいます。またイギリスでは、この時代から主席ヴァイオリニストを Leader, ピアノに坐っている方

を Conductor と呼んだそうですから、今日のコンダクターの名はここから出たのでしょう。

このように、歴史的に見ると、十八世紀の終りごろから、ようやくオーケストラのなかのピアノの重要さがなくなって、ヴァイオリン出身の指揮者は立って、みずからもひきながら、弓でテンポのかわりめを合図し、また前身ピアニストであった指揮者は、やはり立って「棒切れ」または紙を巻いて、それを振ったのでした。これはいうまでもなく、フランス主義の勝利であったのです。

若かりし日のシポーアやパリのアベネック、フェルディナンド・ダヴィッドなどは、みずからもヴァイオリンをひきながら、弓で指揮をしました。みずから名ピアニストであったウェーバーは、紙を細く巻いて手に持ち、ベートーヴェンは素手で、スポンティーニは両端のふくらんだ象牙の棒を握って振ったということですが、オーケストラの中からピアノが姿を消しつつあったころ、ドイツのある楽壇有力者が書き送った手紙に、『近来流行のきざしある、ピアノ（伴奏）をオーケストラから駆逐しようとする傾向は、まったく悪趣味である』、また、別の人は『ピアノがオーケストラのなかに不要であるなどという説をなすということは、音楽の何者なるかを解しない証拠になる』とも書いています。

このころフランスでは、もう一足先に、ピアノがオーケストラの中で不要とされていました。それでドイツの反動主義者たちの声もおのずから消え去って、歌劇のレチタティーヴォにいたるまで、弦楽器でなされるようになったのでした。

しかし今日のような独立した演奏芸術としての「指揮」が確立されたのは、さらに後のことになります。有名な音楽評論家ハンスリックの著書によれば、一八一二年の第一回ウィーン大音楽祭のときにモーゼルという人が、わりに細い指揮棒で拍子をとったのが、当時のウィーンでは非常に人目をひいたということです。

また、ウェーバーは一八一七年ドレスデンの歌劇場に就任するときに、はじめて指揮棒を移入したのでした。同じ年にシポーアはフランクフルト・アム・マインに、また、メンデルスゾーンは一八三五年になってはじめてライプツィヒに紹介しました。このゲヴァントハウスで、メンデルスゾーンが指揮した第一回の演奏会のあとで、シューマンは、はじめて指揮棒と、完全に独立した指揮者とを見て、それがたいへん目のじゃまになったと語ったということです。『オーケストラは完全な共和国のごとくあらねばならぬ。その上に王様の君臨することは望ましくない』。これがわずか百十数年前に、当時もっとも進歩的であったシューマンが語った言葉とは、まことにおもいがけないことです。

いつごろから今日のような指揮棒だけによる独立した指揮が確立されたかを、はっきりと定めることは非常に困難ですが、史家の中には、その完成の時期を、リストの第一の高弟で、偉大なピアニストであったハンス・フォン・ビューローが指揮に乗り出してきたときにはじまるとしている人が多いようです。

ビューロー以降の指揮者のことは、後にあらためてお話することにして、このあたりで「現代の指揮者はオーケストラに対してなにをするか」の本論にはいりましょう。

今日では、指揮者とオーケストラの関係が、ピアニストとピアノや、司令官と軍隊などの関係とはぜんぜん別なものであることは、前に述べたとおりですが、それでは指揮者と生きた楽器、百人の個性の楽団であるオーケストラとの関係は、はたしてどのようなものであるか、「指揮」という芸術活動の本質は何であるか、この問に、一言にして明答をあたえた人はまだいないようです。しかも「指揮」が今日、厳然として実在していることは、万人がみとめているのです。

われわれは、まったくの興味中心に、この問題をとりあげてみるに過ぎません。

ベルリオーズは、当時の作曲家で指揮者であったオットー・ニコライの指揮ぶりを賞めて、『彼は学者的であり、経験者であると同時に、非常に感激性に富んでいる』と評しました。同じく当時の名指揮者であったシボーアについても、『彼は音楽への愛と情熱と同時に、無比な正確さを持っていた』といわれています。またベルリオーズは自身、『指揮者は冷静にものを見、聞き、しかも奇知に富んだうえ、熱血的でなくてはならない』と述べました。そのほか、おおよそ「指揮者の性格」または「指揮」の本質に関した記述というものは、前にもいったように、かならず、両極的な矛盾をふくんでいるのです。

これはたしかに、指揮者のそなえているべき資格が、相当複雑であることを物語るものでしょう。

過去の名指揮者の大部分が、独墺（ハンガリー）とイタリア系であること、しかもドイツといっても、主として中部と南部で、かの軍国主義のプロシアからは、ほとんど出ていないことは、「指揮」が軍隊的な統御となんら縁がないことのいい証明になるとおもいます。また、一般的には、それほど音楽的ともされていない、イギリスやフランスには、相当の数の指揮者が出ているのに、あれだけの音楽国といわれるロシア、――ピアノに、ヴァイオリンに、作曲に、歌に、舞踊に、今日世界を風靡しきっているロシアから指揮者らしい指揮者が、一人も出ていないことも、スラヴ民族の性格のうちに、「指揮」の本質と相容れないなにものかがふくまれているのではないかという疑問をおこさせないわけにはいきますまい。つまり、この民族のすばらしい感激性には、冷静さが不足しているのにちがいありません。同じく激情的でも、ハンガリー民族には、東洋人との混血の複雑な性格があって、半面の冷血さが、ニキシュをはじめ、大多数の指揮者を生んだのではないでしょうか。

みなさん、ここで、一人の凡庸な指揮者が、名楽団を指揮した場合と、名指揮者が平凡な楽団を手がけた場合とを比較してみましょう。どんな良質のガソリンでも、点火しなくては、モーターは動きません。けれども、質の劣った石油でも、点火することにさえ成功すれば、ポンポン蒸汽船ぐらいなら動きます。また、無免許運転手が、最新型の自動車を運転するのと、名人がボロボロの自動車を運転するのと、どちらがいいでしょう。筆者なら、安心して古い名人の方に乗ります。

先日も中学の同窓生が集まって会食しました。みなもう、会社の重役や、裁判官や、大学の教授に、それぞれ出世していました。そこで筆者は、みなとわかれてから、いままで自分の歩んで来た道と、現在の仕事の性質とを、むかしの中学の友だちに説明しなければなりませんでした。筆者の話を聞きおわると、一人が、『すると、君の商売は外見は派手のようだが、交通巡査と猿まわしといっしょにしたようなものだね』といいました。もちろん爆笑がおこりましたが、筆者はそれを頭からむげに否定することもできなかったのです。

しかし、筆者をしていわしむるならば、一に音楽的な生れつき、二には情熱的であると同時に、内に向かって冷静であり得る特殊なテンペラメント、三には統御力、四にはあくことのない不断の勉強と音楽的な信用、この四つの事柄は、すくなくとも指揮者が絶対的にそなえていなくてはならぬ条件であると思っております。

聴衆とオーケストラの前に立つ指揮者は、あたかも全身に蜜をいっぱいつけて巣にもどってくる蜜蜂のように、からだいっぱいに音楽をつけて舞台に現われなくてはなりません。そういう人たちは、まだ演奏のはじまるまえから、ある好ましい期待に満ちた雰囲気を会場内につくり、また楽員に対しては、この指揮棒のもとでならば、全注意力を集中して、力いっぱいひいても、ひき甲斐のある演奏になるという安心感と信頼の心とを与えます。

演奏は過去百年の間に、作曲家の自作自演から完全に独立した音楽の一部門となり、「指揮者」もただの棒ふりや音頭とりから、一人前の演奏芸術家となりました。芸術家となったうえは、音画(ヴィジョン)の理想と勇気と良心とが必要です。その面から、指揮者は何をするかを考察してみましょう。多少専門的にはなるかもしれませんが……。

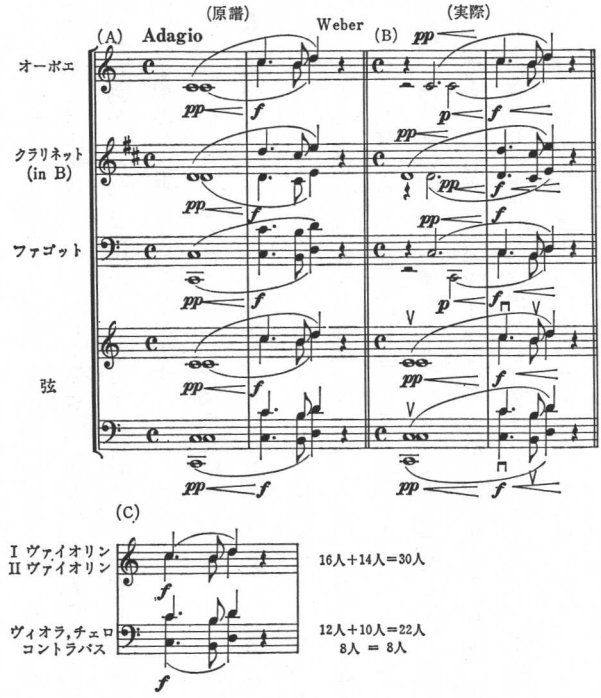
近々過去百年来の所産である、われわれ演奏家というものは、新作も旧作も一切、われわれに伝えられた楽譜というものに頼って、上演のプランを立てなければならないのです。しかし今から百年前は、ほとんど自作自演の時代であったのですから、その楽譜の原稿は単なる上演の覚書程度で今日のわれわれから見ると、その記号などの不精密さには、ただただ驚かされることが多いのです。しかし、それも何ら不思議はないので、当時の作曲者は多くの場合、自ら初演を指揮指導したのですから、新作がはじめて音になって試演される時の強弱などの修正は、一々の場合にあたって演奏中ほとんど口伝されるので、精密なニュアンスなど、よほど大勢の助手がいないかぎり、総譜の細部にわたって記入されて、後世に伝わるというようなことはあり得なかったのです。それで結果から見れば、作曲家自身の立会いのもとに行なわれたはずの、初演記録の決定版は、指揮に用いられた台本(総譜)でなくて、演奏員の使用した各楽器のパートの方にある場合が多いのです。幸い、この楽譜の多くが、今日なお、ベルリン、ウィーン、パリなどの国立図書館に保有されています。ですから、この初演に使用されたパートと今日印刷されて流布されている作曲者の書きおろしたままの原譜とを、比較対照することは、まず第一の重要な研究であるべきはずです。指揮の技術の修行ならば、世界中どこでもでき

ます。しかし最後の仕上げは、ウィーンやベルリンの国立図書館に日参して、はじめてできあがるのだということは、遺憾ながらまだ一般の注意をひいていません。今日印刷されている、一八四〇年以前の総譜が、作曲家の意向をそのまま完全に伝えていると信じている人があったら、それは重大な誤謬です。戦前までは、イギリスやアメリカからも、そうそうたる指揮者たちが、これらの図書館に保存された、貴重な未発表の古文書を調べに、絶えず訪れてきました。ベルリンの国立図書館では、ワインガルトナー夫人やロジンスキーの依頼を受けたというような人たちが、紹介状をもって一つの *f*、一つの ritardando の真偽を調べにきているのによく会いました。これらの図書館で、古書(楽譜)のお守りをしていた、アルトマン、ウォルフ、シューネマンなどの諸博士は、ある意味で指揮者や良心的な演奏家にとって、生涯の指導者であったわけです。いまから十数年前、トスカニーニが《レオノーレ》序曲第三番(ベートーヴェン)の中の一音の誤りを見出したのも、初演当時の古いパートを調べた結果でした。

一つ実例をあげましょう。

ここに、ロマンティックなウェーバー《魔弾の射手》序曲の総譜の第一ページがひろげられています(**例50**のA)。ごくゆるやかなテンポで、最初の一小節は柔らかい三オクターヴのCの音があたかも森の深さを表わすかのように盛りあがって、次の小節には強音となって響きわたるのです。もちろん、この盛りあがり(Crescendo)のはじまりは、最弱音(*pp*)が要求されています。もっと近代の作

例50　原譜と実演のさいの修正



家ならば *ppp* とでも *pppp* とでも書きたいくらい、静かな柔らかい音ではじめたいところです。このはじめは、弱ければ弱いほど、柔らかければ柔らかいほど、盛りあがりに幅がつくわけですから。

ところで、これを原譜どおりにやるような無神経な指揮者や演奏家がいたとしたらどうでしょう。

まず第一、オーボエやファゴットの低音が、ここに望まれるような特別柔らかい弱音を出すことは絶対に不可能です。指揮者がしいて制止するなら、かならずいまわしいキ

クス（管楽器の吹き損い）が起こります。けれども、もし熟練した奏者がそろっていたとしたら、おそらく自分の楽器の性能に順応し、この場合にオーケストラ全体の企図する効果を完全にあげるために、各自がめいめいの判断によって、だいたい例50の（B）のようなふうに演奏すると思います。これはほとんど常識事項です。しかし指揮者は、団体の音楽的規律をこわさないために、すべて原譜とちがった行動がなされる前には、かならず具体的にその程度について進んで発言をし、談合して、おたがいに了解のうえ実行すべきなのです。

次に（C）にとり出されたように、弦楽部だけを観察すると、この三オクターヴにわたる同音（ユニゾン）のうち、最上部のC音は、大型の管弦楽団を基準にとれば、第一、第二ヴァイオリン計三十人、中央のC音は、ヴィオラとチェロ計二十二人——それまではまだいいとして、最低音はバスがわずか八人で、しかもバスとしては音量のおちた高域ですから、バランスの上で非常な弱音となっています。なおもっとくわしく観察すると、最高のC音三十人はオーボエ二、クラリネット一で補強されているのに（A参照）、最低部のバスはわずか一本のファゴットを重複しているのにすぎません。これでバスだけとって見ても、はじめの小節でA線の上で豊かな*Cresc.*をした後、強音（フォルテ）（*f*）になるべきところで、G線の上の腰のぬけた貧しい音にかわります。それゆえに、この第三オクターヴ（最低）を補強しなくては、*f*に底力がでません。（B）をごらんください。ファゴットの一番を八音下（オクターヴ）げて、バスと同音をひくように変更したのはその理由からです。これで第一小節の*Cresc.*の後を受けても、*f*の音の外郭にいくぶん力がはいるようになりました。

これはほんの一例に過ぎません。しかしこの細心の注意をもって、たとえ何百小節でも原作者の意図を生かすことが、後の指揮者のいちばん重要な使命であることには疑いを入れません。棒の上げ下げなどは、ほんの技術の末節に過ぎないのです。

指揮者にとっては、指揮台に立つ前に、これだけの下勉強をしておくことが、もっとも重要な義務の一つであり、この点で指揮者の有能と無能とが分かれます。

それから近来のような膨大な弦楽部の統制に責任をもつためには、精密な弓使いの設計をし、それを弦楽部員にはかったうえ、最後的な決定をくだせるだけの理解と特殊な専門的知識ももっていなくてはなりません。まえにもくり返したとおり、弦楽部は「主食」なのです。そして弦楽器の性能に関しては、本で読んだ知識だけでは、実際の役には立ちません。ここでは、指揮者の音楽人としての体験がものをいいます。

一般的にいって、ピアノ科出身の指揮者より、弦楽出の人たちや、過去にオーケストラ生活の体験をもった指揮者が、よりよい能率をあげている理由は、ここにあるのだと思います。