

# ベートーヴェン《第9交響曲》演奏論序説<sup>[注1]</sup>

## 録音で垣間見る演奏史の流れ

森 泰 彦

### 1. 演奏研究の現在

1980年代以降の「新しい音楽学」によれば、作品が単一の本質的なものとして存在し、その演奏があるのではなく、作品はすべての演奏の関数として存在する(Bowen 1999)。したがって、「固定されたものとして《交響曲第9番》が存在し、それがさまざまに演奏される」というイデア論的な見方ではなく、個々の演奏(とその集合体)こそが作品の実現である、という観点が要請される。ということは、ある作品の演奏研究にとって最初に必要な作業は、当該作品の詳細かつ網羅的なディスコグラフィーの作成であり、録音の網羅的な収集だということになる。個々の録音・演奏は、この基盤に依拠して検討されなければならない<sup>[注2]</sup>。

およそ《第9》ほどの規模の作品になると、この時点ですでに、研究はふつうの個人の力量を超える。この研究だけに専念するのではなければ、まず録音の収集だけでも個人の財力では無理があるからである(本格的な学問的ディスコグラフィーを作成するには、いちいち現物を確認する必要がある)。国立音楽大学附属図書館のような大規模な音楽専門図書館であってさえも、よほどの重点目標にでもしないかぎり、そのような予算を立てることは困難だろうし、まして西洋芸術音楽全般についてそのようなコレクションを企てることは不可能である。演奏研究全体が豊かに発展するためには、世界各地に録音資料を専門に集めた公共的施設ができ、それらが電子的なネットワークで結ばれる必要がある。そのような必要はすでに演奏研究者の間で長年議論されており、遠からぬ将来、ある程度実現する可能性があるが、公立のディスコテクが存在しない日本のような地域は、このままではここでも後れを取るようになるだろう。

ベートーヴェンの交響曲に関しては、エロイカ、《第5番》、《第8番》などについてさまざまな方法の研究がなされているが、《第9》の全体を実証的に扱ったものはまだない。

### 2. 内容的に研究困難な対象としての《第9交響曲》

《第9交響曲》の包括的な演奏研究がまだ存在しないことには、しかるべき理由が考えられる。まず、「近代」と密接に結びついた特別な内容の歌詞をもつ《第9》の場合、ある一般的な作品を演奏するのではなく、ベートーヴェン像・作品のイメージ・近代のイデオロギーを何らかの形で(まったくそれに目をつぶる場合も含めて)演奏せざるをえない。作品成立から200年近くにわたって作品にまつわりつ

いたすべてのものが、そこではさまざまな作用を及ぼし、政治性・記念碑性・崇高美・祝祭性といったものとも、演奏者は対決を強いられる。現実的な技術的困難もそこに伴うので、演奏論はきわめて魅力的なテーマだが、この作品については特に困難であると言わざるをえないのである。

この作品にはそれ以外にも演奏にかかわる問題がさまざまに存在し、それは当然「演奏論」の課題ともなる。

最初は楽譜の問題。「ペーレンライター版」を嚆矢として今後複数の批判版（新ベートーヴェン全集版、新ブライトコプフ版など）が出現するはずであり、楽譜の問題点のいくらかは解決され、解決されないものもこれまでより強い光を当てられるだろう。しかしライフワークであるとともに収入を目的とした機会作品でもあるという「後期」特有の二重性（矛盾）が楽譜テキストの固定を困難にしている。しかも初演後作曲者は3年しか生きていないし、オーケストラによる実際の演奏は2回しか体験していない。《第9》の楽譜には、本質的に「未完成」の要素が含まれているのだ。

歌詞に今なおアクチュアリティがあり（特定の君主を讃えたバロック以前の声楽作品は完全に歴史的な存在であり、また近年ではスターリンを称えたプロコフィエフの作品でさえ歴史的な作品として録音されるが、《第9交響曲》の場合は、なお現実との関係が微妙である）、一般的な演奏技術上の困難も少なくないので、作品は演奏者（指揮者、オーケストラ、独唱者、合唱団のすべて）に全人格的な関与を要求する。しかも年末の演奏が恒常化している日本を別にすれば、演奏・録音を許されるのは、それなりの格がある指揮者であることがふつうであり、したがってわれわれは最大級の才能と経験がある音楽家たちが秘術を尽くした結果と対面することになる。また作品が1時間を超える長大さをもっていることも、終楽章の複雑な形式とあいまって、演奏分析を現実的に困難にする（演奏時間3分の小品なら《第9》を1回聴くあいだに20回/種聴けることになる）。

### 3. 演奏上の現実的な選択

今日《第9》を演奏する場合には、以下のような選択肢があり、その選び方と選び方の組み合わせで演奏は一変する。

#### 1) 「モダン楽器」かベートーヴェン時代の楽器か。

もちろんこれは単純な二元論ではない。日本のオーケストラを例にとっても、今日のティンパニ奏者は古典派作品の演奏に当たって、時代楽器までいたらずとも、その時代に近い硬いパチを用いることが増えており、世界的には、時に無弁の楽器が選択されることがあるトランペットと併せて、部分的に古楽器が選ばれることがある。他方、わざわざピリオド楽器を用いても、奏者・オーケストラによっては、発音・奏法がモダンとほとんど変わらない場合があるし、ノリントンの2回目の録音の例が示すように、基本的に「モダン」を選んでも、やりかた次第では、ピリオド楽器の特質を実現できる。またいずれの場合にも、個々の楽器の選択には幅があることも忘れてはならない。加えて18世紀的な演奏と19世紀的な演奏の過渡期である《第9交響曲》の時代は、楽器と奏法の上でも過渡期

であり、初演時にはさまざまな楽器と奏法が混在していたとしても不思議ではない。ブリュッヘンやガーディナーのように楽器の混在した編成を選択することも、それなりの理由があるのだ。

- 2) 会場、編成の大きさ（オーケストラ・合唱団）、配置、独唱者（たとえば男声についてなら、ヘルデンテノールかリリックテノールか、バスかバリトンかなど）をどう選ぶか。
- 3) 既存のエディションのどれを選ぶか。批判版を選ぶ場合なら、校訂報告の情報をどのように生かすか（実際には「ベーレンライター版使用」を謳いながら、結果的には慣用版とほとんど変わらぬ結果となる演奏も少なくない）。独自に源泉資料を調査するのかどうか。歴史的演奏習慣の考慮をどんな範囲でどの程度考慮するか（18世紀後期・19世紀初期の理論書類；20世紀前半の録音をどのように解読するか）。
- 4) 倍管か否か、Retusche（オーケストレーションの変更・加筆）をするか否か、する場合はどこでどの程度どんなことをするか。
- 5) テンポの選択：ベートーヴェンのメトロノーム指示をどう考察しどの程度遵守するか。
- 6) 第2楽章での反復を実施するか、またどう実施するか。

#### 4. 録音史概観

上記のことを前提に、《交響曲第9番》の録音による演奏史を概観してみよう。

・アコースティック録音（Arnold 1997によれば録音数5、内3は部分録音。現在までのCD復刻は3種で、合計2つの全曲が聴ける）

いわゆる機械録音の時代にはオーケストラの録音は技術的にむずかしく、ラッパ管に向かって効率良く音を送り込むために（文字通り「吹き込み」）特別な編成や配置、ストローヴァイオリンなど特殊な楽器の使用、低音部を音の入りやすいチューバに置き換えるなどの編曲、また録音困難な箇所を避けたり録音時間を調整したりするために、カットもしばしば行なわれた。したがってこの時代の録音が当時の演奏一般をどの程度反映しているか、という問題については、慎重な吟味が必要となる。

講演の際には、非常に内容の異なる2種の全曲からその一部を試聴した（復刻CDがいずれも日本製であることは、作品の日本での人気とかかわりがある）。

Bruno Seidler-Winkler, Neues Symphonie-Orchester (New Symphony Orchestra) Berlin, Chor der Berliner Staatsoper

Ethel Hansa (S), Eleanor Schlosshauer (A), Eugen Transky (T), Albert Fischer (B)

1923, [Berlin]. Grammophon [Polydor] 69607~13 [or 66267~73]; 1217~27 & 195~8.

13'12, 6'21 (without Da Capo!), 12'55, 5'51+17'46

CD: Wing WCD 12

全曲の世界初録音。ただしスケルツォは、ダ・カーポを欠く。おそらくもとの SP では、もう一度主部をかけることが意図されていたものと思われるが、その場合でも、コーダはカットされていることになる。

I, II, III. Frieder Weissmann, Blüthner Orchestra

1924.01.03 & 26 & 02.02, ?Berlin. Parlophone E 10137~45; 2-6629~33 & 2-6653~9 & 2-2803~06 [all 4 movements]

17'10, 10'22, 14'59

IV. Eduard Mörike, Chor & Orchester des Deutsche Opernhaus Berlin- Charlottenburg,

Wally van Roemer (S), Hilde Ellger (A), Waldemar Henke (T), Adolf Schöpfflein (B)

1921.02.07, ?Berlin. Parlophone E 10137~45; 2-6629~33 & 2-6653~9 & 2-2803~06 [all 4 movements].

20'55

CD Classic Press CPCD-2002

2つの録音を組み合わせた全曲。2人の指揮者がかかわっていることが明らかになったのは近年のことである。第4楽章は、そもそもこの作品の年代的に最初の録音で、大幅なカットがある。CD復刻は雑誌の付録。

アコースティック録音期からの復刻盤が非常に少ないのは残念である。当然ながら復刻業界も名曲名演主義で、なんといっても現在の趣味に少なくともどこかでかなう演奏が中心であり、音質以前に編曲やカットなどの問題を抱えたこの時期の録音には、コレクターの多い大演奏家のもの以外には冷たい。しかし1920年代から1930年代にかけて演奏スタイルがかなり大きく変動したことが明らかなので、電気録音が各社に導入される1925/1926年までの機械録音は、特にドキュメントとして価値が高いのだ。もう1種の全曲盤（1923年、アルバート・コーツ指揮）を聴く機会がやがて訪れることを期待しよう。

#### ・戦前の電気録音

まず戦前の一般的な演奏様式についてまとめておこう(Philip 1992。以下の叙述は森 2000に基づく)。

リズムについては、テンポの柔軟性、自在なテンポ・ルバート、音価の独特の扱い方の三つが挙げられる。

形式区分、表情、デュナーミク、主題の性格などにあわせて(つまり修辭的に)テンポを伸縮させるのは、少なくとも19世紀末から20世紀はじめには、広く推奨され実践されていた。フィリップの本にあるベートーヴェン《交響曲第5番》第1楽章におけるニキシユ(1913年)とリヒャルト・シュトラウス(1928年)のテンポ変化を見ると、ゆったりとはじまり、音楽の発展・高潮に合わせて激しく加速し、カンタービレな第2主題でグッとテンポを落とす様子が見て取れよう。面白いのは直前で加速しているため第2主題でのテンポの落差が非常に強調されることで、ニキシユの場合など、実際には第1主題部

とメトロノーム1目盛りしか変わっていない(第2主題で少しテンポを落とすのは現在でも行なわれるが、フィリップによると、そもそもアツチェレランドすることが今日では良くないと戒められているため、全体の辻褃を合わせるのが困難になっている。Philip 1994 参照)。それにしても当時のテンポの伸び縮みはかなりのもので、直後に聴くとフルトヴェングラーでさえ「モダン」に聴こえるほどだ。

なお、時代を遡るほど個人個人の個性が強くて一概に言えないが、20世紀前半の演奏は、細部重視の今日のものとはちがって、平均してテンポが速い。

自在なテンポ・ルバートはベートーヴェンの純オーケストラ作品にはあまり本質的に関係しないので、つぎには音価の独特の扱い方について述べよう。書かれた音価を忠実に守ることは、ソルフェージュを叩き込まれた今日の(クラシック)音楽家や音楽学生にとってはあまりにも当然のことで、その耳で聴くと戦前の録音の多くは「合っていない」「急いでいる」「練習不足」「いいかげん」「勝手気まま」と思える。しかし多数の録音を聴き込んでいくと、「長い音符を長めに、短い音符はますます短く」というのは、明らかに当時のスタイルだったことがわかる(晩年の講義を記録した『斎藤秀雄講義録』は、このスタイルを明文化した貴重な資料である。興味深いことに、斎藤が最後の留学で学んだのはヒンデミットの盟友でもあったフォイアーマンなので、こうした音楽修辞学は、戦前では新即物主義の中心にも脈々と生命を保っていたことになる。なお、小澤征爾をはじめとする弟子たちは必ずしもこの教えを守っているわけではない)。たとえば一声部が4分音符主体、別の声部が16分音符主体だったとすると、短い音符は「急がれる」から、4分音符のほうが時価どおりなら、16分音符のほうはずれて先へ行ってしまいか、4つ単位であいだに少し隙間が空く、ということになる。また付点リズムはしばしば誇張されて二重付点のように演奏される。おそらくフランス・バロック以来の不均等音符(ノート・イネガル)はまだ生きた習慣だったのだ。

ヴィブラートは20世紀初頭でも、まだ装飾とみなされ、教則本でも過度の使用が固く戒められていた。弦楽器の独奏者はさまざまなヴィブラートを使い分け、その点では絶えずヴィブラートをかける演奏の先駆者・普及者となったフリッツ・クライスラーも同じだった。管楽器はノン・ヴィブラートが当然で、特にオーケストラではそうだった。管楽器のヴィブラートはフランスに発し、その影響を強く受けたイギリスとアメリカに次第に広まるが、独逸圏では戦前はほとんど見られなかった。

そのかわりに、よく見られるのは弦楽器のポルタメントで、古い録音ほど頻繁に聴かれるその現われ方は、オーケストラのボーイングや運指が必ずしも統一されていなかったことを示す。

フィリップによるとこうした特徴が少しずつ薄れてくる、あるいは戦後の演奏スタイルに近づいてくるのは1930年代で、演奏家の恣意的な解釈を嫌ったストラヴィーンスキイやラヴェル、テンポの大きな伸縮に敵対したトスカニーニやヴァインガルトナー、前述のクライスラーによるヴィブラート(フルートのマルセル・モイーズもそのころにヴィブラートを研究・実践した)らの個性と主張が、やがて方向を決める。そのあたりで新即物主義の果たした役割、音をオブジェ化し、一字一句物理的に「楽譜通り」を要求する種の現代音楽の果たした役割、また演奏会場ではなくラジオやレコードで冷静に、かつ

繰り返し同じ演奏を聴く行為が演奏主体に及ぼした影響、演奏者自身が録音・放送によって自らの（また数多くの他人の）演奏を批判的に聴くことが歴史上初めてできるようになったことが演奏行為の意味を変えたこと、さらには世界大戦による演奏伝統のある程度の断絶の形成、といったものがどのようにこの変化を促したかは、なお今後の研究の課題である（Philip 2004 参照）。

この時代を特徴づけるのは、なんといっても巨匠たちの競演ということになる。作曲家でも他の楽器の名手でもなかったアルトゥール・ニキシュとともに、専門的な巨匠指揮者の時代がはじまり、レコードと放送によって名声のグローバリゼーションが実現するのである。

またライブ録音の始まりであることも見逃せず、正式なレコード録音はさほど多くないのに、現在もこのころ録音のものの商品化は増えるばかりだ。

講演のために作成したディスコグラフィーでは、この時期に属する《第9》の録音は49種。講演では以下の3種の一部を聴いた。

Oskar Fried, Orchester der Berliner Staatsoper, Bruno Kittel Chor,

Lotte Leonard (S), Jenny Sonnenberg (A), Eugen Transky (T), Wilhelm Guttman (B)

1928, Berlin. Polydor 66657~63; 564~567 1/2 bm, 586 1/2 bm, 587 bm, 588 3/4 bm, 633~638 bm, 639 1/2 bm

14'01, 10'05, 13'59, 23'30. TT 61'37

CD: Pearl GEMM CD 9372

歌詞をオリジナルのドイツ語で歌った最初の電気録音。ドイツ・グラモフォンがベートーヴェン没後100年を記念して複数の指揮者で録音した、電気録音によるベートーヴェン交響曲全集の一環でもあった。巨匠的な名演。フリードはマーラーの薫陶を受けたことで知られるが、この作品の演奏解釈にあたっては、マーラーのように大胆に楽譜に手を入れてはいない。

Felix Weingartner, Wiener Philharmoniker, Chor der Wiener Staatsoper,

Luise Helletsgruber (S), Rosette Anday (A), Georg Maikl (T), Richard Mayr (B)

1935.02.02~05, Mittlerer Konzerthausaal, Wien. Columbia LX 413~20; CHAX 61~76. 74-1, 65-1A, 69 & 73 & 75-2, 66 & 67 & 68 & 70 & 76-2A, others -3A

15'02, 9'05, 14'22, 22'12 [Opus Kura version]

CD: many transfers available

ヴィーン・フィルの《第9》初録音。このスタンダードな録音が日本からの強い希望で録音されたことは、作品の受容史について多くを語る。ヴァインガルトナーの2度目にして最後の録音は、この指揮者が自らの著作（ヴァインガルトナー 1965）に必ずしも忠実に演奏していない点でも興味を惹く。

Arturo Toscanini, NBC Symphony Orchestra, Westminster Choir,

Jarmila Novotná (S), Kerstin Thorborg (A), Jan Peerce (T), Nicola Moscona (B)

1939.12.02, Carnegie Hall, New York, live. [6th of a 6 week series of Beethoven cycle (10.28~12.02)]. from

Richard Gardner legacy

12'25, 12'56, 13'05, 23'17. TT 61'43

CD: Naxos 8.110824

多数あるトスカニーニの録音でも、特にテンポの速さで知られる録音。この指揮者特有の問題として、リズムやテンポの上での楽譜への忠実さと、大胆な Retusche の ( 今日から見ての ) 「乖離」 が興味深い。

・ LP 時代 ( 森 2000 に基づく )

第 2 次世界大戦中にドイツが実用化した磁気テープ録音が普及し、まもなく LP の時代がやってくる。《第 9》は 1 枚か 2 枚に収録できるようになった。もっとも後半のほうがかなり長い曲なので、レコードの面割りは相変わらず厄介な問題だったし、エアチェックする際にはちょっとしたコツが必要だった。さらに、LP になっていくらか経たないうちに、ステレオの時代がやってくる。

この時期には、カラヤンを中心に、新即物主義を受け継ぐ戦後様式が支配した。録音技術の発展と手を携えた「モダン演奏」・「メインストリーム演奏」の定着と、飛行機で世界中を飛び回るスター指揮者によってもたらされる演奏解釈の非個性化である ( これと多様な絡みがあるのが原典主義だが、ベートーヴェンの場合、交響曲の批判的校訂版が本格化するのが 1990 年代と遅いので当面は関係ない。ただしドイツ・オーストリアで活躍した往時の巨匠たちは、ずっと以前から自筆資料、初期印刷楽譜などを参照しており、録音や書き込み入りのスコアやパート譜などがその証拠となる )

戦前からの巨匠たちの一部は 1970 年代あたりまで活躍し、晩年の円熟した—また場合によっては「老化した」演奏スタイルを録音に残したが、1950 年代から筆者が「カラヤン・パラダイム」と呼ぼうとしている演奏スタイルが大きな支持をえ、1960 年代以降は支配的になる。

「カラヤン・パラダイム」とは、少なくとも 1960 年前後にはヘルベルト・フォン・カラヤンが完成した演奏スタイルのことで、私たちが「モダン楽器による演奏」と呼んでいるものは、実は戦後しばらくしてカラヤン ( だけではないが ) の圧倒的な人気と影響力の下に生まれたのではないかと、というのが筆者の仮説である。

その特徴は、以下のようなことばで示しうる。「Notentreue 楽譜通り」、修辭的なテンポ伸縮の否定、平たく滑らか、「鳴り響きつつ運動する形式」、「音楽以外の何者をも意味しない音楽」。メッセージ性、言語性の否定 ( セリー・アンテグラルと一脈通じる音楽のオブジェ化 )。音響上の大迫力と < 内容 > の軽快さ ( ある種のポピュラー音楽にも通じる )、レガートとヴィブラート、イン・テンポ、何よりも、美しい音響。

カラヤンの個人的スタイルは、EMI のウォルター・レッグというもう一人の完全主義者と結びつき、ベートーヴェンの交響曲は演奏会場では味わえないような完璧さでレコードに定着される。SP から LP へ、そしてステレオ録音へ戦後の技術革新と戦後の復興・高度経済成長はカラヤンの発展と見事に時を同じくし、その演奏をかつてないほど広い層に普及させる（ベルリン・フィル辞任とベルリンの壁の崩壊がほとんど時を同じくしたため、カラヤンと冷戦下の西ベルリンの物語は見事に完結した）。

同じ時代にオーケストラも急速に国際化した。楽器がどんどん新しいタイプのもの（音が大きく輝かしく、音量が大きい）に統一され、ジェット機で移動する人気指揮者たちとあいまって、しだいにレコードだけではどこの誰の演奏か、区別が付きにくくなっていった（グローバルイゼーション）。無瑕の完璧さを競い合う演奏は、録音が良くなればなるほど、むしろ陳腐化していく。

モノラル LP 時代の録音は 33 種、ステレオ LP 時代は 159 種、講演ではそのうち以下の録音をとりあげた。

Wilhelm Furtwängler, Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele,

Gre Brouwenstijn (S), Ira Malaniuk (A), Wolfgang Windgassen (T), Ludwig Weber (B)

1954.08.08, Festspielhaus, Bayreuth, live. amateur tape

17'39, 11'54, 19'32, 25'02. TT 74'07

CD: Music & Arts CD-1127

多数あるフルトヴェングラーの録音のうち最後から 2 番目のもの。一般にはトスカニーニと対照的にイメージされ、演奏の一回性や即興性が強調されているが、2 種の録音について第 1 楽章のテンポを小節単位で測定したニコラス・クックは、その激しいテンポ変化が、フルトヴェングラーが私淑していたシェンカーの楽曲分析の示す楽曲の形式区分を見事に分節する、実際にはきわめて知的・計画的なものであることを明らかにした。名技的なテンポの移行やあたかも楽曲がその場で生成するような新鮮な演奏の背後には、理論的な骨組みがあり、表層的な差異にもかかわらず、演奏解釈の根底はきわめて安定していたのである（Cook 1995）。直接の模倣・継承が困難であるにもかかわらず、超一流の演奏家から一般の愛好家にいたるまで支持が一向に低くなることはないのは、この二重の説得力にも一因があろう。本録音では、一世を風靡したヘルデンテノールのヴィントガッセンが独唱者であることも興味を惹く。

Ferenc Fricsay, Berliner Philharmoniker, Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale (Karl Forster),

Irmgard Seefried (S), Maureen Forrester (A), Ernst Haefliger (T), Dietrich Fischer-Dieskau (Br)

1957.12.28~1958.01.02 & 04., Jesus-Christus-Kirche, Berlin Dahlem. Otto Gerdes (producer)

16'42, 10'31, 18'00+6'13, 16'58. TT 68'24

CD: DG 463 626-2



早逝を惜しまれるフリッチャイが残したバランスの取れたメインストリーム演奏。この作品の最初のステレオ録音のひとつであり、またフィッシャー＝ディースカウが独唱したこの曲の唯一の録音でもある。

René Leibowitz, Royal Philharmonic Orchestra, The Beecham Choral Society,

Inge Borkh (S), Ruth Siewert (A), Richard Lewis (T), Ludwig Weber (B)

1961.06.03 & 05 & 07, Walthamstow Town Hall, London. Reader's Digest recording

14'34, 12'27, 12'30, 22'17. TT 61'49

CD: Scribendum SC 041 (5 CD)

シェーンベルクの12音技法をいち早く世に広めた作曲家・理論家として知られるレイボヴィツは、指揮者としても、楽譜へのある種過激な忠実さを示した特異な存在として今日「カルト的」な人気を誇り、ベートーヴェンの交響曲全集はその代表的な遺産として知られる。当時としては破格の速いテンポ、鮮烈な表現力は強い印象を残す。今回は最新の復刻盤を使用。

・歴史的指向性の録音とCD（講演の時点で130種存在）

ベートーヴェンの《交響曲第3番》と《第7番》を録音したコレギウム・アウレウムの孤立した試みは別として、オリジナル楽器によるカノン化されたレパートリーへの進出は、モーツァルトでの成功について、1980年代にはついにベートーヴェンというレパートリーの中核中の中核に及び、たちまちのうちに、4つの交響曲全集（ブリュッヘン、ハノーヴァー・バンド、ホグウッド、ノリントン）モダン楽器使用だが歴史的演奏習慣に方向づけられたアーノンクルの全集に結実した（その後、古楽器ではガーディナー、歴史的に方向づけられたモダン楽器ではマッケラス、ジンマンが全集を完成し、ノリントンの2回目の全集もここに入る。単発ではヘレヴェッヘとインマゼールが古楽器オーケストラで《第9》を録音）。標準化された演奏スタイルに飽きはじめていた愛好家にとって、古楽器系の演奏は、過去の名演奏の復刻とともに、新鮮な音楽への渇を癒す車の両輪となり、この2つはまた、奇しくも《第9》の演奏時間に合わせてフォーマットが決まったとも言われるCDという新しいメディアで、1990年代初めまでに、大きな支持を獲得した（森 1994 参照）。《交響曲第9番》は、初めて中断なしに全曲の録音を通して聴ける作品へと変貌を遂げた。

指揮者・団体によって温度差があるものの、これらの録音の多くは、楽譜の吟味という、ベートーヴェンの交響曲では新全集版出版の遅れによってほとんど無風状態だった分野にも先鞭をつけた。

たとえばブリュッヘンとアーノンクルは個人的に自筆譜その他を調査した成果を録音に盛り込んでおり、クライヴ・ブラウンの校訂した楽譜によるホグウッドの録音は、ブラウン校訂版が近い将来出版されたときには、再び脚光を浴びるだろう。ジョナサン・デル・マー校訂による録音は、ペーレンライター版がセンセーショナルに出版される<sup>[注3]</sup>以前からひとつの系列をなしており、筆者が調査しえ

た範囲では、年代順に以下の録音がある（指揮者、オーケストラ、録音年のみを示す）。

Roy Goodman, Hanover Band (1988)

Charles Mackerras, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra (1991)

John Eliot Gardiner, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, (1992)

Claudio Abbado, Berliner Philharmoniker (1996)

Philippe Herreweghe, Orchestre des Champs Elysées (1998)

David Zinman, Tonhalle Orchester Zürich (1998)

Jos van Immerseel, Anima Eterna Symphony Orchestra (1999)

Claudio Abbado, Berliner Philharmoniker (2000)

Claudio Abbado, Berliner Philharmoniker (2000, DVD)

IIMORI Taijiro, Tokyo City Philharmonic Orchestra (2002)

Simon Rattle, Wiener Philharmoniker (2002)

TAKASEKI Ken, Osaka Century Orchestra (2002)

Roger Norrington, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR (2002)

古楽器による《第 9》の録音は、市場を席捲し、一方では激しい賛否両論を巻き起こした。なかでもリチャード・タラスキンの挑発的な言説は、「オーセンティシティー」論争の中心になった( Taruskin 1995 )。

他方、ソフトとしての CD の最小製作コストは急激に下がり、無数に誕生したいわゆるマイナー・レーベルのうちかなり多くは、競って、過去の録音の復刻や、公的・私的なライブ録音の商品化に本腰を入れはじめ、その結果、私たちが容易に知りうる過去の演奏遺産は爆発的に増加し、往時の巨匠たちの「新譜」が毎月のように発売されるという、奇妙な現象を引き起こした。過去のライブ演奏の商品化は、20 世紀の終わり近くになって、日本でも本格化する。

しかし日本での「バブルの崩壊」とほとんど時を同じくして、CD という新しい媒体の登場に支えられたクラシック・レコードの好況は、たちまち史上空前の「冬の時代」にとってかわられ、かつてのメイジャー・レーベルが店を閉めたり大資本に買収されたりして次々と製作規模を縮小する一方、新興の超廉価盤専門レーベルが大きなシェアを占めるようになった。古楽器オーケストラによる大きなプロジェクトは、そのほとんどがメイジャー・レーベルやその傘下の古楽専門レーベルの事業だったので、メイジャーの規模縮小とともにそのほとんどが「リストラ」の対象となってしまった。

世界的なクラシック音楽産業の危機のなかで、なぜか東京では今も毎晩多数の演奏会が開かれており、そのことは、日本人演奏家を主体とした数多くの国内マイナー・レーベルが毎月かなりの数の新譜を発売することとも関連している。LP 時代から、出演者（特にアマチュアの合唱団員やアマチュア・オーケストラの団員）の記念のために制作される《第 9》の半私家版録音は少なくなかったが、近年、日本のオーケストラによるこの作品の商業録音は、ますます増加傾向にあり、日本特有の《第 9》受容の直接

の反映とみなしうる。

ここでは、以下の7(6)+3種の録音を試聴した。

Herbert von Karajan, Berliner Philharmoniker, Wiener Singverein (Helmuth Froschauer),

Lella Cuberli (S), Helga Müller-Molinari (Mz), Vinson Cole (T), Franz Grundheber (Br)

1986.09.19~29, Philharmonie, Berlin. Telemondial production

15'55, 10'21, 15'35, 23'52 (data after SASAKI discography)

DVD: Sony SIBC 22

講演では、導入として一部を視た。カラヤンのこの作品最後の録音であり、良くも悪くもわれわれがイメージする「メインストリーム演奏」の典型であるはず。

Roger Norrington, London Classical Players, John Holloway (leader), Schütz Choir of London,

Yvonne Kenny (S), Sarah Walker (Mz), Patrick Power (T), Petteri Salomaa (B),

1987.02., No. 1 Studio, Abbey Road, London

14'13, 14'20, 11'08, 22'40. TT 62'23. 12 tracks

CD: EMI Reflexe CDC 7 49221 2

古楽器による世界初録音。ベートーヴェンのメトロノーム遵守とあいまって、当時かなりの衝撃を与えた。弦の編成は10-10-8-6-6、合唱も17-13-10-10と小編成。

Roy Goodman, Hanover Band, Oslo Cathedral Choir (Terje Kvam),

Eiddwen Harrhy (S), Jean Bailey (Mz), Andrew Murgatroyd (T), Michael George (Br)

1988.04.27~29, All Saints' Church, Tooting

13'59, 15'21, 12'15, 24'11. TT 65'46

CD: Nimbus NI 5134

古楽器による第2の録音。またジョナサン・デル・マー校訂版(ペーレンライター版として完成される以前の)による初録音。弦の編成は10-10-7-7-5。

Christopher Hogwood, Academy of Ancient Music (leader: Graham Cracknell), London Symphony Chorus (John Alley),

Arleen Augér (S), Catherine Robbin (A), Anthony Rolfe Johnson (T), Gregory Reinhart (B)

1988.09., Walthamstow Assembly Hall, London

13'56, 13'34, 10'44, 25'00. TT 63'17. with every repeat incl. Scherzo da capo

CD: L'Oiseau-Lyre 425 517-2

古楽器による第 3 の録音。前述のようにクライヴ・ブラウン校訂の楽譜により、初演の状況の再現を好むホグウッドらしく、初演が倍管だったという記録をもとに金管・ティンパニまで重複、またすべての反復を実施。弦 11-10-10-10-8、合唱 25-25-25-25。

Sergiu Celibidache, Münchner Philharmoniker, Philharmonischer Chor München (Josef Schmidhuber),

Helen Donath (S), Doris Soffel (Mz), Siegfried Jerusalem (T), Peter Lika (B)

1989.03.17, Philharmonie am Gasteig, München, live. BR recording

17'32, 12'31, 18'01, 7'32+21'25

CD: EMI 7243 5 56837 2 (10 CD)

チェリビダッケの美学に沿った、ある意味反時代的な演奏。異様な透明感と遅いテンポに貫かれる（講演当日は時間の都合で省略せざるをえなかった）。

Charles Mackerras, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Malcolm Stewart(leader), Royal Liverpool Philharmonic Choir (Ian Tracey),

Joan Rodgers (S), Della Jones (Mz), Peter Bronder (T), Bryn Terfel (BBr)

1991.01.03~05, Philharmonic Hall, Liverpool

13'50, 13'41, 11'55, 5'29, 3'11, 3'51, 3'14, 2'12, 1'56, 0'08, 0'54, 0'35. TT 61'03

CD: Classics for Pleasure (EMI) 7243 5 72805 2 (5 CD)

デル・マー校訂版による最初のベートーヴェン交響曲全集中の録音。一般にはあまり知られていないが、考え抜かれた、価値の高い廉価盤全集。

John Eliot Gardiner, Orchestre Révolutionnaire et Romantique, Monteverdi Choir,

Luba Orgonasova (S), Anne Sophie von Otter (Mz), Anthony Rolfe Johnson (T), Gilles Cachemaille (B)

1992.10., All Saint's Church, Tooting, London

13'05, 13'08, 12'05, 5'30+15'55

CD: DG Archiv 439 900-2 (5 CD)

古楽器による第 4 の録音。オーケストラ名は楽器タイプの混合をも象徴する。弦 12-9-8-6-4、木管は 3 つずつ、ホルンとトランペットはアシスタントつき、合唱 12-8-8-8。この少し前の日本公演とは見違えるような見事な演奏。出版直前のベーレンライター版使用。

いずれもモダン楽器とベーレンライター版を用いた 2002 年の以下の 3 つの録音は、いろいろな意味でベートーヴェン《交響曲第 9 番》の現在と未来を映し出す。

Simon Rattle, Wiener Philharmoniker, City of Birmingham Symphony Chorus (Simon Halsey),

Barbara Bonney (S), Birgit Remmert (A), Kurt Streit (T), Thomas Hampson (Br)

2002.04.29~05.17, Großer Saal, Musikverein, Wien, live

16'55, 11'59, 17'03, 6'19+17'39. TT 69'56

CD: EMI 7243 5 57445 2 (5 CD)

古楽器奏法を一部採用しているばかりでなく、フルトヴェングラー的なテンポの伸縮も取り入れ、大胆に現在での総合を図っている。これがこれからのベルリンとヴィーンを背負って立つカリスマの王道となるのだろうか。

TAKASEKI Ken, Osaka Century Orchestra, Century Chorus Osaka (MOTOYAMA Hideki),

SASAKI Noriko (S), NAGAI Kazuko (A), FUKUI Kei (T), NAONO Tasuku (Br)

2002.05.07, Izumi Hall, Osaka, live

15'04, 13'27, 14'07, 22'44

CD: Live Notes WWCC 7430

ラトルと同年生まれで奇しくもラトルとほとんど同時期に録音された、楽譜のエディションに深い関心をもつ高関健の2回目の録音。きわめてベーレンライター版に忠実な演奏。

Roger Norrington, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Gächinger Kantorei Stuttgart (Klaus Breuninger),

Camilla Nylund (S), Iris Vermillion (A), Jonas Kaufmann (T), Franz-Josef Selig (B)

2002.09.08, Beethovensaal, Liederhalle Stuttgart, Stuttgart, live

14'13, 13'58, 12'07, 22'03. TT 61'28

CD: Hänssler CD 93.088

ノリントン 2 回目の、しかもモダン楽器による録音。この人が常任ともなるとモダンでもここまで歴史的に方向づけられた、しかも生き生きとした演奏ができるのか、という意味で、現在の到達点のひとつだろう。

## 5. 終わりに

ベーレンライターから交響曲の初の批判校訂版が出版され、他にも本家である新ベートーヴェン全集版などがこれから出揃い、エディションという側面をとらえると、ベートーヴェンのオーケストラ作品の演奏は、今ようやくスタート・ラインに立とうとしているとも言える。

それと同じように、《交響曲第9番》の演奏研究も、端緒に付いたばかりであり、拙稿にしても、この作品にたとえるならば、せいぜい冒頭の空5度のトレモロを奏ではじめたかどうか、というところではないだろう。

最初で述べたように、《第9》の本格的な学問的演奏研究には、莫大な資金と膨大なマン・アワー、それに最新のテクノロジーが必要である。しかも祝祭的な機会に好んで演奏され、日本以外では必ずしも

演奏の機会が多い作品ではないことを考えると、1回1回の演奏が重要な機会であるだけに、世界中の放送局、オーケストラなどに、まだ商品化されていないきわめて多数の録音が存在することは疑いのない事実であり、なかには日本の主要オーケストラや音楽大学が記録として所蔵する毎年12月の公演の録音のように、いわば「定点観測」的な演奏研究の好個の資料もある（たとえば日本フィルハーモニー交響楽団は、少なくとも1972年以降の録音を保有しており、NHK交響楽団/NHKにはかなり以前の録音・録画が存在すると考えられる。なお講演では、「国立音楽大学附属図書館は、毎年恒例の同大学の合唱団がNHK交響楽団と共演した《第9》の長年にわたる録音・録画を所蔵している」旨述べたが、その後、残念ながらそのような事実はないことが判明した。同図書館司書の長谷川由美子さんに感謝する）。

拙稿が今後行なわれるであろうさまざまな個人的研究、あるいは大きな共同研究プロジェクトへの何らかの刺激となれば幸いである。この作品の場合、研究の仕方によっては、「日本の音楽生活」「日本の洋楽受容」、それどころか、そもそも日本とは何か、といったさらに大きな課題への何らかの貢献となりうる可能性もあるわけだし。

## 注

- 注1 本論文は2004年9月15日（水）16時30分から約2時間、国立音楽大学6-110スタジオで行なった講演（第5回《第9》研究会：「《第9交響曲》演奏論」）のためのメモを、文章としてまとめ直したものである。
- 注2 講演当日は既存のディスコグラフィ（高橋2001）に基づく年代順のものを配付した（森2004）なお筆者が個人的に集めたものは、部分録音、別テイク、同一演奏異復刻を含めて、講演当日まで133点にすぎない。
- 注3 このエディション自体の評価とは別に、ペーレンライター社ならびにこの版の使用を謳ったいくつかの録音の派手な宣伝は、この版の意味を誤解させかねず、あまりにも商業主義的すぎるとして批判を浴びた（Levy2003）。

## 文献紹介

### ディスコグラフィ

Arnold, Claude Graveley 1997: *The Orchestra on Record, 1896-1926. An Encyclopedia of Orchestral Recordings Made by the Acoustical Process*. Westport: Greenwood Press (Discographies, Number 73).

高橋 2001: 高橋敏郎編「ディスコグラフィ: ベートーヴェン: 交響曲第9番二短調作品125『合唱』」、『クラシック・プレス 第9号』(2001年冬号) 229-266. [2000年年末までに発売された音源をできるかぎり網羅的に掲載。指揮者のアルファベット順。文献表付。]

森 泰彦 2004: *Beethoven op. 125 discography (chronological)* [2004年9月の講演の際に配付。高橋 2001を年代順に並べ替え、その後の新譜を加えたばかりでなく、全体にわたってデータを詳細化。配付の時点で延べ432件の録音を含む。ただしこれは部分録音、別テイク、同一録音異復刻を含んだ数。また確実に存在する未刊の録音の一部を挙げ、最後にまだこの作品の録音が公刊されていない主要な指揮者の一覧表を付けた。]

### 演奏習慣一般

Brown, Howard Mayer & Sadie, Stanley (eds.) 1989: *Performance Practice: Music After 1600*. London: Macmillan Press.

Lawson, Colin & Stowell, Robin 1999: *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Handbooks to the Historical Performance of Music).

斎藤秀雄 1999: 『斎藤秀雄講義録』(小澤征爾・堤剛・前橋汀子・安田謙一郎・山崎伸子編) 白水社。

### 演奏研究

Bowen, José 1996: 'Tempo, Duration, and Flexibility: Techniques in the Analysis of Performance', *Journal of Musicological Research* 16, pp. 111-156.

Bowen, José 1999: 'Finding Music in Musicology: Performance History and Musical Works', in Nicholas Cook and Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford and New York: Oxford University Press, pp. 424-451.

Cook, Nicholas 1999: 'Analyzing Performance and Performance Analysis. In Nicholas Cook and Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford and New York: Oxford University Press, pp. 239-261.

Gottschewski, Hermann 1996: *Interpretation als Kunstwerk*. Laaber: Laaber Verlag (Freiburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 4).

Leech-Wilkinson, Daniel 2002: *The Modern Invention of Medieval Music: Scholarship, Ideology, Performance*. Cambridge: Cambridge University Press (Music Reception and Performance).

Philip, Robert 1992: *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance*

1900-1950. Cambridge: Cambridge University Press.

Philip, Robert 2004: *Performing Music in the Age of Recording*. New Haven and London: Yale University Press.

Rink, John (ed.) 1995: *The Practice of Performance: Studies in Musical Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.

CHARM: The Centre for the History and Analysis of Recorded Music (CHARM)

<http://www.georgetown.edu/departments/AMT/music/bowen/CHARM.html>

José Bowen. *Bibliography of Performance Analysis*,

<http://www.georgetown.edu/departments/AMT/music/bowen/Perf-Biblio.html>

Daniel Leech-Wilkinson 関係

The Musical Performance on Record discussion list

<http://www.jiscmail.ac.uk/lists/MUS-PERF-REC.html>

Daniel Leech Wilkinson Website

<http://www.kcl.ac.uk/kis/schools/hums/music/dlw/index.html>

Schubert Song on Record

<http://www.kcl.ac.uk/kis/schools/hums/music/dlw/ssr/index.html>

Reading List

[http://www.kcl.ac.uk/kis/schools/hums/music/dlw/ssr/ssr\\_reading.html](http://www.kcl.ac.uk/kis/schools/hums/music/dlw/ssr/ssr_reading.html)

Sound analysis software

[http://www.kcl.ac.uk/kis/schools/hums/music/dlw/ssr/ssr\\_software.html](http://www.kcl.ac.uk/kis/schools/hums/music/dlw/ssr/ssr_software.html)

ベートーヴェンおよび《交響曲第9番》の演奏

Brown, Clive 1999: *Classical & Romantic Performance Practice 1750-1900*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Buch, Esteban 1999/2003: *Beethoven's Ninth: A Political History*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2003 (*Neuvième de Beethoven. Beethoven. Une histoire politique*, Paris: Gallimard, 1999.

Translated by Richard Miller). [ エステバン・ブッフ、湯浅史・土屋良二訳 『ベートーヴェンの《第9交響曲》 - 国歌の政治史』、鳥影社、2004年12月 ]

Cook, Nicholas 1995: 'The conductor and the theorist: Furtwängler, Schenker, and the first movement of Beethoven's Ninth Symphony', in John Rink (ed.), *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 105-125.

Cook, Nicholas 1993: *Beethoven: Symphony No. 9*. Cambridge: Cambridge University Press (Cambridge Music



Guides).

Damrosch, Walter 1927: 'Hans von Bülow and the Ninth Symphony'. *Musical Quarterly* 13. No. 2, pp. 280-293.

Del Mar, Norman 1992: *Conducting Beethoven. Volume 1. The Symphonies*. Oxford University Press.

金子建志 1996: 『こだわり派のための名曲徹底分析：ベートーヴェンの 第9』音楽之友社.

金子建志 1997: 『こだわり派のための名曲徹底分析：交響曲の名曲(1)』音楽之友社、1997年[本のテーマはシューベルトの 未完成 だが、後半は 第9 についての追加].

金子建志 1999: 「ベートーヴェンはどう演奏されてきたか」平野昭・土田英三郎・西原稔編著『ベートーヴェン事典』東京書籍、p. 99-115.

Levy, David Benjamin 1980: *Early Performances of Beethoven's Ninth Symphony: A Documentary Study of Five Cities*. Ph.D. Dissertation, The University of Rochester, Eastman School of Music.

Levy, David Benjamin 2003: *Beethoven: The Ninth Symphony (revised edition)*. Yale University Press (Yale Music Masterworks Series).

森 泰彦 1994: 「現代におけるベートーヴェン演奏の<可能性>-オリジナル楽器演奏を中心に」大宮眞琴・谷村晃・前田昭雄監修『鳴り響く思想・現代のベートーヴェン像』、東京書籍、pp. 482-501.

森 泰彦 2000: 「ベートーヴェンのオーケストラ作品の演奏解釈 二世紀にわたる『編曲』の歴史」前田昭雄他編『ベートーヴェン全集』第10巻、講談社、pp. 132-145.

Philip, Robert 1994: 'Traditional habits of performance in early-twentieth-century recordings of Beethoven', in: Robin Stowell (ed.). *Performing Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994 (Cambridge Studies in Performance Practice 4), pp. 195-204.

Pickett, David 1994: 'A comparative survey of rescoring in Beethoven's symphonies', in: Robin Stowell (ed.). *Performing Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994 (Cambridge Studies in Performance Practice 4), pp. 205-227.

Stowell, Robin 1990: *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Stowell, Robin (ed.) 1994: *Performing Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994 (Cambridge Studies in Performance Practice 4).

Strauss, Richard 1964: 'Anmerkungen zur Aufführung von Beethovens Symphonien'. *Neue Zeitschrift für Musik* 125. Heft 6, pp. 250-260.

Taruskin, Richard 1987/95: 'The New Antiquity', *Opus, October 1987*, pp. 31-41, 63. revised text in Richard Taruskin. *Text & Act. Essays on Music and Performance*, New York: Oxford University Press, 1995, pp. 202-234.

Taruskin, Richard 1989/95: 'Resisting the Ninth', *Nineteenth-Century Music* 12: 3 (1989-89), 241-56. revised text in *ibid*, pp. 235-261.

Wagner, Richard. 'Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's'. in *Gesammelte Schriften und Dichtungen Bd. 9*, pp. 231-257.

渡辺 裕 2001: 『西洋音楽演奏史論序説-ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究』春秋社. [巻末に《第 9》主要録音のテンポを測定した表あり。講演の際にはこの表を配付し、それぞれの演奏のテンポについて、試聴した演奏以外についても、相対的な速さやベートーヴェンの指定との関係について説明したが、本論文では紙数の関係もあって省略した。]

ワインガルトナー、フェリックス 1965: 糸賀英憲訳『ある指揮者の提言』音楽之友社、1965 年 [Felix Weingartner. *Ratschläge für Aufführungen Klassischer Symphonien, Band I: Beethoven, 1906, 3/1928.*]

「山本」(沼津交響楽団ホルン奏者)「第九を聴く」2001 年 6 月 02 日～12 月 21 日および 2003 年 9 月 1 日～12 月 15 日、計 46 回の連載コラム。多数の録音を聴き比べ、特に金管への加筆に詳しい。

[http://nso.soc.or.jp/c\\_daiku/index.html](http://nso.soc.or.jp/c_daiku/index.html)

関連ウェブサイト紹介 (以下の説明は同サイトに書かれているものを引用)

**The 'Eroica Project' site** ([www.grunin.com/eroica](http://www.grunin.com/eroica))

The site is almost exclusively concerned with the performance history of the 'Eroica' on record. There are pages on:

- \* historical surveys (1924-2000) of tempo, duration, 'flexibility', and some specific musical gestures
- \* inter-movement proportion
- \* discography
- \* conductors' age vs. tempo
- \* individual conductors' quirks

There are also many sound clips, including five complete performances of the first movement.

The Project uses an unusually large dataset: 240+ performances. Some have suggested this is overkill, but I think the increase in the quality of the results (vs. a 50-sample, or even a 150-sample dataset) is obvious.