

# ワルターが指揮した モーツァルト「レクイエム」

マリー・コーモルン レプハン

石橋 邦 俊 訳

すべての若い指揮者たちに捧げる

## 序文

夜7時半、きらびやかに照明された楽友協会会館大ホールを期待に溢れて埋まっている、華やかに着飾った人々の中に、間もなく始まるコンサートを前に、音楽史上のひとつの記念碑とも言うべき作品を、この聴衆が当然のこととして求めている完璧さと精確さを備えた、完成された全体として提示するために要した労苦と忍耐と意志力の大変な量について思いをめぐらす人がいるのでしょうか？ 素晴らしい演奏であるほど、それが創り上げられるまでの苦労は目につきませんし、「創造」という形であれ「再創造」であれ、ひとつひとつの作品が産み出されるためには、成立過程の苦しい作業を人に感じさせないというのが、確かに基本的な不可欠の条件でもあるのです。しかし、創造する側の芸術家には自らの苦闘の最終結果として、永久に確立された芸術作品というものが残され、その価値の如何とは全く別に、確かな存在物としてあり続け、ずっと後の世に生まれる人たちにも評価の対象とされていくのに対し、再創造という領域では、最高の芸術家が実現した偉業すら、個々人の不確かな想い出に、同時代の世代の短い記憶に依存しています。あのピティの椿姫には心を奪われた、アントン・ルービンシュタインのピアノのものに憑かれたような様といったらと、年長の人たちが、今でももう眩いくらいの彩りで描き出す話を聞きながら、

私たちは一種無関心な微笑を浮かべる以上の何かの反応で応じることができるでしょうか？ たとえば、オットー・デッソフ指揮の「ドン・ジョヴァンニ」やハンス・フォン・ビューローの第九交響曲がどれほどの経験だったかと、この世ならざるものを見ているような眼差しを見せる父親やその同世代の人たちの思い出を私たちは理解できるでしょうか？ そうして、マーラーの指揮やカルーソーやヨアヒムを同じように熱をこめて私たちが称えるにしても、それが、続く若い世代の人たちの何の役に立つでしょう？

もちろん、名を成したこのような偉人は忘却とは無縁ですし、指揮者であるのみならず、誰もが知っているように作曲家でもあるブルーノ・ワルターが忘れ去られてしまうかも知れないなどとわずかでも不安に思って、この記録を私が書きとめることにしたなど、誰も思いつこうはずがないと私は考えています。それでも、再現芸術家の名声は本性上、年月の流れの中で、ある種の変容過程を経ざるを得ません。鮮明な輪郭は摩滅して、特筆するほどもない、何でもないものようになっていきます。たとえば、ルービンシュタインやビューローの肖像を前に私は尊敬と音楽に携わる者として当然の関心を抱くでしょうが、この二人の演奏を聞いた人のように、その姿から電気に触れたような衝撃を覚えたりは、まず、しないでしょう。

しかし、彼らに比肩するほどの天才的芸術家が、労苦以外の何ものでもない仕事の間惜しみなく与えてくれた貴重な洞察や教えすべての、少なくとも幾らかかりとも書き留めようと試みれば、後の世の人たちに確かなものを、きわめて限定された根拠不明の噂話以上に明確な芸術家の姿を伝えることはできるのではないのでしょうか？ 殊に音楽の再創造は、練習は確かに辛くはありますが、特に偉大な芸術家の指導のもとであれば、同時に無限に多くの喜びと様々な刺激を伴っていますし、そうであれば、完成した芸術作品を自明のものとして受けとめる着飾った聴衆も、芸術家が演奏を成立させる過程を些かなりとも

興味をもって受けとめてくれると考えても良いかと思います。練習の過程で与えられる大変に価値のあるすべてが、それに参加した者が忘れてしまえば、ただもう永遠に失われてしまうのだとすれば、やはり何とも悲しいではありませんか！ 完成した演奏を何度もくり返し聴くより、生きた仕事の現場に触れる方がはるかに多くを学ぶことができ、また、一個の芸術作品の再創造過程を一瞥すれば、何千倍もの洞察が与えられるのは、わざわざ言うまでもありません。

ひとつの「現象」とも言うべき素晴らしい芸術家、ブルーノ・ワルターの音楽の再現芸術家としての側面を、それにふさわしい明瞭な真の姿で提示し、或いはまた、ほんの一人でも若い指揮者に、たとえば「ミサ・ソレムニス」やマーラーの第八交響曲を舞台上に上げてみようという勇気を少しでも与えることができるなら、この小著の目的は完全に達成されたわけです。尤も、私の記録は専ら合唱の部分に限られています。私はジンクアカデミー合唱団の一員としてワルターのもと、合唱に関わる箇所でのみ、訓練を受けたのですから。

### モーツァルト「レクイエム」

マーラーの第八交響曲を終え、その熱に浮かされるような恍惚感とさまざまな感激と込み入った芸術上の労苦の後で、私たちが間を置かずにモーツァルトの「レクイエム」に取りかかった時、それはまったく独特な心地よい開放感をもたらしてくれました。これ以上ないくらいくつろいだ楽しい気持ちで散策しているような感覚といって良いでしょう。マーラーの交響曲の大変な緊張を味わった後でしたから、モーツァルトに関わるのは、もうまるで、岩の塊で遊ぶのに慣れてしまった巨大な猛獣が、突然、ちっちゃなネズミをもらったといった具合で、マーラーの近代的な、とてつもない感覚の世界にひとまずのめり込んでいたものですから、根本から異なるモーツァルトの精神世界に順応しなおすには、案外な時間を要しました。まったく、この余りに急激な対象の変化の

ため、一個の芸術作品をもうひとつ別の作品と分かち、感覚では絶対に捉えられない距離を作りなしているものを前にして、芸術家が創り出す、ただもう理解し難いばかりの多様性を前にして、私たちは目を見張るばかりで手も出せないありさまだったのです。そんな偉大な作品を並べて眺めることができるとは奇蹟のように思えましたし、おおよそ同じ不思議な気分を味わえるとしたら、飛行機でモンブランの頂上から地中海まで半時間の間に下って行ったりした場合くらいだったでしょう。時間というものは、本当にそんな風に感情をかきたてる作用を持っています。

ですが、それから私の心の持ちようがすっかり変わってしまうと、何のためらいもない気持ちの高まりを覚えながら、昔から私の心の底の一番深いところまで染みこんでいる、あの天才モーツァルトの妙なる美しさを味わいました。そして今、私は安んじて確言できます、マーラーの交響曲は圧倒的な体験でしたが、それでも、モーツァルトの「レクイエム」の練習は、私が、それに間違いなく他の多くの合唱団員が、ブルーノ・ワルターの指導から感謝を覚えながら受けとった、もっとも純粋な、一番心に残り続けるものであると。

第一に私を言い表しようのない喜びで満たしてくれたのは、専門家の細々した調査の結果をもとに、一般に思われているほどの関与を、クサーファー・ジュスマイヤーは「レクイエム」に関して何一つおこなってはいないというブルーノ・ワルターの考えでした。「ジュスマイヤーがモーツァルトのスコアに暴威を振るった」とか「作品を台なしにした」とか言われているものの、それは、図書館の塵に鼻を突っ込んでいいる歴史家が嗅ぎ出しているほど危険なわけでは全くないというのです。作品に取り組むのなら、聴かねばならない<sup>1)</sup>、そして、聴けば、たとえば「ラクリモーサ (その涙の日よ)」を聴けば、それがモーツァルトのもので、ジュスマイヤーのものではないと十二分に了解するでしょう。仮にジュスマイヤーがそうしたものを作曲していたのだとしたら、まさし

くモーツァルトと同等というわけですから。「ラクリモーサ」でモーツァルトの自筆が確認できるのは8小節に過ぎないというのも、何の証拠にもなりません。モーツァルトが弟子のジュスマイヤー（二人はほとんど毎日、会っていたに違いありません）に、作曲したものをその都度、弾いて聴かせたのは明らかです。頻繁に聴かせていたので、ジュスマイヤーはそのままに記憶できたのです。そしてモーツァルトの死後、スコアが未完に残された時、作品の簡単な構想を手がかりに、彼は実際、欠けているものを記憶によって補完できる状態にあったのです。

よくわかる見解でした。あの頃の作曲家は新作を持ち歩いていたわけで、音楽家仲間と落ちあえば、いつでも一緒に眼を通し、批評しあい、全曲を演奏するくらいに、その作品に没頭していたのです。一方が自分の弟子であり（モーツァルトとジュスマイヤーがおそらくそうであったように）毎日顔を合わせていたのなら、なおさらです。特にモーツァルトときたら、手紙からわかるように、新作を作曲している期間は大変に話し好きでした。ジュスマイヤーが主題や構想において自分のものを付加しなかったという最大の証拠は、結尾における最初のフーガの反復です。ジュスマイヤーには打つ手がなかったのでしょうか。でも、自作を付け加えるより、モーツァルトの手になるものを、むしろ反復したのでした（無論、モーツァルトが自ら「レクイエム」を完成させていたら、絶対にやらなかったでしょうが）。ジュスマイヤーの補筆が力量の差を露わにしている箇所は、もちろん他にいくつもありますが、作品の美しさと内実はどこまでもモーツァルトのものであり、そこにジュスマイヤーの何かしら自力による関与を見出すのは、ただ学識にとらわれた音楽史家だけなのです。

ある作品の美が最も雄弁に語りかけてくる一方で、学識者がその「真作性」に疑義を挟んでいる時、いわば嫌疑をかけられた芸術作品を眺めるたびに心に感じることをすべてが間違いなく正しいと目の前で認められるのは、気持ちの良

いものでした。もちろん、生命のない証拠物件をもとに判定を下すのは学問の使命です。しかし、ブルーノ・ワルターのような芸術家の澄んだ眼は、創造する精神のはたらきを観照する時、曇らされることはないのです！

最初のプロローグ（練習）のとき、ワルターは言いました、「モーツァルトの「レクイエム」では、全く異なる二つの様式を明確に区別できます。第一に旧来の伝統的な教会様式です。これは常に非個人的な要素を内容とし、典礼に用いられる既定の表現様式から全くといってよいほど離れていません。第二は、典型的なモーツァルトの個性を持つ、完全に個人的な様式です。これからの練習で私たちは、どちらも、きわめて詳細に見ていくことになります。第一曲「レクイエム（永遠の安息を）」です。



バスの一番最初のインザツツ（入り）は、この箇所から既に昔からの教会様式に含まれますから、完全に没個性的な調子で、ほとんど型通りの厳肅さを備えて歌われねばなりません。信仰をともしする会衆の葬礼の歌につきものの、多少もったいぶった表面的な感じがありますね。バスの最初の「レ」<sup>2)</sup>には、抑えた中庸の力をこめてください。そして最初の瞬間から“dona eis domine”（主よ、彼らに永遠の安息を与えてください）にいたるまで、クレシェンドもディミヌエンドもなしに全フレーズを均等に保てるだけの強さを与えてください。他の三つの声部でも、この箇所では同様です。強弱の変化は、全くなし、感情的な強勢はなし、厳かな死者のためのミサの持つ暗い単調さのみです」バスのその最初の「レ」には、その色合いだけで即座に第一部のトーンを明確に規定する役割があり、ワルターは、激情を全く伴わない、しかしそれでも力強く始まらねばならない、穏やかなフォルテを引き出すのに、長い時間、腐心

していました。



“et lux perpetua”（そして永遠の光が）の箇所ではもう、モーツァルトは典礼的な様式を離れ、二度の呼びかけに純粹に個人的な表情を与えています。言うまでもなく、二度目の“et lux perpetua”の表情は格段に高まらねばなりませんし、続く“luceat”（照らしてください）まで絶対にひと息で歌われねばなりません。ソプラノ・ソロの“te decet hymnus...”（讚美はあなたにふさわしい）は、よく知られているように、古い教会歌の旋律で、性格においては合唱の最初の“requiem aeternam”（永遠の安息を）と全く同じように歌われるべきです。ソプラノ合唱の“exaudi”（聞いてください）は



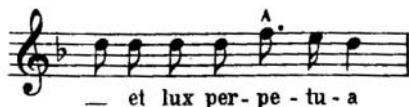
表現という点では、これも教会様式に属しているものの、強い調子と声の力を持たねばなりませんでした。

全声部でのこのフレーズは、



リズムを明確に厳密なレガートで。

続くソプラノだけの“et lux perpetua”の表情に



ワルターは早くも個人的なエネルギーすべてを込めるよう求め、「ファ」に強いアクセントを置いていました。フーガに先立つ最後の“et lux perpetua”では全声部が最弱のピアノシモまで抑えられねばなりませんでした。フーガになってからは主に、第二主題のコロラトゥール<sup>3)</sup>が走ってしまわないよう注意しなくてはなりません。



さもないと、わずかでも走ってしまえば、フーガ全体をだめにしてしまう恐れがあるのです。

#### 「ディエス・イレ (怒りの日)」

「ディエス・イレ」にワルターがこめた狂乱と統一、そして激情を、それまで私は実に類似のものすら一度も耳にしたことがありませんでした。最良の演奏でも、この雄大な一曲は、ある程度控えめな尊敬とでも言ってよいような枠内に収められるのが通例で、そのため何ともおとなしい「いかりのひ」になるのです。対してワルターは、指揮を取る音楽家の激情と自分の一身の力を、ただだ出し尽くし、温和そのものといった性格の人の心まで引きさらって、否応なしに最後の審判の恐怖を心底、感じさせたくらいでした。嵐のようなテンポ、鋼のリズム、能う限り最大限の声の力が、この壮麗な作品全体を支えていました。



“quantus tremor” (どれほどのおののきが) の「ファ」には、戦慄の叫びのよ

うに聞こえるほどの、物凄いアクセントが置かれましたし、“quando judex” (裁き手が来たる時) の同様の「ソ」でもそうでした。“cuncta stricte” (すべてのものを厳しく) の



ひとつひとつの音は棍棒の打撃のように扱われ、テンポは更にこころもち、早められました。続く“quantus tremor”の“futurus” (あるであろう時) と“venturus” (来たるであろう時) では、特にソプラノとテノールに激情的なクレシェンドが加えられました。



次の“cuncta stricte”のフレージングは正確に先述のとおりです。その後にワルターの“dies irae”解釈の、最も特異な、最も効果的な箇所がやってきました。

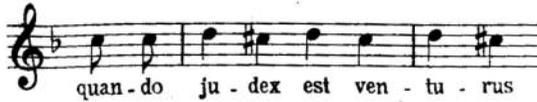


バスが“quantus tremor est futurus”をほんのわづかに早く、始めなくてはならなかったのです。他の声部が歌い終えるまで、もはや持ちこたえられないという感じでした。「皆さん、フレーズの頭になだれ込んでください。恐怖心をもう抑えきれないといった風に。そして、4回の「ソラ・シャープ」の音形は、くり返す度に強くならねばなりません。そう、憤る荒々しさが加わって行かねばならないのです」二度目もこの箇所は、同じく先へ先へと切迫して行

く勢いと巨大に膨らんでくる力を備え、抑えきれぬ恐怖の爆発といった同様の表情を与えられ、それに他の声部が“dies irae”の悲痛な叫びで応えました。三度目には、バスの音形がさらに強められたのですが、それは、今度は全四声部に引き継がれるからです。ここが“dies irae”の頂点でした。

The image shows a musical score for the 'dies irae' section. It consists of four staves, likely representing Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts. The music is in a minor key (one flat) and 4/4 time. The lyrics 'quan - tus tre - mor est fu - tu - rus' are written below the staves. The melody is characterized by a strong, driving rhythm, particularly in the bass part, which features a series of eighth notes and quarter notes that build up in intensity.

ここをバスに歌って聴かせたワルターの火炎のような様、むき出しの激情は忘れられません。この指示どおりに歌うのにバスが必要としたのは、ほんの少し前向きな気持ちだけでした。拳を固めてワルターはアインザッツ（フレーズの入り）に突入したのですが、このわづかの「飛び出し」の息をのむ効果、有無を言わせぬ生氣は、モーツァルトの“dies irae”の持つ真に劇的な力に、この時、初めて眼を開かされたほどでした。ワルターはまた、言っていました、“quantus tremor”を嵐のようなフォルティッシモで作曲したのは誤りだというベルリオーズの見解に全く反するが、モーツァルトはこの箇所を、“dies irae”全体と全く同じレベルで捉え、荒ぶり昂ぶって止まぬこの恐怖の表現を、誰もなしえないほど天才的に創り上げたのだと。そして私たちの“dies irae”は、「魔笛」第二幕フィナーレの四重唱（「そっと音をたてずに…」）によく似た箇所を過ぎて



終結へ突き進みました。本当に「余裕」などありませんでした。モーツァルトの“dies irae”の持つ表現力など時代遅れだと、したり顔の笑みを浮かべる人が今もいますが、そんな人たちも皆、ワルターの演奏を聞いていれば、考えを改めたでしょう。全篇の一秒たりとも、精神的にも、あるいは、純粋に音楽的にも弛緩がありませんでした。均衡のとれた落ち着きや平穩の瞬間など、一度もありません。個々の声部の純粋に技術上のパウゼ（休止）の間ですら、本能的に、一人一人の最高度に神経を張り詰めた緊張感に満たされ、音楽をする側のこうした様は聴衆に伝わっていたのですから。一瞬でも気を散らしたり、別のことを考えたりする演奏者が一人もいなければ、そして、指揮の天才が強大な暗示力を持つ呪縛の輪にすべてを引き込んでしまえば、音楽不感症の通俗レベルの人にも、それは感じられるのです。

“tuba mirum”（ラッパが不思議な音を）の結尾の前、オーケストラが奏でるフレーズをワルターは続く合唱の箇所ために例として挙げました。



「この表情が滑らかに流れるなど、決してありえません。常に、絶対に音価を保持してください。この箇所の場合、弦は2分音符の「ソ」を非常に表情豊かに弾かねばなりません、続くパッセージではすぐに音量を落さねばなりません。たとえば「ラ」や「シ・フラット」に情のこもったアクセントをつけるような、誤ったフレーズになってはいけません。音楽的に見て、全くの不合理的になってしまうでしょうから」それから、ピアノで二度、弾いてきかせま

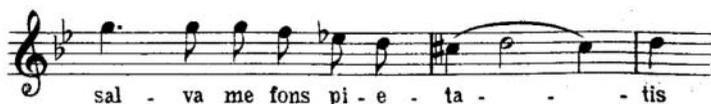
した。最初は、あるべきではないやり方、次にあるべきやり方で。「これは、特に古典派の音楽では大変、重要です。こうした音形も、基本要素のひとつなのです。ですから、典型的な事柄において、このような間違っただ強勢を加えると、様式全体を捉えそこなう恐れがあります。言うまでもなく、この点で弦楽器奏者は不幸なピアノ奏者よりずっと恵まれています。ピアノの場合、音の運命は打鍵というメカニズムで決定的に固められていますから。でも、ピアノを弾く時にも、テヌートの効果を生む補助手段がいくつかあるのは、幸いですね」

「レックス・トレメンデ（恐ろしい大王よ）」

オーケストラにワルターはこう言いました、「皆さん、フォルテで無制限に音を浪費しないように。モーツァルトの様式には、節度ある力をお願いします。劇場で私たちが「フィガロ」や「ドン・ジョヴァンニ」を演奏しているやり方をご存じですね。「レクイエム」でも、まさしくそのままです」もちろん、二度の“rex!”（王よ）の呼びかけでは、力と表現において、それまで耳にしなかった高まりとこの上なく鋭い母音の響きが求められ、プローベの際に、もう最後の力を出しきったと私たちが思っても、ワルターは言うのでした、「何も聞こえませんよ！」それ以上の声を出すと今度はからかうように「どうにか、めめめそしたような声が聞こえ始めました！」でも、演奏会での三度の呼びかけは、圧倒するような力がこもり全く壮麗でした。私と仲のよかった、フィルハーモニー管弦楽団のあるメンバーは、舞台上私のすぐとなりが彼の席でしたが、数日後、こう言いました、「誇張ではありませんよ、あなたの“rex!”のせいで私は半日、耳が聞こえなくなったのです」私には大変嬉しい知らせでした。ワルターの意図と違わずに歌ったことが、それでわかったのですから。







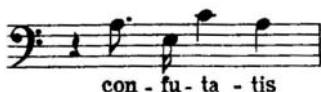
ここに来て、厳禁された s を多くのメンバーが発音していたので、ワルターは非常に不機嫌でした。この箇所が要求している、薄い、空気のような響きを引き出そうと苦心していたのです。「ここでは良心を捨ててください。s を本当に取ってしまって“alva”と発音してください！」ワルターが自ら、この箇所の優しく、何とも言いようのないほどにおぼろげな響きとしみじみとした情感を創り上げる様には、いつもただ驚くよりありませんでした。女性の軽い声にはとても難しいことなのです。この“salva me”のような、「レクイエム」のいくつかの難所の扱いには、時間と労力が最も多く費やされました。

「レコルダーレ（思い出してください）」の結尾では、ソプラノ・ソロが“statuens in parte dextra”（右側に置いてください）を歌いだす前に、ヴァイオリンがヘ長調の三和音を奏でます。

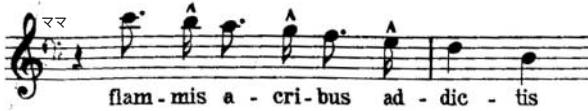


この和声は、信じがたい魔法のように繊細に、ソプラノのピアノのメロディーを導くのです。「この三和音は全く、漂って消えて行くように、微風に溶けていくようにお願いします、皆さん。このこれは単なる伴奏音形ではありません。表現です」

「コンフターティス（呪われた者たち）」



この主題の16分音符は“rex tremendae”と全く同様に、非常に短く、鋭く歌わねばなりませんでした。ですが、



この箇所では、それ以上でした。ワルターは、地獄のイメージを喚び起こそうとしたのです。「エネルギー、エネルギーを。一時も気を抜かずに」と終始、言っていました。ソプラノとアルトの“voca me”（私を呼んでください）の感動的な訴えは



“rex tremendae”の“salva me”の箇所と全く同じように、音の美しさと情感だけが重要で、歌い出しを軽くするために、ここでも“voca”ではなく、“oca”と発音する。「こうなると、鳥のカモの意味になってしまいますが」<sup>5)</sup>とワルターは冗談を言いました。その後、テノールとバスに地獄のリズムが回帰し、女声の優しい懇願が再現します。「天才」を実感させる、この“confutatis”の曲想の交替、重々しい劇性と胸を打つ詩情の、この相互補完をワルターは、真の造形力と比類ない美的感情を以って、まさしく誰も予感しなかったほど完璧に創出しました。“oro supplex”（私は懇願して祈ります）は、厳かな謙虚さに溢れ、フレーズごとに音量を落しながら、終結で息絶えるようにならねばなりませんでした。“gere curam mei finis”（私の最後を心にとどめてください）は極端な、ささやくほどのピアノシモで終らねばならなかったのですが、これに

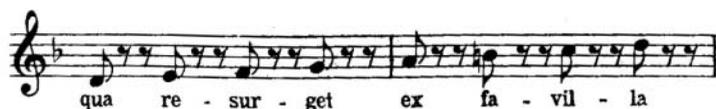
つについては私たちは既に「ミサ・ソレムニス」で経験していました。全く音を出さず、ほとんど唇を閉ざし、息だけです。完全に霧散しなければなりません。

「ラクリモーサ（その涙の日よ）」

「ここでは、声にも涙がなくてはなりません、皆さん。言葉の真の意味での“piangendo”（泣きながら）です。



それから、「ラ」から「ファ」へ滑らかに上向するレガートに、引きつったような感じがあっては、絶対にいけません。歌うのに難しい所だと、すぐにわかってしまいます。「ファ」は本当に軽い頭声発声で。レガートは柔らかく自然に。歌詞の発音はできる限り“前へ”繋がるようにして、鋭く切らないでください」



「ここにクレシェンドはひとつもありません。誤ってそうしたくなるのですが、クレシェンドは次の小節から始まるのですし、早まっては、すべての効果が壊されかねません」ワルターが歌った“huic ergo parce Deus pie Jesu domine”（それ故神よ、この者を赦してください）は、彼の指揮全体の中で、最も貴重な思い出のひとつですし、モーツァルトの「ラクリモーサ」の演奏は私にとって、こここのワルターの解釈と、もうどちらがどうと分けられないくらい、しっかりと結びついていきます。しかし“pie Jesu domine!”（慈悲深い主、イエスよ）は



ワルターに身の細るような思いをさせてしまいました。ここでは、私たちソプラノの「個人的な心情」が表に出てしまい、「Jesu」が、マーラーの交響曲の「誰が自力でそれから身をもぎ放すことができるでしょう」の箇所と同じように<sup>6)</sup>、上向も下降も、遠慮も何もなく半音階風に引きずられてしまったのです。ワルターは頭をかかえ、腕をもみ、足を踏み、頼み込み訴えました。でも、どうにもなりません。くりかえし「ははごころ」が出てしまって、同じように粘った上向、下降になってしまったのです。彼は嘆きました、「女性の皆さん、何とも、私にどうしろというお気持ちでしょう。皆さんの前にひれ伏し塵にまみれてお願いするわけにはいきません。でも、それすら私はやりましょう、皆さんが粘らずに歌ってくださるなら。こればかりは耐えられません！」ブローベの度ごとに10から12回くり返され、少しずつ、ようやく消えて行きました。でも、ゲネラルブローベ（本番前の総練習）で私の隣の歌い手が（信じていただけないでしょうが、本当です！）この“Jesu”を、まるでブローベ初日と同じように、ワルターがこの箇所について、まるで全く、ただの一言も費やさなかったとでも言うように、そのまま感情をこめた粘ったフレーズで歌ったのです。私はぎくりとしました。才能あるその人は非常に強い声を持っていたので、ワルターも実に明瞭に聴き取っていました。でも、私には、ただ驚いて事態を眺めている以外、何もできませんでした。因みにワルターは、この箇所全体をひといきで歌うよう望んでいました。二度目の“Jesu”の前に嫌なルフトパウゼ（小さな休止）が来ないようにです。最初の“Jesu”には、ほんのわずかなアクセントが置かれました。ワルター自ら、一種甘美な表現で歌ってくれましたが、その純粋に音楽的なフレージングには非の打ちどころのない説得力があったので、私たちの多くは圧倒的な感銘を覚えずにはられませんでした。更に、一度、ピアノで弾いてくれたことがありましたが、私たち全員が忘れはしないでしょう。「ラクリモーサ」の結尾は、強すぎたはいけませんで

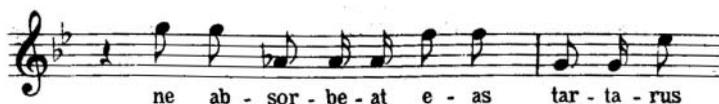
した。この曲全体が、憂愁のベールに覆われているように聴衆の前に現れたのと同様です。数少ないフォルテの箇所でも、決して力をあらわにせず、曇ガラスにくすんだように現れねばなりませんでした。

「ドミネ・イエス（主、イエスよ）」

“Domine Jesu”のテンポは、決して過度に引きずるような感じではなく、優しく軽やかに動きながら、先へ進んでいきました。“de poenis inferni”（地獄の罪から）のピアノ・スピト（急に弱く）は



きわめて正確になされねばなりませんでした。モーツァルトは、この上なく簡素なこの手段で、一瞬、地獄の印象を喚び起こすのです。“de profundo lacu”（深い淵から）では、完全に音のない、不明瞭にざわめくようなピアノシモまで弱めるのですが、それは、冥界の硫黄の湖への恐怖に打たれたかのようにでした。“libera eas”（死者たちの魂を救ってください）では、これと明瞭なコントラストを目指し、ワルターはソプラノの声に非常に明るい色合いを要求しました。“ne absorbeat eas tartarus”（冥府が魂を呑み込まぬよう）の主題には



ワルター自身、いつも夢中になっていました。「広い音階の跳躍からとても壮大な厳肅さが生み出されていますし、歌詞を完璧に音楽にしています。これは本当に素晴らしい」と彼は言いました。ソロの“sed signifer sanctus Michael”（しかし旗手、ミカエルが）は典礼様式に属します。シンコーションを含む

“quam olim Abrahae” (かつてアブラハムにそれを) のフーガ主題は



鋼のようなリズムでなければなりませんでしたし、promissistiの「ド」のシンコペーションが正しいタイミングと強さで、冒頭から乱れずに歌えるようになるには、かなり時間がかかりました。



ソプラノのこの美しく愛らしい箇所にワルターは「ガラスの鈴を打つような」、絶対に純粋なイントネーションと拍節の厳格さを求めました。

「ホスティアス (生け贄を)」

唯一無二のこの曲からワルターが引き出したのは、ありとあらゆるモーツァルトの魅力、ありとあらゆるモーツァルトの優美です。マーラーの時代以来、モーツァルトの天才が真に理想的な姿で私たちの前に立ち現れたのは、この時が初めてでした。簡素に、心の温もりに溢れ、ここにすべてが捧げられて、音楽が奏でられたのでした。



ここを思い出す毎に、芸術に触れていた神聖そのもののプローベの時間がよみ

がえり、明るい至福の想いを与えてくれるように思えます。この曲でもワルターは、歌っている時の真の「感情」という言葉を口にしました。「ミサ・ソレムニス」の章で述べたように、この言葉には、とても特別な大切な意味がこめられていました<sup>7)</sup>。フーガの反復に、新たなニュアンスが加わることはありませんでした。

### 「サンクトゥス（聖なるかな）」

「サンクトゥス」のワルターの指揮は、見ているだけで、芸術的な喜びそのものを与えてくれました。オルガン、合唱、オーケストラに轟然たる二長調の三和音を指示する、簡素で大きな腕の動かし方、続く二度の“sanctus”の呼びかけをクレシェンドする炎のような感情、どんな動作からも伝わってくる高貴なパトス、微細な神経にまで音楽が脈打っている人間全体の姿、それは私たちの記憶から、まさしく消し去られないものなのです。曲頭の和音でワルターには力強さが不足していると思えたので、オルガニストに尋ねました、「ストップ（音栓）は全部、開いていますか？ 低音ストップも使っていますか？」そうはしていないとオルガニストが応えました。パイプオルガン全体を使えば、モーツァルトの「サンクトゥス」には強過ぎるのではないかという意見でした。「一度、試してみましょーう」、ワルターは言いました、「私の考えは違うのです。こういうことに私は、随分粗雑にできていましてね」と冗談を言いました。そこで、低音ストップも何もかも、パイプオルガンで使えるすべてのストップを用いてみました。圧倒的な響きでした。譜面台を叩いてオルガンを止め、ワルターは言いました、「どうです、強過ぎなどということはありませぬし、そればかりか、壮大でしょう。ここのオルガン全体が響かせる壮麗な低音はそれだけで素晴らしいですし、私たちのサンクトゥスのために作られたようではないですか」演奏会の後、お互いにつながりのあるわけではない多くの人が私に



真に偉大な芸術家のみに贈られた才能です。モーツァルトの「レクイエム」は、ワルターにとって、それまでに作曲されたすべての作品の中で本質において最も心に結びついていたのでしょう。彼と彼の音楽から流れ出るぬくもりが、彼と私たち全員を、仕事を共にする連帯感の絆で結びつけていました。それは、あのような芸術作品を大切にはぐくむ時に心に生じる幸福感なくしてはあり得ないものです。1912年の春でした。私たちの中の多くにとって、あの春はおそらく二度と戻ってこないのです。

#### 訳注

- 1) ドイツ語原文では、強調のための「分かち書き（単語の各文字ごとにスペースを入れる書き方）」がなされている。本訳では、下点とした。
- 2) 原文では、c、d、e、fといったドイツ語の音名表記が用いられている。
- 3) 歌詞の一語音に複数の楽音が当てられる装飾的歌唱法という点では同一であるが、言及されている箇所の場合、装飾性が少ないので、メリスマという方が適切であろう。
- 4) 教会ラテン語の発音では「サルヴァ」だが、ドイツ語圏の当時のコンサートで一般的であったと思われるドイツ語風の発音では「ザルヴァ」と、濁音になっていたのかもしれない。
- 5) “oca”について、以下、西洋史研究家の梅津教孝氏の指摘である。レクイエムのテキストは当然、ラテン語で書かれているが、“oca”というラテン語の単語はない。しかし、イタリア語の“oca”は「カモ」という意味である。「オカと発音するとイタリア語の『カモ』という意味になってしまいますが」というのが、ワルターの発言の意図であつたらう。
- 6) マーラーが交響曲第八番第二部のテキストに用いた、ゲーテ『ファウスト』第二部第五幕に登場する聖母崇拜の博士の詩句の一句。マーラーはこの箇所

に合唱を当てている。著者によれば、「情のこもった」歌い方でメロディーをポルタメント風に歌ってしまったソプラノに向かってワルターは、ウィーン方言をもじった“Muataliebe”「ははごころ」という言葉を使い、合唱団のメンバーの中でこの言葉は、その後、決まり文句のように使われるようになったという。著者は他に「様子をわきまえないイタリア人歌手のアリアのように」という表現を使っている。

- 7) 該当箇所（原著43ページ）で著者が述べていることを粗述すれば、おおよそ以下のとおりである。誤解を招きやすい「感情」という言葉を慎重に用いていたワルターがこの言葉を口にするのは、特別に例外的な場合であった。ワルターが求めたのは、適切な「感情」の表出であり（「感情は心の中になくはなりません」）、過剰なアクセントや音の引き延ばし等の音楽的な踏み外しは許さなかった。ベートーヴェン作曲「ミサ・ソレムニス」の「クレド」のある箇所で「ここでは本当に感じていなければ」と指示した後、「あんまりです、皆さん。そんなにたくさんの感情に私は耐えられません」と「六個分のレモン果汁を口に入れたような顔をした」。ワルターはその箇所を、くり返し自ら歌って教えこんだという。

訳者記：マリー・コーモルン-レプハン著『私たちがブルーノ・ワルターから学んだこと ウィーン・ジンクアカデミーの合唱団メンバーの一人の回想』（Mary Komorn-Rebhan: “Was wir von Bruno Walter lernten Erinnerungen eines ausübenden Mitgliedes der Wiener Singakademie”）中の、モーツァルト「レクイエム」の章を全訳した。全112ページの本書の表紙には、「ウィーン・ジンクアカデミーによる出版（Von der “Wiener Singakademie” veranstaltete Ausgabe）」と記されている（印刷をユニフェアザル社が請け負ったものか、「ユニフェアザル・エディツィオン（Universal-Edition）」の名も下段にある）。

奥書もないが、旦那克幸氏によれば、1913年の出版と推測されているという。一種の私家版であろうか？

取り上げられている作品は、ヘンデル「メサイア」、ベートーヴェン「ミサ・ソレムニス」、マーラーの交響曲第八番、モーツァルト「レクイエム」、そしてヴェルディ「レクイエム」である。

なお、旦那克幸氏は、それぞれ、1911年4月4日(楽友協会会館大ホール)、1912年1月30日と1913年1月11日(2公演ともに同ホール)、1912年3月13日と14日(同)、1913年11月28日(コンツェルトハウス)、そして1913年2月25日(楽友協会会館大ホール)のコンサートで演奏されたと推測されている。

本訳中のラテン語と訳者の音楽的解釈の当否については、西洋史研究家の梅津教孝氏より助言を頂いた。ドイツの音楽学者、ヴォルフガング・ゲオルギー氏からも、貴重な示唆を得ることができた。この場を借りて、謝辞を呈したい。また、本訳稿の原典をご提供いただいた近江和生氏に、特に心から感謝したい。

(2009年7月、ニホンモニター社より発売されたCDセット「ブルーノ・ワルター スペシャルBOX」解説書のために訳出した「ブルーノ・ワルターが指揮したモーツァルト『レクイエム』」の訳文に若干の訂正を施し、新たに原著の「序文」の訳を加えた。)