

題名	マリオネットからオーケストラへ
Title	From Marionettes to the Great Orchestras
著者名	ニコラウス・アーノンクール
Author(s)	Nikolaus Harnoncourt
言語 Language	日本語・英語 Japanese, English
書名	稲盛財団：京都賞と助成金
Book title	Inamori Foundation: Kyoto Prize & Inamori Grants
受賞回	21
受賞年度	2005
出版者	財団法人 稲盛財団
Publisher	Inamori Foundation
発行日 Issue Date	7/1/2006
開始ページ Start page	164
終了ページ End page	194
ISBN	978-4-900663-21-2

マリオネットからオーケストラへ

ニコラウス・アーノンクール

大変幸運なことに、私は音楽に囲まれた家庭に育ちました [Photo 1]。父はピアノがとても上手で、作曲もしました。父は浮き沈みの激しい苦難の人生を歩んだのですが、父の力で、家族全員の生活を左右する人生の曲がり角一つひとつを乗り切ったのです。私には兄弟が4人、姉妹が2人います。

父は1896年の生まれです。子供の頃から音楽家になることだけを夢見ていました。学校が休みに入ると一族が大勢集まってボヘミアの城で過ごすのですが、父はそこで森の精や自然をめぐるロマン主義的なオペラを作曲し、いとこたちと演奏をしました [Photo 2]。みんな6歳から15歳までの子供たちばかりです。オーケストラの代わりに父がピアノを弾きました。ただ、アーノンクールというのは伯爵家であり、残念ながら当時はまだ貴族の一員が音楽家になることはできなかったのです。貴族が職業にしてもよいのは、聖職者、外交官、陸軍か海軍の士官、あるいは医者や弁護士までだったのです。1914年、父はオーストリア海軍に入りました [Photo 3]。大きな艦船には軍楽隊やオーケストラが配属されていたので、音楽に携わる可能性が最も大きいと考えたのです。

海軍にはフランチ・レハールをはじめ、優れた音楽家が数多くいました。しかし、父の計画は実現しませんでした。第一次世界大戦が勃発し、航海士として潜水艦で何年も過ごすことになったからです。1918年、戦争が終結すると、オーストリアは海軍をもたない小国になっていました。父の一族はすべてを失いました。父は工学を学び、エンジニアの資格をとり、結婚しました [Photo 4]。

経済的な危機に何度も見舞われたため、父は仕事を転々とし、建設会社でも働きました。そして1927年だと思いますが、最終的に父はベルリンに落ち着きました。そういうわけで、私はベルリン生まれなのです。父はわずかな時間を見つけては歌やオペレッタや室内楽を作っていました。そして1932年の経済恐慌でまた職を失います。そこで法律を勉強し、ようやくグラーツで下級官吏の職を得ました。

父が人生において成し遂げたことが、おそらく、私の人生を決めるモデルになったのだと思います。目標に到達するまでは決してあきらめない、人生の浮沈にくじけてはならない、そして、多才であれ、と。人は、何か別のことができて初めて、あることをよりよく理解することができるのです。父は作曲ができ、理工系の技術にも通じ、法律家でもありました。私も、文学やその他の芸術の知識があるからこそ、音楽をより深く理解できるのです。

私たち兄弟姉妹は、幼少の頃から音楽に親しみました。皆が何かしらの楽器の演奏

From Marionettes to the Great Orchestras

Nikolaus Harnoncourt

I had the great good fortune, indeed the privilege, to grow up in a family where life was completely steeped in music (Photo 1). My father could play the piano very well and he also composed. He had a very hard life and he went through many ups and downs. The strength he needed to overcome all turns of fate determined life in the entire family. I had four brothers and two sisters.

My father was born in 1896. From his childhood his only wish was to become a musician. Many family relatives spent the school holidays together in a castle in Bohemia, and my father composed romantic operas about forest spirits and nature (Photo 2). He rehearsed these operas with his cousins; all these children were aged between 6 and 15 years old. In place of an orchestra my father used to play the piano. Unfortunately at that time it was impossible for a member of the nobility—the Harnoncourts were counts—to become a musician. Possible professions were in the clergy, the diplomatic service, an officer in the army or navy, perhaps a doctor or a lawyer. In 1914 my father joined the Austrian Navy (Photo 3). He thought that this would be where he would have the most likely chance of making music, because there were military bands and orchestras on the great warships.

Many good musicians were in the navy, for instance, Franz Lehár. However, my father's plans were not fulfilled, because the First World War broke out and he spent years as a navigation officer in a submarine. In 1918, after the war, Austria was only a small country with no navy. My father's family had lost everything. He studied technology, qualified as an engineer and then got married (Photo 4).

He worked in many places and, because of the various economic crises, for several building companies. In the end, I think from 1927, he was in Berlin and that is why I was born there. Even though my father had so little time, he composed songs, operettas and chamber music. During the economic crisis of 1932 he was again out of work. He studied law and finally found a job as a subordinate civil servant in Graz.

What my father achieved in his life probably was a model that determined my life: never give up before you've reached your aim; do not be discouraged by the vicissitudes of life, be versatile. You can understand everything better if you can also do something else. My father was able to make music, was technically minded and also a lawyer. I understand music better by my preoccupation with literature and knowledge of the other arts.

My brothers, sisters and I became acquainted with music at an early age, as small children. Each of us learned to play an instrument. I did not want to play the

を習っていました。私はピアノの音が好きでなかったため、チェロを習いました [Photo 5]。不思議なことに、子供の頃は毎日チェロを弾き、よくコンサートにも行っていたのに、音楽家になろうとは考えもしませんでした。1943年には、大きな「文化コンペティション」でチェロを弾き、優勝したにもかかわらずです。

第二次世界大戦は、私の家族にとって大変辛い時期でした [Photo 6]。長兄のルネは17歳で陸軍に召集され、重傷を負いました。それでも、戦後、兄は苦勞しながらも音楽を学んで指揮者となり、グラーツ音楽アカデミーの教授になりました。

私の関心は、若い頃はむしろ哲学にありました。エーゴン・フリーデル [Photo 7、8] に大変感銘を受け、考え方にも非常に強い影響を受けたのです。アーノンクール家では、徹底して論争するという習わしがありました（といっても、この「論争」には敵対的な意味はまったくありません。あくまでも議論の中で断固として意見の違いを主張するという意味です）。兄弟姉妹とはそれで問題なかったのですが、ときに権威主義的になる父は、私の見解が10歳そこそこの子供としては自信過剰だと感じ、しばしば私の考えを受け入れませんでした。その父の本棚で、たまたま、当時まだ出版されたばかりであったエーゴン・フリーデルの『近代文化史』を見つけたのです。

最初の序文のページから、私はフリーデルの思考法に感銘を受けました。容易に意見を受け入れてはならない、物事はなんでも新しい角度から考え抜け、すべてを疑え、というものです。フリーデルは、専門家の思考プロセスをことのほか危険なものとしなしていました。というのも、専門家は、あまりにも多くのものごとを充分考え抜かないままに当然とみなしてしまうからです。この本は議論をするうえで大変役立つものであり、私は、まさにフリーデルと同じ考えを持っていると感じました。もちろん、当時はユダヤ人のフリーデルのことは話題にできませんでした。フリーデルの本を持つことも読むことも許されていなかったのです。なぜ父がフリーデルの本をあえて隠しもせずに本棚に並べていたのかは分かりません。フリーデルは、ゲシュタポに逮捕される寸前、自ら命を絶っています。

私は今でも、自分の考え方は、何よりもフリーデルの著作に負うところが大きいと思っています。もちろん、音楽以外の芸術も大きな役割を果たしました。特に彫刻は私にとって大きな意味を持ち、実際にいくつか作品を作ったほどです。たとえば、ごくありきたりの木片をあれこれ使って彫刻をつくっていました。1943年に、私はハインリッヒ・フォン・クライストのエッセイ、「マリオネット劇場について」を読

piano because I did not like the sound and so I learned to play the cello (Photo 5). Strangely enough, as a child I had absolutely no intention of becoming a musician, although I practised my instrument every day and we often used to go to concerts. In 1943 I even managed to be awarded first prize for cello playing in a major “Cultural Competition”.

The Second World War was a very hard time for our family (Photo 6). My oldest brother, René, was drafted into the army at the age of 17 and seriously wounded. Nevertheless, after the war he managed to study music and became a conductor and professor at the Graz academy of music.

As a young man my main interests were rather more philosophical. Egon Fridell (Photo 7, 8) made a great impression on me and had a very strong influence on my thinking. In our family a very intensive “conflict culture” prevailed (we absolutely did not use the word “conflict” in a hostile sense but in order to emphatically state one’s difference of opinion in discussions). With my brothers and sisters there were no problems, but sometimes my authoritarian father found my views rather too self-assured for a 10/12-year-old and so he frequently rejected them. In his bookcase I found by chance what was at that time the fairly new *Cultural History of the New Age* by Egon Fridell.

I was impressed by his manner of thinking from the first page of the foreword: Do not simply accept opinions. Think everything out in a new way. Doubt everything. He especially regarded the thinking processes of experts and specialists as particularly dangerous, because they took far too many things for granted which were not sufficiently thought through. This book gave me the most important help in argumentation; indeed I myself had the feeling that I thought exactly like Fridell. Of course, at that time one could not talk about him, because Fridell was Jewish. One was not allowed to own his books or read them. I do not know why my father dared to display these books openly in his bookcase. Fridell killed himself when the Gestapo was about to arrest him.

Nowadays I do believe that I owe my personal way of thinking above all to the works of Fridell. Nothing else had a greater influence on me. Of course, besides music the other arts played a great role for me, especially sculpture and there I made some attempts of my own: For instance, I made sculptures from many ordinary pieces of wood. In 1943 I read Heinrich von Kleist’s little book *Über das Marionettentheater (About Marionettes)* and I was fascinated by the idea of the total theatre. No human being can entirely transform him- or herself into a dramatic



Photo 1



Photo 2



Photo 7



Photo 8



Photo 3



Photo 4



Photo 9

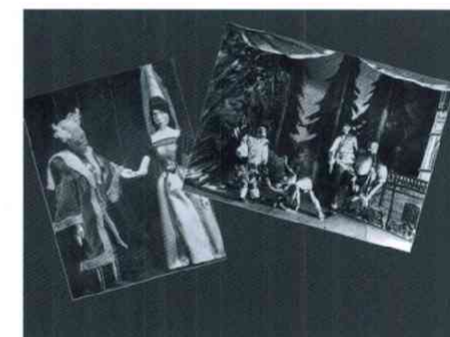


Photo 10



Photo 5

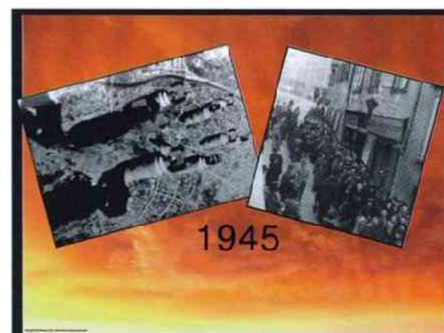


Photo 6



Photo 11



Photo 12

み、完全劇場というアイデアに魅せられました。人は、どうやっても完全に劇中人物に成り代わることはできません。常に人は自分自身であり続けてしまいます。しかしマリオネットなら、望まれる姿を細かい身振りまで体現するように創ることができます。マリオネットは人体のように構造的な決まりにしばられません。個々の人形にそれぞれ個別の構造を与えることができるからです。しかも、その動くことのない眼差しは、観る者が自分の想像力を使って人形と生を共にするように強いるのです。ですから、人形がよくできていると、観る者はそこにはっきりと表情を見てとりますし、それは人間よりも表情豊かなものでありうるのです。

私はそれまでマリオネット芝居を観たことはなかったのですが、クライストの本に触発されてマリオネットをつくり、磨きをかけてだんだん精密なものにしていきました [Photo 9]。1946年から47年にかけての冬までに目指すところまでは達成したと思われましたので、私は人形遣いと語り手と技術者からなる23人のグループを結成しました。最年長者は50歳を超えていましたし、最年少者は7歳でした。私たちは8か月にわたって、私が造った舞台で練習を重ね、20回以上も公演をおこなったのです [Photo 10]。

公演は大成功でした。とはいえ、マリオネット劇場の経営では生活できないとの認識に至りました。最高のレベルを目指そうとすれば、必要な収入が確保できないのです。当時は助成金もなくスポンサーも存在しませんでした。そこで私のマリオネット劇場時代は幕を閉じることになったのです。

少年のうちに本格的にマリオネット芝居をしたことは、その後の人生にとってたいへん大きな意味をもちました。上演という目標の実現のためにはどう計画を立てればよいのか、それを学んだのです。また、共同作業のために人々をまとめるという自分が持つ才能を、後年の職業のためにはさらに伸ばす必要があると悟りました。舞台芸術には基本的構想が欠かせないことを学びましたし、後にそれは音楽においても同様であることも分かりました。

しかしここで、ある経験が、突如私の職業選択をめぐる迷いに決着をつけることになります。1947年ごろ、病床に臥していた私は、ラジオでフルトヴェングラーの指揮するベートーベンの第7交響曲を聴いていました。その緩徐楽章を聴くうちに、これを仕事にすべきだ、音楽家に、それもチェリストになるべきだと悟ったのです。病気で熱がありましたから、感受性が高まり、かくも明晰でありえたのでしょう。私の心は興奮状態にありました。この音楽に触れ、大変な衝撃を受け、また心を奪われ

figure; they always remain as they are. However, a marionette can be built in such a way that it embodies the desired figure to the very last physical movement; one is not bound by the rules of anatomy; each figure can be given its own individual anatomy. Furthermore, the fixed gaze of the face compels the viewer to use his own imagination to live with the puppet and so, if the puppets are well made, he thinks that they have distinct expressions and this can be much more expressive than a human being can ever achieve.

Although I had never seen a marionette theatre, Kleist's book inspired me to make marionettes and to refine them and make them increasingly exact (Photo 9). By the winter of 1946/47 I thought I had reached my aim. I formed a group of puppeteers, narrators, technicians—23 persons. The oldest was over 50, the youngest seven years old. We rehearsed for eight months on a stage I had built myself and we performed the piece over 20 times in public (Photo 10).

It was a great success. I had to realise, however, that it was impossible to make a living by running a marionette theatre. If you want to achieve the highest level, you cannot bring in the necessary income, and in those days there were no subsidies or sponsors. This part of my life therefore came to an end.

My intensive work with marionettes when I was still a boy was very important for my future life: I learned how to plan to reach an aim: the performance. I realised that the talent I had to encourage people to work together had to be developed further for my later profession. I recognised the necessity of fundamental concepts in the performing arts and thereby later also in music.

Nevertheless, one experience suddenly ended my indecisiveness in choosing a profession. I was ill round about 1947 and I was listening to a performance on the radio of Beethoven's Seventh Symphony conducted by Furtwängler. As I listened to the slow movement, I knew that that was to be my profession: a musician, a cellist. I was ill with a fever and this probably caused me to have a greater sensitivity, which led to this clarity. I was in turmoil, shattered and emotionally gripped by the musical experience. That is why, when I passed my final school examinations in 1948, I wanted to study at the Vienna Academy of Music.

I went to concerts to listen to the two cello teachers in Vienna (Photo 11) and decided on Emanuel Brabec. Life as a student in Vienna was hard; all alone, without the support I was used to from my family and it was very difficult to find a reasonably priced room to live and where I could practise the cello.

My family was only able to give me a little support, which meant that I had

てしまったのです。そういうわけで、1948年、学校の卒業試験の終了時には、ウィーン国立音楽院で学びたいと思うようになっていたのです。

私はウィーンでチェロを教えている二人のチェリスト [Photo 11] のコンサートを聴きにいき、エマニュエル・ブラベッツに師事しようと決めました。ウィーンでの学生生活は厳しいものでした。それまで受けていた家族の支援もなく、一人きりの生活でしたし、チェロの練習ができる安い部屋を探すというのも非常に骨の折れることだったのです。

家はわずかな援助しかできない状態でしたので、私は自分の配給券（肉、牛乳などといった食料品は、戦後、まだ配給されていました）を売るほかありませんでした。私は毎日のように（チケットなしで）コンサートやオペラや芝居に通いました。そのようにして、演奏される作品やその解釈について自分の見解を形成することができたのです。その当時、常に自問していたのは「自分ならどう演奏するか」ということでした。

私は、1948年の秋から52年の秋まで、音楽学生としてウィーンで過ごしました。中世から現代のものまで、実にありとあらゆる種類の音楽を仲間たちといっしょに演奏し、研究しました。仲間の中には、後に私の妻となるアリスもありました [Photo 12]。楽譜はウィーン国立音楽院の大きな図書館から提供を受けました。私はきわめて批判的でしたから、最初から自分で解釈を方向づけようとしていました。すぐさま、私たちは音をめぐる疑問にぶつかり、また、さらに重要なことに、音楽が聴き手に与える効果をめぐる疑問にぶつかったのです。

私たち自身、聴き手の心をつかむ曲と、それほどでもない曲があることに気づきました。歴史的記述のなかに、13、14世紀の人々の音楽を聴くときの様子の記述があり、感情が高まれば、ときに聴衆は床に身を投げ、着ている服を引き裂いたとあります。今日、クラシック音楽はもはやこのような効果を生じません。われわれの演奏が間違っているのでしょうか。われわれは音楽を理解していないのでしょうか。それとも、感情を失ってしまったということなののでしょうか。私たちは、過去の時代の音楽について、さらには、当時の音そのものについて、すべてを知りたいと思ったのです。

そこで、博物館に収められている歴史的な楽器を研究しました [Photo 13]。当時はそのような研究を今よりも自由にさせてくれました。そして、現存する最も古い楽器、1500年頃の楽器の出す音色が、エキゾチックできわめて美しいことを知ったの

to sell my ration cards (certain food such as meat, milk and other things were still rationed after the war). I went to a concert, to the opera or theatre almost every day (without a ticket). In that way I was able to form an opinion about the works that were played and their interpretation. The question I asked myself then always was: "How would I do that?"

From autumn 1948 to autumn 1952 I was a music student in Vienna. Together with colleagues, including the young lady Alice (Photo 12), who later became my wife, we played and researched practically every kind of music, from the Middle Ages to the present. The large library of the academy provided us with music. As I was very critical, from the very beginning I planned to direct the interpretations myself. We very soon came across questions concerning the sound and, what was even more important, questions about the effect of the music on listeners.

We ourselves felt how some works gripped us emotionally, others less. In historic descriptions we read how people behaved in the 13th and 14th centuries when they were listening to music and that sometimes they threw themselves to the ground full of emotion and tore their clothes. Nowadays classical music no longer causes such effects. Are we performing it wrongly? Do we not understand it? Or have we lost all emotion? We wanted to find out everything about the music of former times, even the sound itself.

We studied the historic musical instruments in the museums (Photo 13)—in those days that was permitted more so than nowadays—and found the sounds of the earliest available instruments, from around 1500, to be exotic and incredibly beautiful. From velvety soft sounds of the flute to shrill buzzing sounds of the regal (a regal is a small organ with only one register of reed pipes with a very small body), that would nowadays be regarded as ugly. We were equally surprised and fascinated by the many different string sounds of the violin family and of viols. In all experiments with the historic instruments and with early music itself the question always arose as to beauty: was it the pure, noise-free sound as people thought in the 19th and partly also in the 20th century?

What therefore is the desired swishing of the violin bow or the initial noise heard just before woodwind and brass players produce the note, and also of many organ registers? For centuries these noises merged with the sounds themselves, were important, and fascinated listeners.

Many instruments were consciously and intentionally conceived to produce a rough, shrill or buzzing sound (for instance the regal, the crumhorn, the racket,

です。ベルベットのように柔らかなフルートの音から、今日では耳障りとも思われそうなリーガル（ごく小さな本体にリード・パイプのストップが一つだけついたオルガン）のやかましい、ブザーのような音までです。ヴィオールやバイオリン属のさまざまな弦楽器の音にも驚き、魅了されました。古楽器や、古楽そのものを試していて生じる問いは、常に美をめぐるものでした。これが19世紀や20世紀の一時期に考えられていた純粋でノイズのない音なのでしょうか。

そうであれば、望ましいとされる、あのバイオリンの弓の擦れる音や、木管や金管奏者が音符の音を出す寸前に聞こえる最初のノイズは、あるいは、オルガンのストップのノイズとはいったい何なのでしょう。そういった音は、何世紀もの間、音本体と溶け合う重要なもので、聴き手を魅了するものだったのです。

多くの楽器（たとえばリーガルやクルムホルン、ラケット、シンバルその他多くの打楽器、それにオルガンのストップもそうです）が意図的に、粗い音、かん高い音、あるいはブザーのような音を出すように作られていましたし、原則的には「美しく響く」楽器ですら、その目指すところは完璧な、クリアな音を出すことではなかったのです。オルガンのパイプの場合（下唇に面したブロックの部分に小さなキズ「ケルンシュティッヒ」を入れれば、ノイズは簡単に消せていたでしょうが）、その意図は音に先立つノイズを聞かせることにあります。トランペットの場合は、一音ごとに摩擦音が入りましたが、これも、マウスピースのカップの縁を丸めれば簡単に防げる音でした。

別の言い方をすれば、まるで、醜い音が望まれていたかのようなのです。それが否定されるようになったのは19世紀に入ってからです。オルガンのブロックにはケルンシュティッヒを入れ、マウスピースの縁をまるめ、リーガルの振動音や粗いリード楽器は姿を消したのです。いまやすべては滑らかに、美しくなりました。しかし、もはや個性も表情もありません。

つまり、「醜い」音はきわめて重要な役割を果たしていたわけで、それは今でも変わりはないのです。音楽の真実を表現するには、フルートやバイオリンのいちばん甘い音と、ドラムやシンバルの鳴り響く音とがぶつかりあうことが必要なのです。それゆえ今度は、「いかに醜いものが美しくありうるか」と自問するようになりました。美とは、同時に醜いものでもあるのです。

このようなことを考えるうちに、私はある原理を見いだしました。それが私にとって後に非常に重要なものになる「完成原理」です。ひとたび発達途上にあるものが、

the cymbals and many other percussive instruments, and also organ registers), and even with the instruments which in principle “sounded beautiful,” the aim was not to achieve a perfect, clear sound. In the case of organ pipes, the intention was to hear the initial noise beforehand (it could easily have been eliminated by means of a *Kernstich*, little scratches in the block at the labium). In the case of the trumpet, which made a swishing noise for every note, it could easily have been avoided by rounding off the edge in the cup of the mouthpiece.

In other words, it seemed as if a certain ugliness in the sound was desired. It was not until the 19th century that this was rejected: the organs were given their *Kernstiche*, mouthpieces were rounded; the rattling regals and the rough reed instruments disappeared; now everything was smooth and beautiful—but without any character or expression!

The “ugly” sounds were and are therefore extremely important; the entire range of drum and cymbal crashes to the sweetest sounds of the flutes and violins is necessary in order to represent the truth of music. “How ugly is beautiful” was the new question we asked ourselves. Beauty was ugly at the same time.

While considering all these things I discovered a theory, which was later to become very important for me, the “Theory of Perfection”:

If a certain perfection in development is achieved (this was mostly around 1400), then every change or “improvement” is at the expense of something becoming worse. There are no improvements without paying this “price.” It is often realised only much later that this price might have been too high.

An example: a natural horn (Photo 14) is a simple tube without any technical aids, and on it one can in principle play only the natural tones to about the 20th overtone. The sound is wonderful, soft and colourful. However, the player has two problems:

1. The tones between the natural tones can only be achieved by means of “muting” (covering up the bell with the hand and these notes have a nasal sound).
2. The high tones are very close to each other and are hard to hit, and so the notes are frequently fluffed.

These faults can be eradicated by making the horn tube half as long and by inserting valves to bridge over the great distances. Now all the notes sound the

ある種の完成域に至る（これが1400年頃のことです）と、以降はいかなる変化も「改良」も何らかの改悪を伴うという、「代償」を払う結果になったのです。そして、払った代償が高すぎたかもしれないと時折気づくのは、ずっと後になってからなのです。

一例ですが、ナチュラル・ホルン [Photo 14] は単なる管であり、スライドやバルブがありません。これは、基本的に第20倍音あたりまでの自然倍音しか出せません。やわらかく色彩豊かな、すばらしい音です。しかし演奏者は2つの問題を抱えています。

1. 自然倍音と自然倍音の中間にあたる音は、ストップ奏法（手でベルをふさぐ奏法。鼻にかかったようなくぐもった音になる）によってしか出せない。
2. 高音になると倍音と倍音の間が非常に近くなるため、正しい音を出すことが難しく、しばしば音がはずれる。

こうした弱点は、管の長さを半分にし、バルブを使ってその分の距離をカバーすれば解消できます。すると、すべての音は同じように響き、中間のくぐもった音はなくなり、演奏者はほとんど音はずすことがなくなります。言い換えれば、たいへんな進歩です。しかし、いったいどれだけの代償を払っての進歩なのでしょう。

1. 自然音とストップ奏法で出す音の差が失われる。
2. 管を短くしたことで楽器の出す音すべてがずっと粗雑になる。

技術的な進歩に囚われていたために、これらの欠点が見過ごされたのです。

音の安定性の向上は、美の犠牲のうえに得られたのです。これは大きすぎる犠牲でした。音楽家として長い人生を歩むうちに、私は安定と美とは両立しえないことをはっきりと認識せざるを得ませんでした。より安定した音を出すことは、音楽家である誰にとっても重要なことですが、それは必ず美の減損をとまなうのです。すでにお話ししましたように、これは楽器だけではなく、弦楽器奏者や鍵盤奏者の運指にも、そして歌唱技術などの演奏法にも影響します。

すなわち、究極のものを成し遂げようとする芸術家は、断崖絶壁の縁ぎりぎりまで行かなければならないとも言えます。いわば、破滅の瀬戸際までです。そこにこそ、

same and there are no nasal sounds in-between and players hardly ever fluff. In other words this is great progress, but at what price?

1. There are no longer any differences in the timbre between the natural tones and the muted tones.
2. The entire sound of the instrument is much more vulgar because the tube is shorter.

Enthusiasm about technical progress made people overlook the disadvantages.

Greater security was at the expense of beauty and this price was too high. During the course of my long life as a musician, I had to realise ever more clearly that security and beauty are not compatible. Greater security, which is an important aim of all musicians, always leads to a loss in beauty. As mentioned already, this affects the instruments but also the manner of performing, for instance, the fingering of string-players or pianists, and it also affects singing technique.

One could express it in this way: an artist who wants to achieve the utmost has to go to the farthest edge of the abyss, to the brink of catastrophe, so to speak, and there is maximum beauty. The greatest artists are those who risk everything. One can experience great things when this is successful and great disappointment when too much has been risked and leads to failure.

This “Theory of Perfection” soon extended beyond music and became my life maxim. One has only a limited amount available. If one wants to add something somewhere, then it has to be taken away from somewhere else. It is rather like a lump of lime, which cannot be made larger, only changed.

Gradually we realised that many things cannot be done with “modern” instruments that can be done with the old ones. And vice versa. Ideally all music could be best played with the instruments of its time. This finding became very important for me and for my colleagues and has repeatedly been confirmed in practice (Photo 15). Of course, only ideally, because additional factors are involved, including the human component: one plays best on the instruments one is constantly playing and living with, and one is probably not so familiar with the old instruments as people at that time used to be. Therefore, in choosing the instruments it also has to be considered how perfectly and naturally one can play them. In other words, compromises are unavoidable.

A further component is irrational: the listener. Normally he is used to the

至高の美があるのです。最も偉大な芸術家とは、すべてを危険に曝して賭ける人々です。成功すれば偉大な経験へと繋がりますが、あまりに多くを危険にさらして失敗すれば、大きな失望が待っているのです。

この「完成原理」は音楽にとどまらず、私の座右の銘になりました。ものには限りがあるのです。何かを足そうとすれば、その分、他の何かが失われるのです。ちょうど、石灰石のようなものです。サイズを大きくすることは出来ず、形を変えることしかできないのです。

徐々にではありますが、古楽器にはできても「現代」楽器にはできないことがたくさんあり、そして逆もまた然りなのだとことがわかってきました。理論上は、音楽はみな、作曲された時代の楽器でこそ最良の演奏ができるのでしょう。これは、私にとって、また仲間たちにとって非常に重要な発見となり、実践のなかで繰り返し確認されることになりました [Photo 15]。もちろん、これは理論上です。というのも、他の要素も絡んでくるからです。たとえば、人間という要素です。誰しも、いつも弾いている慣れた楽器がいちばんうまく弾けるものですし、古楽器の演奏となれば当時の奏者たちほど慣れてはいないでしょう。ですから、楽器を選ぶときは常に、どこまで完璧に、どこまで自然に弾けるかが考慮されなければなりません。言い換えれば、妥協は避けられないということです。

さらに、聴衆という、論理では説明できない要素もあります。通常、聴衆は現代の音に慣れていますが、歴史的な音はエキゾチックに聞こえます。そのため、音楽の本質から注意が逸れてしまうのです。ですから、たとえ演奏を非常に魅力的だと思ったとしても、それは作品そのものに魅力を感じているのではなく、エキゾチックな音を本質だと思ってしまっただけのことなのです。

つまり、音楽の演奏として最高のものを望むのなら、互いに影響しあう非常に多様な要素を意識しなくてはならないということです。何もかもすべてを教義通りに正しく行えばそれですむというものではありません。そんなことをしても、結果は「間違い」に終わるだけです。よく考え抜かれたすべてのディテールの組み合わせを通じて、また時には「間違い」を許容することによってのみ、伝えようとしている音楽のメッセージの狙いや本質、そして内容に到達することができるのです。はじめは技術的な問題に思われたものが、哲学的なものになってきたことがお分かりいただけると思います。

私のこれまでの歩みの話に戻しましょう。1952年、私は難しいオーディションを



Photo 13



Photo 14

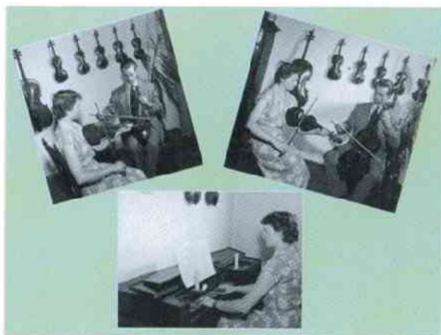


Photo 15



Photo 16



Photo 17



Photo 18

経て、ヘルベルト・フォン・カラヤンにウィーン交響楽団の楽団員として任命され、1969年までそこでチェロを弾いていました [Photo 16]。1953年にはアリスと結婚し、一緒にコンツェントゥス・ムジクスを設立しました [Photo 17]。オーケストラでの仕事とは別に、5人から12人という小さな音楽家グループで私たちのアイデアを実演していたのですが、最初は人前で演奏するつもりはありませんでした。私たちは状態の良い古楽器を探し、図書館で楽譜を写し取り、週に2回から5回、試演していました。私は、ヴィオールとバリトンの奏法を独学で身につけ、膝で支えて弾く小さなヴィオールも演奏しました。

4年後、それまで練習してきたレパートリーをついに公開で演奏するようになり、さらにレコーディングもしました [Photo 18]。それは大成功をおさめ、私たちの実践的かつ理論的な作業が非常に大きな反響を呼びました。私たちの試みに続く人々もたくさん現れました。

当時、私たちのレパートリーは13世紀の音楽からヨーゼフ・ハイドンにまで及んでいました。つまり、時代的に600年もの幅があったのです。私たちは、メモリンクの絵をもとに復元したポルタティーフ・オルガン（携帯式パイプオルガン）を所有していました。情報源となったメモリンクの絵には、パイプの材質、パイプ長と直径の比率、風圧といった必要な要素が全て揃っていたから可能だったのです。

数年経った1968年頃、私たちは後ろ髪をひかれつつも、1550年以前の音楽の演奏をやめました。「ムジカ・フィクタ」ともいわれるカデンツァの調性の問題はどうにも解決できないと思ったからです。私たちは、ウィーン、パリ、ボローニャ、クロメージュの図書館に、自分たちのレパートリーを直接、記録として残してきました。私たちが上演した作品の非常に多くが、何百年ぶりというものだったのです。私たちが特に力を入れたのは、オーストリア・バロック（ビーバー、ムファット、シュメルツァー他）と17世紀イギリスの音楽（ブレイド、ダウランドからパーセルまで）、バッハ、ヘンデル、ハイドンでした。1975年頃からはモーツァルトもレパートリーに加わりました。

モンテヴェルディの音楽との出会いは特に劇的でした。1954年にパウル・ヒンデミットが、ウィーンでモンテヴェルディの「オルフェオ」を上演しました。コンツェントゥス・ムジクスの弦楽器奏者は全員、楽器を総動員して参加しました [Photo 19]。これが私とモンテヴェルディとの最初の出会でした。雷に打たれたような衝撃でした。こうしてヒンデミットによるモンテヴェルディの「オルフェオ」上演が、

sounds of today and experiences historic sounds as exotic. His attention is thereby distracted from the substance of the music. He may find the interpretation particularly attractive, but not because of the substance of the work but because of the exotic sounds which he regards as substance.

Therefore if one is trying to find the best possible interpretation of music, one has to realise that very many varied elements all influence each other. It is absolutely not enough to do everything “right” in a dogmatic way; the result will nevertheless be “wrong.” It is only by means of a well-considered combination of all details, sometimes by tolerating “mistakes,” that the aim, the substance, the content, conveying the message of music, can be achieved. One can see that the problems initially regarded as technical become philosophical.

I'd like to continue now with my life experiences: in 1952, after a difficult audition, Herbert von Karajan appointed me to become a member of the Vienna Symphony Orchestra, in which I played the cello until 1969 (Photo 16). Alice and I married in 1953 and we founded the Concentus Musicus (Photo 17). In addition to orchestral commitments, a small group of us, between 5 and 12 musicians, put our ideas into practice, initially with no intention of performing in public. We searched for good, old instruments, we copied music in libraries and we rehearsed between 2 and 5 times a week. I taught myself to play the viol and the baritone and I also played on a small knee viol.

Finally, after four years, we began to perform in public the repertoire we had rehearsed and we also made recordings (Photo 18). We had a great success and our practical and theoretical work provoked a huge response; many others tried to follow our example.

At that time our repertoire extended from 13th century music to Joseph Haydn, in other words spanning almost 600 years! We did have a portative organ built according to pictures by Memling, because the sources contain all the essential parameters: pipe material, scaling, wind pressure.

After a few years, around 1968, it was with great regret that we abandoned the performance of music before 1550 because the problems of the tonality of the cadenzas, known as *musica ficta*, seemed to us to be insoluble. We wrote down the music of our repertoire directly in the libraries of Vienna, Paris, Bologna, Kromeriz; our performances of very many works were the first for many hundreds of years. We focused on Austrian baroque (Biber, Muffat, Schmelzer and others), 17th century English music (from Brade and Dowland up to Purcell), Bach, Handel

私のモンテヴェルディに対する情熱のきっかけとなりました。私はモンテヴェルディの作品すべてを知りたくなり、ついにはモンテヴェルディのオペラを自分で上演したいと思うようになりました。ヒンデミットによる上演は、私の音楽家としての将来に多大な影響を与えることになったわけです。私はモンテヴェルディの楽譜を研究し、「オルフェオ」を除いては、モンテヴェルディ自身がオーケストレーションしたオペラはないということを知りました。ウィーンのオーストリア国立図書館、ベニス、ローニャ、ナポリには、二つの旋律のみ記された奇妙な自筆譜とコピーが残されています。最低音部とボーカルのパートしか書かれていないのです。ところどころ、数小節に渡って、三声、四声、五声で書かれた器楽曲の部分が出てきます。これはいったいどう理解すべきなのでしょう。モンテヴェルディは、このような形の作品を、完成したもののみをこなしていたにちがひありません。また、作品と上演のあいだには根本的な違いがあったのだと確信しています。この発見はその後、別のさまざまな考察に導いてくれるものでした。モンテヴェルディの時代には、こうしたオペラはさまざまな形をとりながら正確に上演されていたのです。

極端な例としては：

- a) ハープシコード1台、弦楽器3台（短い器楽曲用）、必要な数の歌手
もしくは
- b) それぞれ複数のハープシコード、リュート、オルガン、ハープ、多くの弦楽器および管楽器、そしてもちろん複数の歌手

このどちらもが正統な構成ですし、モンテヴェルディの意図に沿ったものなのです。このような作品は、中産階級の家では小さなアンサンブルで、宮廷では大きなアンサンブルで豪華にと、どのような場所でも適切に上演できたのです。

「ウリッセの帰還」の唯一残されたスコアがウィーンにあることから、私はコンツェントゥス・ムジクスが取り上げる最初のモンテヴェルディをこの作品に決め、ストックホルムでコンサート形式にて上演しました [Photo 20]。その後、「ポッペアの戴冠」のオーケストレーションもおこないました（歴史的に見て、この2作品についてはオーケストレーションが絶対的に不可欠でした）。1971年、ウィーンでコンツェントゥス・ムジクスと「ウリッセの帰還」を舞台上演した頃には、ヨーロッパ各地で行う私の仕事の中心はモンテヴェルディの作品となっていました。モンテヴェルディ

and Haydn. Later, from about 1975, we also played Mozart.

The encounter with Monteverdi was particularly dramatic: In 1954 Paul Hindemith performed Monteverdi's *L'Orfeo* in Vienna and all the string players of the Concentus Musicus with all their instruments were engaged to play (Photo 19). It was my first encounter with Monteverdi. It hit me like a thunderbolt. Thus it was Hindemith's performance of Monteverdi's *L'Orfeo* that aroused my enthusiasm for Monteverdi. I wanted to get to know everything he had written and ultimately I wanted above all to perform his operas myself. Hindemith's performance thus had a huge influence on my future life as a musician: I studied Monteverdi's scores and realised that apart from *L'Orfeo* he himself had orchestrated no other opera. In the Austrian National Library in Vienna, in Venice, Bologna and Naples there were autograph manuscripts and copies in a strange 2-line notation: only a bass line and a vocal part! Sometimes a few bars of instrumental pieces written in three, four and five parts. How was that to be understood? Ultimately I was convinced that Monteverdi regarded his works in this form as complete and that there was an essential difference between the work and the performance. This finding later led to many other considerations! In Monteverdi's time such an opera could be correctly performed in many different ways:

- The extremes: a) with one harpsichord, 3 strings (for the brief instrumental pieces) and the desired singers
or
b) with harpsichords, lutes, organs and harps, many strings and winds and, of course, the singers

Both are indeed authentic and correspond to the will of the composer. It was possible to perform such a work correctly anywhere: in a middle-class home with a very small ensemble, or at an imperial court with a large ensemble and in great splendour.

As the only source of *Il ritorno d'Ulisse* is in Vienna, I made an adaptation of it at the beginning of my work on Monteverdi for the Concentus Musicus and we gave a concert performance in Stockholm (Photo 20). I later orchestrated *L'Incoronazione di Poppea* (historically this was absolutely essential for both these works). From the time when we gave a staged performance of *Ulisse* with the Concentus Musicus in Vienna in 1971, Monteverdi's works have been central

をきっかけに私はオペラも手がけることになり、このジャンルは私にとってますます重要なものになっていったのです。

オーケストレーションについては、宮廷という場が持っていた幅広い可能性を考慮しました。どの部分でオーケストレーションが必要で、どの部分は通奏低音だけでよいのか、手がかりは充分にあります。たとえば、原典には「全楽器総奏（トゥッティ・リ・ストロメンティ）」とか、「バイオリン総奏（トゥッティ・ヴィオリーニ）」と記されていることもありますし、純粋に演奏スタイルに関してのみの記載も手がかりになります。カッチーニは、オペラの3通りの書き方について述べています。「レチタール・カンタンド」（歌いながら話す）、「カンターレ・レチタンド」（話しながら歌う）、「カンターレ」（歌う）です。

これが、レチタチヴォ（叙唱）のさまざまな度合いにおおよそ対応していて、あるものはハープシコードかリュートかオルガンの伴奏で、また、バスの旋律がある程度はつきり出ている場合は、チェロやダブルバスやトロンボーンを加えて歌われるわけです。「カンターレ」は、ほとんど当時のアリアといってよいもので、全オーケストラで伴奏することもできる作品です。問題は、この三形態をきわめて明確に見分ける必要があるという点です。というのも、時に、ひとつの形態がわずかに数小節しか続かず、あっという間に別のかたちに飛び移ってしまうことがあるからです。楽器の選択については、昔から様々な決まりがありました。たとえば、水を表現するのはサックバットあるいはトロンボーン、エロティシズムはフルート、田園生活はショームといった具合です。弦楽器はどこでも使えますが、トランペットは支配者と神を表現するためだけに使用すると決まっていました。

オーケストラで演奏していた1952年から69年は、きわめて貴重なトレーニングの日々であったと思っています [Photo 21]。当時最高の、また著名な指揮者の下で演奏し、彼らの出す指示がどんなインパクトを与えるのか、意識的に、あるいは無意識のうちに見ていたのですから。具体的なアイデアがあってやっていることなのか、単にすべてをスムーズに進行させたいだけなのかと。さらに、オーケストラで演奏する時は指揮者を正面から見るようになりますから、指揮者が演奏者に対して出す指示が狙ったとおりの効果を生んでいるかどうか、もしくは、効果自体があるのかどうか、それらをつぶさに見ていたのです。事実上、フルトヴェングラーとトスカニーニを除き、当時の重要な指揮者全員が私の「教師」だったのです（フルトヴェングラーとトスカニーニは、まれにコンサートで見かけるだけでしたが、そういう時は、彼ら

to my activities right across Europe. Monteverdi also led me to opera and the genre became increasingly important for me.

As regards the orchestration, I had in mind the great possibilities offered by the courts. There were enough indications where orchestration was necessary and where *basso continuo* was sufficient: notes in the sources, for instance *tutti gli stromenti* or *tutti violini* but also purely stylistic notes. Caccini speaks about three ways of writing this music: the *recitar cantando*—singing speech, *cantar recitando*—spoken singing, and *cantare*—singing.

This corresponds more or less to various degrees of recitative that are either to be accompanied by harpsichord, lute or organ, or when the bass has a certain profile, additionally with cello, *dulcian* or trombone. *Cantare* is almost the aria of that time and can be accompanied by the entire orchestra. However, one must distinguish very clearly between the three forms, as sometimes they consist of only a few bars and therefore jump very quickly from one form to the other. For the choice of instruments there are several old rules, for instance: water = sackbuts/trombones. Eroticism = flutes. Life in the country = shawms. Strings are possible everywhere, trumpets only for rulers and gods.

I do believe that the time I spent playing in the orchestra from 1952 to 1969 was an inestimably valuable training (Photo 21): I played with the best and most famous conductors of that time, consciously and unconsciously watched what impact their instructions had. Whether they had specific ideas or were only keen that everything should go smoothly. Then I watched very precisely, and as an orchestral musician you see the conductor from the front, whether his instructions had the desired effect, indeed whether they had any effect at all on the musicians. My “teachers” were practically all the important conductors of that time except Furtwängler and Toscanini (whom I saw only occasionally in concerts, where simply their presence had an audible effect).

Each of them had their own rehearsal technique, or none at all, and I sat at my cello desk as an ardent admirer or as an orchestral musician whose expectations had been disappointed.

For almost every work I had my own ideas. These were then either corrected by the magnificent ideas of the conductor or confirmed. I do not think that there can be any better lessons or a better school for a budding performer than so many good teachers, and instruction was free! Of course, my own ideas thereby became increasingly distinct and the interpretations that I was happy about, increasingly

の存在だけで音が聞こえるようでした)。

彼らは、それぞれ独自のリハーサルのテクニックを持っていたり、そういったものは全く持っていなかったりしました。私はチェロの席で、熱烈な賞賛者であったり、期待を裏切られたオーケストラ奏者であったりしたわけです。

どの作品についても、私はたいてい自分なりの見解を持っていました。それが指揮者の見方によって修正されたり、そのまま確定されたりしたのです。これ以上のレッスンや学舎は、これからという若い演奏家にとってはありえないことでしょう。これほど質の高い教師たちが無料で教えてくれるのですから。当然のこととして、私自身の楽想はどんどん明確になっていきますし、納得できる解釈はどんどん少なくなっていくました。たいていの場合、私は、作品について当の指揮者とは違う見解を持っていましたので、どう考えても誤った解釈と思われるものに苦しめられることになりました。ついに破綻をきたしたのが、モーツァルト [Photo 22] のト短調交響曲においてでした。二度とあのように演奏したくないと思いましたので、私はオーケストラを離れることにしたのです。

このようにその終わりは複雑なものでしたが、結果的には、オーケストラのチェロ奏者として過ごした長い年月も、いくつかの点で大変重要な時期だったのです。いつの間にか、1700年から1969年までのオーケストラ用の作品で上演リストにあるものは、事実上すべて学んでいたわけですし、多種多様な解釈の視点も学んだのです。しかも、連日、聴衆の反応を観察できました。全く中身の無い空虚な音楽に熱狂する聴衆や、さらに悪い場合には、深く、強烈な音楽が聴衆に対してまるで効果を持たなかったり、完全に誤解されたりする様子を見てはよくがっかりさせられました。オーケストラのチェロ奏者としての私の前には、指揮者と音楽があるだけではなく、聴き手の顔もあったのです。聴衆の表情を手にとるように読むことができました。たびたびがっかりさせられたとはいえ、オーケストラで過ごしたそのような時間も、もしそれがなければその後何一つ成し遂げられなかったであろうという意味で、貴重な学びの場であったのです。そのことには感謝をしてもしきれません。

先ほど、人生のこの時期の終盤には危機的な状態にあったといいましたが、実際、たとえば「マタイ受難曲」やモーツァルトのト短調交響曲のような作品を演奏するのが、ますます困難になってきていたのです。というのも、私の心の耳は、そこでの演奏とはまったく違う音楽を聴いていたからです。しかし、当時の私には4人の子供がいる家庭があり [Photo 23]、オーケストラ団員としての収入が必要でした。そのよ

rare. In most cases I had a different idea about the work than the conductor in question and so I suffered from what was apparently a false interpretation. Ultimately the crunch came with Mozart's (Photo 22) G minor Symphony, which I felt I never wanted to play again in such a way and so I left the orchestra.

Ultimately the many years I spent as an orchestral cellist proved to be very important for me in certain other respects, although in the end it was rather tortuous. I unconsciously learned practically the entire orchestral repertoire from 1700 to 1969 and about many varied viewpoints on interpretation! And I was able to observe almost daily how audiences reacted. Very often I was disappointed when people reacted enthusiastically to empty music lacking any substance, or even worse, when deep music, full of intensity had no effect on people or was completely misunderstood by them. As a cellist in the orchestra I had not only the conductor and my music in front of me but also the faces of the listeners—I could read these like a book. Nevertheless, my time in the orchestra was a valuable school without which I myself would never have been able to achieve anything. I am eternally grateful for this.

As I have already mentioned that the end of this period in my life led to a crisis. I found it increasingly difficult to play works such as the *St. Matthew Passion* or Mozart's G minor Symphony because in my inner ear I heard something completely different. However, we needed my income as an orchestral musician, as by that time we were a family with four children (Photo 23). My wife encouraged me to take the full risk of leaving the orchestra. It was the most difficult decision in my life but it was the right one.

At that time many of my friends and even my parents thought that I was behaving irresponsibly. However, my wife was a very strong support for me: she said that if there was any danger of our situation becoming really desperate she would play as a violinist in some orchestra or other or she would do some other kind of work. Now, in retrospect, I can see that this leap into the unknown, which is how we saw my departure from the orchestra, was of the greatest importance for the rest of my life. It was only as a free musician that I was able to realise all the things I have done in the past 35 years.

However, I must say that we were very fortunate. Without any doing of my own, the Mozarteum Academy of Music in Salzburg set up a chair of performance practice especially for me. I then taught for 20 years in Salzburg until my retirement from the post (Photo 24). Teaching in front of very many students was of enormous



Photo 19

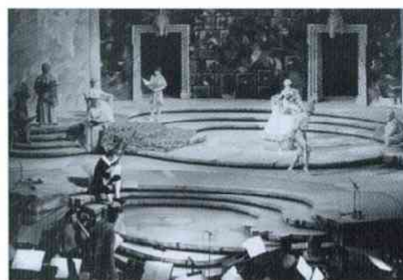


Photo 20



Photo 25



Photo 26



Photo 21



Photo 22

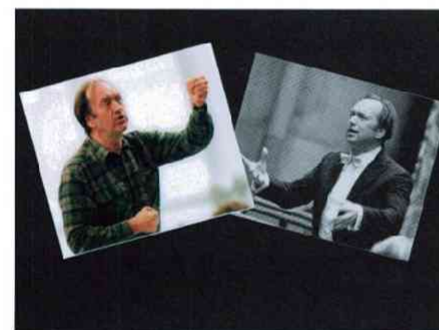


Photo 27



Photo 28

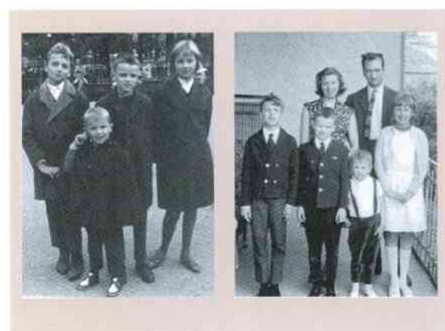


Photo 23



Photo 24



Photo 29

うな時に、大きなリスクを背負ってでもオーケストラを辞めるようにと励ましてくれたのは妻でした。私の人生の中でいちばん難しい決断でしたが、正しい選択だったと思っています。

当時は、友人の多くや両親までもが私の行動を無責任だと考えました。しかし、妻が断固として私を支持し、家庭が本当に危機に瀕することになった場合は、自分がヴァイオリニストか何か他の仕事をすると言ってくれたのです。今、振り返ってみると、そうやって未知の領域に身を投じたこと—当時、私たちはオーケストラを離れることをそんなふうに感じたのです—が、その後の私の人生にとって最大の転機となったのです。過去35年間、私が行ってきたことは、フリーの音楽家でなければ実現できないことでした。

しかし、私たち家族はきわめて幸運だったと言わねばなりません。自分から働きかけないうちに、ザルツブルクのモーツァルテウム音楽院が、私のために特別に演奏実践講座のポストを用意してくれたのです。それから20年、退官までそこで教えました[Photo 24]。たくさんの学生の前で教えるということは、大きな知的恩恵をもたらしました。というのも、学生たちには私の説明で満足してほしくなかったからです。「どうして？」と問いつめること、学生が私に投げかけるべきもっとも重要な問いはそれでした。私は検討を繰り返し、自分自身にとっては明らかに分かっていることでもずいぶん研究しました。学生からの質問に正確に答えるためです。結果として、どの学生よりも私がいちばん勉強することになったわけです。

そこでの講義をある学生が録音し、それが、『古楽とは何か—言語としての音楽』(*Musik als Klangrede*)と『音楽は対話である』(*Der musikalische Dialog*)の著作のベースになりました。

一方、オーケストラを離れたとたん、ほとんど偶然のように、私はすぐに指揮を始めることになりました。1972年にミラノ・スカラ座が、モンテヴェルディの「ウリッセの帰還」の上演を委嘱してきたのです。スカラ座の芸術監督が、私を経験豊富な指揮者だと思い込んだためです。コンツェントゥス・ムジクスの録音には、いつも「指揮 ニコラウス・アーノンクール」とあります。これはもちろん嘘ではないのですが、ただ、私はチェロの位置からすべての指示を出していたので、実は指揮台に立ったことはなかったのです。そういうわけで、私の指揮者としての真のデビューはスカラ座でということになりました。しかも、誰もその事実を知らないままに、です。

その後まもなく、アムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団から、バッハの「マ

intellectual benefit for me because I did not want my students to be satisfied with my explanations. Why?... was the most important question they had to put to me. I had to study again and research many of the things that were clear to me for my own personal work so that I could give precise answers to their questions. Ultimately I myself was my best student.

One student recorded my lectures on tape and this formed the basis of my books: *Musik als Klangrede* and *Der musikalische Dialog*.

Immediately after I left the orchestra my conducting activity began, almost by chance: In 1972 La Scala Milan engaged me to perform Monteverdi's *Ulysses*; the artistic director there thought I was an experienced conductor. On recordings of the *Concentus Musicus* it always said, "Direction: Nikolaus Harnoncourt". That was correct, of course, but I had directed everything from the cello and practically never conducted. Therefore my real debut as a conductor was at La Scala, yet without the people there knowing.

Not long afterwards I was asked by the Concertgebouw Orkest Amsterdam to conduct Bach's *St. Matthew Passion*. There was a very old tradition there of performing the *St. Matthew Passion* on Palm Sunday. In previous years Eugen Jochum had conducted.

I insisted on performing it alternately with the *St. John Passion*. I have been doing this for 15 years. The Concertgebouw Orkest soon also engaged me to conduct works by Rameau and Handel and then for Mozart. I am conductor laureate there now and have performed works by almost all the classical and romantic composers up to Alban Berg and Luciano Berio in concerts, also operas by Mozart and Johann Strauß. I directed a major event on Monteverdi organised by the Conservatory in the Hague where I performed *L'Orfeo*.

This attracted the attention of the director of Zurich Opera House, who appointed me to conduct a Monteverdi cycle together with stage-director Jean-Pierre Ponnelle. This cycle was also filmed and became a world success. Afterwards we did a Mozart cycle until Ponnelle's death and then many operas by Handel, Haydn, Beethoven, Weber, Verdi and Johann Strauß (Photo 25).

I then conducted other orchestras and at other opera houses (Photo 26). I gave up playing the cello in 1986 because I did not have enough time to practise. Now I work with only a few very good orchestras, including the orchestra of Zurich Opera House. The programmes now encompass music from around 1550 to well into the 20th century, but I only conduct works whose substance and importance

タイ受難曲」の指揮を頼まれました。アムステルダムにはたいへん古い伝統があって、復活祭直前の日曜日、シュロの聖日に「タイ受難曲」を上演するのです。前年まではオイゲン・ヨッフムが指揮していました。

私は、「タイ受難曲」と「ヨハネ受難曲」を交互に上演すべきだと主張し、その後15年間にわたってそのようにしてきました。コンセルトヘボウからは、すぐにまたラモーとヘンデル、そしてモーツァルトの指揮の話がきました。今では私はコンセルトヘボウの名誉指揮者になっていて、コンサートでは、およそありとあらゆる古典派・ロマン派の作曲家の作品から、アルバン・ベルクやルチアーノ・ベリオまでを指揮しましたし、モーツァルトやヨハン・シュトラウスのオペラも手がけてきました。その後、私は、デン・ハーグの音楽院が企画したモンテヴェルディの大きなイベントで指揮をすることになり、そこで「オルフェオ」を上演しました。

これがチューリヒ歌劇場の監督の目に留まり、私はモンテヴェルディの三部作の演奏会の指揮者として、舞台監督のジャン＝ピエール・ボネルとともに任命されます。この三部作の演奏会は映像でも記録され、世界的な成功をおさめました。その後、ボネルが亡くなるまで、私たちはモーツァルト連続演奏会や、ヘンデルやハイドン、ベートーベン、ウェーバー、ヴェルディ、ヨハン・シュトラウスのオペラを一緒にすることになったのです [Photo 25]。

私は、他にもあちこちのオーケストラや歌劇場で指揮をしてきました [Photo 26]。チェロの演奏は、十分な練習時間がとれなくなり、1986年に止めました。現在、一緒に仕事をしているオーケストラは、チューリヒ歌劇場管弦楽団など、数えるほどの優秀なオーケストラだけです。演目は、1550年頃の作品から20世紀に入ってからのもので及びますが、内容と重要性に納得がいったものだけを指揮することになっています。

過去15年間は、ことにブラームス、ドボルザーク、ブルックナーに没頭していました。ブルックナーの作品については、ずいぶん新しい洞察も生まれて、公演も成功させてきました。

シュタイヤマルク州の州都、グラーツでは、私のためにシュティリアルテという音楽祭を開催してくれるようになりました。25回目を迎えた今年は、ビゼーの「カルメン」、ベートーベンの「エグモント」、モーツァルトの「悔悟するダビデ」、ハイドンの「オランダ・パラディーノ」の公演をしました。現在、私は年間80回から90回（オペラもふくめて）指揮をしており、演目は27ほどになります [Photo 27]。準備と

I am convinced about.

In the past 15 years I have been especially preoccupied with Brahms, Dvořák and Bruckner. I have gained many new insights into the work of the latter and we have had some successful performances.

The city of Graz in the province of Styria created a festival for me known as the *Styriarte*. This year was the 25th season and I performed Bizet's *Carmen*, Beethoven's *Egmont*, Mozart's *Davide penitente* and Haydn's *Orlando Paladino*.

At present I have about 80 to 90 conducting engagements a year (including opera) with about 27 different programmes (Photo 27). That is the utmost I am able to achieve because a great amount of time has to be invested in preparation and research.

Perhaps I should also mention that my life's work is very well documented on several films and television recordings (Photo 28) and well over 400 LPs and CDs. This recording activity was of very great artistic value for us: the constant self-control led to considerations about what is indeed important in the interpretation. Precision can be increased through repetitions; but is a technically more precise recording really the aim? Perhaps the content, the substance of the music can be conveyed even better in a different way than through technical perfection? Does the "Theory of Perfection" apply here too? What is the price to be paid for technical improvements? What is the role of live recordings? I think that I was able to try all this out and study what is possible in my metier and that is why I am completely happy and thankful for the course my life has taken (Photo 29).

調査には非常に長い時間が必要であるため、私としてはこれが限度です。

触れておいたほうがよいのですが、長年私の行ってきた作業は非常によく記録されていて、映画やテレビのドキュメンタリー [Photo 28] も何本かありますし、LPやCDは400枚を超えています。こうした記録作業は、私たちにとって芸術的に大変価値があります。常に自分をコントロールしておくことで、解釈において本当に大切なことは何かを考えることになるからです。繰り返すことによって精度もあげられます。しかし、技術的な意味でのより精度の高いレコーディングというのが、真に目指すべきものなのでしょうか。おそらく、音楽の内容や本質は、技術的な完成を目指すのとは違う方法によってこそ、よりよく伝えられるのではないのでしょうか。ここでもまた、「完成原理」はあてはまるのでしょうか。技術的進歩の見返りとして払わねばならない代償とは、何なののでしょうか。生録音の役割とは、何なののでしょうか。私はこういった問いの全てに答えを出そうと試み、私の専門において可能な限りのことを研究することができたと思っています。だからこそ私は、自分が辿った人生の道のりにとても満足していますし、また感謝もしているのです [Photo 29]。

稲盛財団2005——第21回京都賞と助成金

発 行 2006年7月1日

制 作 財団法人 稲盛財団

〒600-8411 京都市下京区烏丸通四条下ル水銀屋町620番地

Phone: 075-353-7272 Fax: 075-353-7270

E-mail admin@inamori-f.or.jp URL <http://www.inamori-f.or.jp/>

ISBN4-900663-21-2 C0000