



偉大なるヴァイオリニストたち 2

ジョン・キョンファから五嶋みどり、ヒラリー・ハーンまで

ジャン＝ミッシェル・モルク〔著〕 神奈川夏子〔訳〕

序文

ギドン・クレーム

みなさんの多くはおそらくご存知だろうが、私はヴァイオリン奏者一家に生まれ育った。それなのに「ヴァイオリン・マニア」であったことは一度としてない。この楽器を学んだのは、両親や祖父の後姿を見て成長した私にとっては当然のなりゆきだった。こうしてヴァイオリンは、私の肉体、感情、そして魂の一部を形成するようになったのだ。

若い頃は、一六歳のときに祖父から譲り受けたヴァイオリンを弾いていた。祖父が死ぬまで使っていたこの楽器は、誇らしくも「G・B・グァダニーニ」作だった（残念ながらその後ただの複製であることがわかってしまったのだが）。

何はともあれ、国際コンクールでは、いつもこのすばらしいヴァイオリンがかたわらにいてくれた。なかでも、一九七〇年のチャイコフスキー国際コンクールでは幸い優勝することができた。初期のリサイタルで使っていたのも常にこのグァダニーニだった。カラヤン指揮によるブラームスのヴァイオリン協奏曲をはじめ、一九七〇年代に行った録音でも忠実に尽くしてくれた（以来、私が所持するほかのヴァイオリンとともに、クレメラータ・バルティカの美しい音色づくりにも一役買ってくれている）。年若い私はもちろんさまざまな録音を聴いていたし、著名なヴァイオリン奏者のLPレコードや希

少な録音テープの収集家であった父からは、音楽への多様なアプローチ方法を聴き比べてみるように強くすすめられていた。

でも私自身はといえば、ヴァイオリンのために書かれた曲よりもむしろ「別の」ジャンルの音楽のほうに惹かれていた。たとえばマーラーの《交響曲》、バーンスタインの《ウェスト・サイド物語》、ヴェルディの《ファルスタッフ》。それにジャズ・ミュージシャンの演奏も大好きで、オスカー・ピーターソン、マイルス・デイヴィス、エラ・フィッツジェラルド、アート・テイタム、デイヴ・ブルーベックなど、名前を挙げたらきりがないほどだ。また忘れるわけにいかないのは、ジャック・ブルルをはじめとする歌手、俳優インノケンティ・スモクトゥノフスキー、そしてマリア・カラス。彼らは、ユーディ・メニューイン、ダヴィッド・オイストラフ、アイザック・スターン、ジョゼフ・シゲティ、ジノ・フランチェスカッティといったヴァイオリン奏者たちに勝るとも劣らないほどの影響を私に与えてくれた。

私の音楽に向かう姿勢はまるごと、耳になじんでインスピレーションの源となってくれた「多種多様な」音楽と結びついていった。今でもそうだ。もちろんヴァイオリンが、世界をまたにかけた私の活動における主力「ツール」であることは否定できないし、この楽器を手にしてから六〇年以上たった今でもその事実が変わりはない。ヴァイオニストになろうと決心したからには、あらゆる感情と好奇心のありったけを手中の楽器に託し、これを通して解き放たなければならなかった。

それはともかくとして、私は自分を二〇世紀後半におけるヴァイオリン演奏の変遷に関する「専門家」だとは思っていない。この方面については非常に個人的な見方しかできない。何十年もかけて手に入れてきた大切な楽器への接し方にしてもそうだ。楽譜の内容を再現することをみずからの使命と考えてきたし、楽譜は私の探究心を刺激してくれた。なによりまず、作曲家に対する忠誠心を忘れ

たくなかったし、今でもこれが私の目指すところだ。

私にとって、音楽とはいくつもの混じりけのない感情から生まれる言語だ。これらの感情を奏者が読み取り、コンサートやレコーディングにおいて表現し、最終的に聴衆の心に届けるまでの過程は、とても私的な行為である。

ひとつだけ自信を持って言えることがある。芸術家の演奏を評価する基準はいろいろあるけれど（かつて——今でもそうだが——だれもが絶対的なお手本としていたのはヤッシャ・ハイフェッツだった）、私がかつとも心惹かれるのは、「完璧」な演奏自体ではない。

近年、みずからの登場を華々しく演出する術^{すべ}を心得たヴァイオリン奏者が非常に多い。演奏のレベルの高さ、自信に満ちたふるまい、完全無欠のテクニク、そして「グラマラス」なまでの存在感に、こちらがうっとりさせられることもしばしばある。

しかし、こういうパーソナリティが音色そのものに表れている例には、めったにお目にかかれない。かつての偉大な演奏家は個性が際立っていて、まさに特別な存在だった。聴いただけでそれが誰だかすぐにわかったものだ（これはヴァイオニストに限った話ではない！）。私は、「二〇秒間聴いただけで作曲家や演奏家の真のパーソナリティがくつきりと表れてくるようではない」としよっちゅう言っている。

残念ながら昨今の弾き手はそろいもそろって同じような音を出す。

もちろん例外もある。そんな演奏家には惜しめない賛辞を捧げたいし、とりわけ、レパートリーを充実させる意気込みを示している音楽家こそ支持したい。彼らのアプローチは過去の遺産にだけ向けられているのではなく、未来へも開かれているといっぴいと思う。亡き作曲家の作品ばかり演奏するという、さながら「博物館」住まいのような活動を拒否している音楽家たちだ。

アルベルト・アインシュタインは、人生において（科学分野で）成し遂げた業績は「学業のおかげではなく、学業を無視したからこそ達成できた」と語った。私たちは「学校」という概念に縛られすぎていたようだ。実際、本当に魅力的な表現者は常に他とは一線を画し、個性的で革新的な特徴を帯びた仕事を見せてくれるものだ。

わが偉大なる師匠、ダヴィッド・オイストラフがあるとき私に「ヘンリック・シェリングは押しも押されもしないヴァイオリニストだ。だがねえ……」と言ってにやりと笑うと、こう続けた。「以前、ラジオでかかっていたヴァイオリン演奏がなかなかよいと思った。でも弾き手が誰かわからなかった。それは……シェリングだったのさ」

偉大なる恩師が逸話まじりに表明した（しかし正論ではある）意見をここで披露したからといって、シェリングのバランスのとれた、ていねいかつ「エレガント」な演奏に難癖をつける気持ちは毛頭ない。またシェリングについての見解を読者に押し付けようなどとは思っていない。シェリングが史上もっとも優れたヴァイオリニストのひとりであることに疑問の余地はない。しかし私が注意を喚起したいのは、音楽家の演奏方法よりも、当人がそのパフォーマンスに「どんな種類の」パーソナルなメッセージを込められるかが重要だという点なのだ。

ここで思い出すのは、もうひとりの偉大なヴァイオリニストにして敬愛すべき人物、アイザック・スターンだ。最近のインタビュでスターンはこう言っている。

「難曲中の難曲をマスターしている若手たちよりも、演奏の中で何かを『伝えたい』と訴える力を、切迫感をもって聴かせてくれる弾き手に心惹かれるのですよ」

最近私の周囲でも、自分のキャリアに権威めいたものをつけようと腐心している有望な若手があまりに多いように思われる。こうなってくると、だいたいが音楽実践の本質——「芸術」——からかけ

離れていく。彼らは、芸能プロ、レコード業界、PR会社、インタビュー、テレビ番組など、あらゆる「手段」を利用して生き延びる。「より多くの聴衆に知ってもらいたいという新たな欲望」（これが何よりもまず音楽業界とその売上増加に貢献しているのはもちろんだ）をかなえようとすればするほど、なぜ演奏するのかという原点を忘れていく。そしてこれはどんな楽器についても同じだ。才能に恵まれたこうした若手音楽家のほとんどが目指しているのは、最短コースで人びとの称賛と評価を集めて「スター」になることだ。

本書では基本的に「セレブ」演奏家を取り上げている。彼らのそれぞれの個性についてどのような感想を持つかは読者の自由だ。きら星のような弾き手たちが実際何を追い求めているのかを知るのは興味深いし（彼らがみな非の打ちどころのない演奏家であるという事実は置いておいて）、いうまでもなく重要だ。

このあいだ、公開マスタークラスで、若い女性が私の前で演奏した。

バッハのある楽章を演奏したのだが、どちらかというと生彩に欠ける出来だった。有名なソリストになりたいという夢を持っているのだから、やる気に水を差すつもりはなかったのだが、ほかに言いようがなくてけっこう残酷な質問をしてしまった。

「こんな演奏に客がお金を払う義理があるなんて、どうして思えるのかな。そもそも、どうしてこんな演奏を聴かなきゃならないんだろう？」

確かに不躰ではあった。でも心からそう思ったから言ったのだ。

「正確なタイミングで正確な音を出せたからって、真のアーティストとは呼べないね」

残念ながら近年、非常に精緻な曲なのにうわべだけをなぞって弾く音楽家があまりに多い——これは舞台での話である。そして不思議なことに、かなり多くの聴衆（そしてなかには音楽通もたくさん

いる)がこれに満足しているようなのだ。宣伝イメージに惑わされているのか、真のアーティストによる演奏を目の当たりにしているのか、それとも演出(大げさな身振りや突飛な衣装など)に目が眩んでいるだけなのか、識別できる聴衆は少ない。きれいな顔や魅力的な身体の動きを目の前にして、私たちの判断力は鈍り、非常に説得力ある楽曲解釈を披露してもらっているような気にさせられるかもしれない。今どき、魅力攻勢に屈しない人間などいるだろうか? おおかたの音楽評論家でさえコロリと参っているようではないか。

音楽活動からの収益を当然のように享受している、「演奏」音楽ビジネスという名のゲーム」を牛耳る人びとの存在、つまり音楽業界には「儲け主義感覚」があるという事実を私たちは忘れてはならない。

演奏するのは定番の曲ばかり。おすすめはいつも決まりきった解釈での演奏(じつは大体有名な音盤のまね)。これらは音楽をがんじがらめにしてきた「呪い」である。

どうやら、舞台芸術でさえも産業や企業などと同じ「グローバル化」に取り込まれるような時代に、私たちは生きていくらしい。音楽のビジネス化がもたらした影響と外見的な魅力優先の傾向が、音楽の内容そのものを差し置いて欲望ばかりを生み出している。「うまく飾り立てられた」アーティストのほうが、個性的な(そして本物の)アーティストより成功している。

その結果、優れた弾き手がなんともつまらない演奏家に成り下がっている。この傾向に拍車をかけているのがコンクールで、技術的に完成度の高い参加者ばかりが賞を取り、最高に興味をそえられるような参加者(ヴァイオリニストを含む)は割りを食っている。

しかし、まだ望みはある——なぜなら、なんだかんだいっても私たちの周りにはまだ傑出したアーティストが「数人は」いるからだ。彼らは個性豊かなヴィジョンを持った音楽家でありクリエイタ

ーでもある。解釈も新たに名曲に挑み、既存の道からあえて外れて冒険に乗り出し、新しい何かを発見している。こんな音楽家たちに私は尊敬の念を覚えざるをえない。その音楽に対するアプローチに魅了されるからだ。ここで名前を挙げようとは思わないが、ヴァイオリン演奏という芸術の未来は、ひとえにこうした「知と感性の冒険者たち」、つまり「アウトサイダー」として生きること(意識的にせよ無意識にせよ)を選び、成功という安楽を放棄してあえてリスクを冒すことに喜びを見出す音楽家たちの肩にかかっている、という事実を強調しておきたい。彼らは音楽作品への伝統的アプローチの優れた部分を出発点として取り込む。そんな彼らが情熱を傾けるのは、独自の作品解釈を展開し、超有名「定番」曲の演奏の際には安定感ある演奏からの逸脱を試みることだ。

このようなアーティストだけが、舞台上から聴衆に「語りかける」ために不可欠な特別な資質を備えている。それは「想像力」だ。

とはいっても、幸いにしてそんな資質に恵まれた人たちがさえ、堂々としていながらも率直で、しかも魂の奥のほうまでさらけ出すような演奏でなければ、聴く者を納得させるまでには至らない。

音楽市場は今や、自己満足の変人たちであふれかえっているようだ。デイヴィッド・ギャレット的な「得体の知れない化け物」を前にしたら、どんな往年の名ヴァイオリニストでもみずからの音楽の「正当性」をきちんと説明することはできないだろう。

楽器について

私は今までずっと、古い名器(アントニオ・ストラディヴァリとグアルネリ・デル・ジェス)「ともに一七三四年製」、そして最近では一六四一年製のニコロ・アマティ)を演奏するという幸運に恵まれてきた。しかし今まで決して(何人かの尊敬すべき同業者たちのように)「楽器収集家」であつた

ことはない。楽器収集家とは、自分の望みにびったりと合った楽器をどんなことをしてでも手に入れようとする人間を指す。

真の「楽器」は私たち自身の「奥底」に眠っていると、常に考えているし公言もしてきた。だから私は現代のヴァイオリン作家の手によるすばらしい楽器を高く評価しているし、その音色に聴き惚れてコンサートや録音で実際に弾いてもいる。たとえば、四〇年ほど前に米国で制作されたルイス・ベリーニも弾いた。「オールド・ヴァイオリン」はもはや資産ともいえるほどの値段で、収集家が見栄を満たすためのものになってしまっている。そんな状況を踏まえて私は思う。古き逸品は歴史的価値や奇跡的な音質を持つけれど、力量と才能豊かな職人や演奏家の手にかかれば、優秀な現代のヴァイオリンにも高い値打ちがあると。現代作家による楽器が愛を込めて奏でられたときに出す音色を聴いてみてほしい。きっと驚愕するだろう！

コンテンポラリー・ヴァイオリン／ヴィオラ／チェロの演奏を通して、もっと多くの若いアーティストが才能を開花させ自分自身の歩む道を見つけてほしいと願っている。

人生でもっとも尊いもの、それは愛と情熱を注いで実現した事柄である。私が何年もかけて学んだ教訓のひとつだ。これは誰にでもあてはまる。ごく少数のエリートだけに限った話ではない。

私の大切な友人であり、本書の著者ジャン・ミシエル・モルクは、この愛と情熱のふたつを備えた人間だ。彼がヴァイオリンとその弾き手に対して抱き続けてきた賛美の念は気高く、何よりも尊敬に値する。アーティストの考察において彼が見せる、桁外れに鋭い感覚は外科医ならではのものだ！あらゆる種類の音盤についての確かな知識を持ち、コンサートでは繊細な聴覚を発揮し、技術的側面（運指法や運弓法など）に熱心に取り組み、弦楽器作品にこの上ない愛情を注ぎ、室内楽演奏家としてのキャリアも持つ。私たちが愛するヴァイオリンという古い楽器の擁護者として、また音楽史に残

る名人だけでなく現在の偉大な演奏家についても語ることができる歴史家として、ジャン・ミシエル以上の適任者はいない。

私たちは経験を通して知っている。あらゆる政治危機や経済危機のさなかにあっても、ヴァイオリンは耳で聴き取れる（いや、やっと聴き取れるほどの！）「倍音」を出す特性を備えた、きわめて貴重な「現代をともに生きる」楽器である、と。その馴染み深いビブラートは激動の時代にあってさえ人びとの心に届き、ポジティブなエネルギーを発生させながら、聴衆を歓喜の渦へ巻きこむのだ。

驚くほど豊かな内容を持つ本書は、ヴァイオリンという芸術様式の中に見られる相違点、共通点、矛盾について理解するためのすばらしいガイドブックであり、現役のヴァイオリニストからヴァイオリン愛好者にいたるまで、誰が読んでも楽しめる心から信じている。

たった四オクターヴで奏でられる音色に身も心も委ね、全世界への窓を開く用意ができたなら、本書を手にとってみてほしい。

深い知識と熱情をもって書かれた、冒険に満ちた一ページ一ページを楽しんでいただきたい。アマチュアの心もプロの心もひとしく魅了するに違いない。

二〇一四年五月二一日―二六日 ドイツでの演奏旅行先で

ギドン・クレメール

はじめに

二〇一一年に刊行された拙著の、時系列的には続編となるこの第二巻の執筆を始めたとき、新たな問題が発生した。第一巻では、年月を経て評価が固まったヴァイオリニストたちを取り上げればよかった。しかしこれより若い世代の音楽家については、優れた才能の持ち主であるかどうかを判断するには、二一世紀の最初の数年間を振り返って判断するしかなかった。二〇〇〇年の時点でまだ二〇歳になっていないとしても、二〇世紀の偉大なヴァイオリニストとみなして差し支えないのだろうか？ いわゆる神童はともかく、ゆっくりと才能を開花させるタイプの未完の利器についてはどうすればいいのか。悩んだ末に私は、二〇世紀の最後の数年と二一世紀最初の一〇年にコンサートやレコーディングで活躍したアーティストを選ぶことにした。完全列挙とまでは目論んでいなかったものの、ひどいジレンマに陥った。傑出したヴァイオリニストがあまりに多すぎるのだ。多数の演奏家がヨーロッパ大陸以外の場所を主要な活動舞台としている事実も考慮に入れて、人選を行った。パーソナリティ、ディスコグラフィの充実度と質の高さが決め手となったが、もちろんこれだけではない。どのような経歴をたどってきたかも加味している。

この二〇数年間、うれしいことに本書に登場するヴァイオリニストのうち何人かに実際にお目にかかれた。個人的なインタビューをいくつか抜粋したので、アーティストの生の声を聞いてほしい。

一九四八年以降に誕生した偉大なヴァイオリニストを扱ったこの第二巻では、全員が現在も活躍中

で、なかにはこれからが楽しみな音楽家もいる。とくに目を引くのは女性の占める割合の高さだろう。これは、他分野と同様、有望な女性に門戸が開かれてきている状況を反映している。また、ロシア系や中央ヨーロッパ系のアーティストの数が若干減って、極東出身のヴァイオリニストの台頭が目立つ。世界中どこにいても音源へ簡単にアクセスできるようになったおかげでグローバル化が進んだ結果、昨今の音楽学校、ひいては音楽スタイルには、往年の著名な演奏家たちと比べるとある種の「没個性化」が見られる。そうはいっても、どの世代にあっても、際立ったパーソナリティで一時代を築く優れたアーティストたちは必ずいるものだ。「ステージ登場」の順番に、時系列で分類していく方法が読者にとってもっともわかりやすいのではないかと判断した。

第一巻と同様に、おもに室内楽演奏者として知られているアーティストよりも、オーケストラ演奏におけるヴァイオリンソロ奏者として名高いアーティストを優先して選んだ。また、二〇世紀後半におけるバロック音楽見直しの潮流の重要性は承知しているものの、「バロック・ヴァイオリニスト」は取り上げなかった。バロック演奏者たちのレパートリーは限られているうえに、彼らの音楽上の美学やアイデンティティを、「モダン・ヴァイオリニスト」たちと並べて語るのは難しいからだ。

本書の付録のCD-ROMに収載した音源は、二一世紀の最初の数年になってやっと知られるようになった演奏家たちを除き、ほとんどのアーティストに関しては二〇世紀中つまり二〇〇〇年までに録音されたものを使用している。それぞれの演奏活動のなかでもとりわけ重要な意味を持つ作品、または演奏家の芸術性をもっともよく表している一曲を選んだ。また楽曲は第一巻におさめられた音源の内容をさらに充実させるつもりで、重複を避けるように選ばれているが、著作権使用料の関係で、二〇世紀後半の作品は数が限られている。最後に、おもな使用楽器についてだが、昨今では価格の高

さからアーティスト自身が所有するケースよりも銀行や財団によって貸し出されている場合のほうが多い。これも各演奏家の章末に記載しておいた。

二〇一四年六月

ジャン＝ミシェル・モルク

ボリス・ベルキン ————— Boris Belkin 025
●1 ドミートリイ・ショスタコーヴィチ 《ヴァイオリン協奏曲第一番イ短調》より第四章

チョン・キヨンファ ————— Kyung-wha Chung 029
●2 ヨハネス・ブラームス 《ヴァイオリン・ソナタ第三番ニ短調》より第一章

ピнкаス・ズーカーマン ————— Pinchas Zukerman 035
●3 アンリ・ヴェータン 《ヴァイオリン協奏曲第五番イ短調》より第一章

オーギュスタン・デュメイ ————— Augustin Dumay 044
●4 エドヴァルド・グリーグ 《ヴァイオリン・ソナタ第三番ハ短調》より第一章

ピエール・アモイヤル ————— Pierre Amoyal 051
●5 アルノルト・シェーンベルク 《ヴァイオリン協奏曲》より第一章

ドミトリ・シトコヴエツキー ————— Dmitry Sitkovetsky 059
●6 エドワード・エルガー 《ヴァイオリン協奏曲ロ短調》より第一章

ナイジェル・ケネディ ————— Nigel Kennedy 066
●7 アントニオ・ヴィヴァルディ 《四季・協奏曲第四番ヘ短調》より「冬」

シロモ・ミンツ ————— Shlomo Mintz 075
●8 マックス・ブルッフ 《ヴァイオリン協奏曲第一番ト短調》より第二章

ヴィクトリア・ムローヴァ ————— Viktoria Mullova 084
●9 ジャン・セバスチャン・バッハ 《ヴァイオリン協奏曲第二番ホ長調》より第一章 アレグロ

チョーリヤン・リン ————— Cho-Liang Lin 093
●10 カール・ニールセン 《ヴァイオリン協奏曲》第二章

トマス・ツェートマイアー ————— Thomas Zehetmair 099
●11 ロベルト・シューマン 《ヴァイオリン・ソナタ第二番ニ短調》第四章

アンネ・ゾフィー・ムター ————— Anne-Sophie Mutter 110
●12 ヴィトルト・ルトスワフスキ 《チェーンⅡ ヴァイオリンと管弦楽のための対話》より第三章

フランク・ペーター・ツインマーマン

Frank Peter Zimmermann

123

●13 ウジェーヌ・イザイ

《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタ》より第六番ホ長調

クリステイアン・テツラフ

Christian Tetzlaff

139

●14 レオシュ・ヤナーチェク

《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》より第一章

竹澤恭子

Kyoko Takezawa

146

●15 ベーラ・バルトーク

《ラプソディ第一番》より第一章

レオニダス・カヴァコス

Leonidas Kavakos

150

●16 フリッツ・クライスラー

《ウィーン奇想曲》

ジョシュア・ベル

Joshua Bell

155

●17 ガブリエル・フォーレ

《ヴァイオリン・ソナタ第一番イ長調》より第一章

ベンヤミン・シュミット

Benjamin Schmid

167

●18 J・S・バッハ

《パルティータ第一番短調BWV1002》(シューマン編曲ピアノ伴奏版)

アン・アキコ・マイヤース

Anne Akiko Meyers

172

●19 アーロン・コープランド

《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》より第三章

ギル・シャハム

Gil Shaham

177

●20 セルゲイ・プロコフィエフ

《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第一章

ヴァディム・レーピン

Vadim Repin

191

●21 エドゥアール・ラロ

《スペイン交響曲》より第一章

みどり(五嶋みどり)

Midori

204

●22 パウル・ヒンデミット

《ヴァイオリン協奏曲》最終楽章

イザベル・ファウスト

Isabelle Faust

210

●23 ベーラ・バルトーク

《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》より第四楽章

ヴァディム・グルズマン

Vadim Gluzman

223

●24 エルネスト・ブロッホ

《パール・シェム》より第二章「即興」

マキシム・ヴェンゲーロフ

Maxim Vengerov

232

●25 カミーユ・サン＝サーンス

《ハバネラ》

ジュリアン・ラクリン

Julian Rachlin

247

●26 ヘンリク・ヴィエニャフスキ

《ヴァイオリン協奏曲第二番二短調》より第二章

ニコライ・ズナイダー

- 27 セルゲイ・プロコフィエフ 《ヴァイオリン協奏曲第二番 短調》より第一章

Nicolaj Znaider 254

ルノー・カピュソン

- 28 アンリ・デュティユー 《ヴァイオリン協奏曲「夢の樹」》より第一章

Renaud Capucon 259

ジェイムズ・エーネス

- 29 ニコロ・パガニーニ 《無伴奏ヴァイオリンのためのカプリース》第二十六番および第二十七章

James Ehnes 279

リーラ・ジヨセフオヴィッツ

- 30 ピョートル・イリイチ・チャイコフスキー 《ヴァイオリン協奏曲 二長調》より第一章

Lella Josefowicz 284

ジャンニーヌ・ヤンセン

- 31 ヨハン・セバスティアン・バッハ 《ヴァイオリンとチェンバロのためのソナタ第四番 八短調》より第一章

Janine Jansen 288

ヒラリー・ハーン

- 32 ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン 《ヴァイオリン協奏曲 二長調》第二章

Hilary Hahn 293

サラ・チャン

- 33 ニコロ・パガニーニ 《無伴奏ヴァイオリンのためのカプリースより第一番および第二十五番》

Sarah Chang 303

ユリア・フィッシャー

- 34 パブロ・デ・サラサーテ 《ツィゴイネルワイゼン》

Julia Fischer 309

セルゲイ・ハチャトゥリアン

- 35 アラム・ハチャトゥリアン 《ヴァイオリン協奏曲 二短調》より第二章

Sergey Khachatryan 319

そのほかの偉大なるヴァイオリニストたち

326

偉大なる教育者たち

334

CD-ROM 収録曲リスト

i

炎のようなエネルギーを放出するパフォーマンス、そして各作品に注入された情緒に訴える力。どの録音も私たちを感嘆させずにはいない。デッカとデノンの両レーベルによるディスコグラフィーには、ブラームス、ショスタコーヴィチ《第一番》、パガニーニ《第一番》、プロコフィエフ、シベリウス、チャイコフスキー、そしてリヒャルト・シュトラウスのヴァイオリン協奏曲、モーツァルトの《ヴァイオリンとヴィオラのための協奏交響曲》や《ヴァイオリン協奏曲第五番》、そしてピアノのミシエル・ダルベルトと共演したブラームスのヴァイオリンソナタ全集などがある。

演奏楽器は、アイザック・スターンが所有していたG・B・グァダニーニ（一七五四年ミラノ製）、そしてポロニーヤで現在も活躍している弦楽器製作者ロベルト・レガッツィによる新作ヴァイオリンである。



ドミートリイ・ショスタコーヴィチ 《ヴァイオリン協奏曲第一番イ短調》より第四章

Kyung-wha Chung

キョン・キョンファ

（一九四八年―）



チョン・キョンファは、マイケル・レービン、イツァーク・パールマン、そしてピンカス・ズーカマンらとともに、ニューヨークのジュリアード音楽院で偉大な指導者イヴァン・ガラミアンに師事したエリート学生のひとりである。世界の檜舞台で活躍するアジア人ヴァイオリニストの先駆者ともいべき存在だ。

一九四八年三月二十六日、チョン・キョンファはソウルに生まれた。きょうだいは七人。四歳でピアノを、その二年後にヴァイオリンを始めた。

「子どもの頃はピアノが大嫌いでした。でもヴァイオリンの音はいつも頭の中で鳴り響いていて、自分でこの音を出したくてたまりませんでした。ヴァイオリンを弾くことは私にとってそれくらい自然なことでした」

趣味でピアノを弾いていた母親、そしてきょうだいとともに、キョンファは幼い頃から室内楽の演奏を楽しんだ。のちに、きょうだいの多くがプロの音楽家になっている。神童ともいうべき才能を見せ始めた彼女の上達は早く、九歳でソウル市交響楽団と共演し、メンデルスゾーンの《ヴァイオリン協奏曲》を聴衆の前で演奏している。これがきっかけでキョンファの名は韓国中に知られるようになった。一九六一年、常にキョンファの最大の助言者であった母親のアドバイスにしたがって、家族のもとを離れニューヨークのジュリアード音楽院に入学した。同校ではイヴァン・ガラミアンのクラスで学ぶことになる。奨学金を得ていたものの、当時の彼女にとってアメリカでの生活は困難を極めた。たった一二歳で親元を離れ、姉とふたり、ニューヨークという恐ろしい町で、英語も話せないまま生活を始めたのだから。いきなり激変した生活を振り返ってキョンファは「あのときに私の子ども時代は終わったのです」と言う。当時、彼女はニューヨークでは数少ないアジア人女子学生のひとりであり、しかもイツァーク・パールマンやピンカス・ズーカマンなどの天才たちが学ぶジュリアード音楽院

のクラスでは唯一の韓国人だった。

「ニューヨークに来てしまえば、あとはもう理想の生活が待っているとばかり思っていたのです。ところが、私にとっても優しくしてくれたガラミアンが、じつはそれほど目をかけてくれない、といういじけた気持ちが生まれてきてしまいました。私が女の子だからです。結婚や出産などでヴァイオリニストとしてのキャリアをあきらめる女子学生をたくさん見てきたガラミアンにはいつも、結婚なんかするんじゃないとお説教されていました！」

しかし、その後の活躍が証明しているように、栄えあるキャリアと母親としての生活を両立できるだけの力がキョンファはあった。

言葉の問題を乗り越えたキョンファは、ガラミアンのもとで七年間学んだ。非常に忍耐強く、厳しく、そして的確な教授法がありがたかったと言う。またポール・マカノヴィツキーからの助言も得て二〇世紀作曲家の作品にも取り組むようになった。ジョーゼフ・ギンゴールドとシモン・ゴールドベルクもキョンファに多大な影響を与えた教師だ。しかし彼女がヴァイオリニストとして大きく羽ばたき始めるまでには少し時間がかかった。

「一八歳になった私は、やる気をなくしていました。学校とアパートを往復するだけの毎日。練習に明け暮れるだけの生活でした」

時は冷戦時代、ソ連と大韓民国とのあいだの外交関係緊張の悪化を理由に、キョンファはチャイコフスキー国際コンクールへの参加を許されなかった。家族はそんな彼女を後押しして、一九六七年、権威あるレーヴェントリット国際コンクールにエントリーさせた。カーネギーホールで開催されたこのコンクールで、六日間にわたる審査が終了しても、キョンファと彼女の最大のライバルであるピンカス・ズーカマンとは甲乙つけがたく、審査員たちは結局両者を第一位とした。さらに一九六八年

にはニューヨークで華々しいデビューを飾り、全米の主要オーケストラからオファーを受けるようになった。ヨーロッパではヨーゼフ・シゲティからの助言を受けるチャンスにも恵まれる。彼の洗練された物腰と高い教養をキョンファは敬愛してやまなかった。文学や絵画への造詣を深めるようになったのもシゲティとの交流の賜物だ。

ブラームスへの傾倒

キョンファのヨーロッパデビューは遅く、一九七〇年だった。アンドレ・プレヴィン指揮のもとロイヤル・フエスティバル・ホールで演奏した彼女はついに彼の地でもその名を知られるようになる。イツァーク・パールマンの代役を急ぎよ務めた形だったが、彼女は万雷の拍手をもって迎えられ、たちまちのうちにイギリスで三〇カ所を回るツアーの話がまとまった。そしてデッカ・レコードと契約を結び、はじめての録音にはシベリウスとチャイコフスキーの協奏曲が選ばれた。ほとぼしるような熱情を帯びた、聴く者を魅了せずにはいられない鋭くエネルギーに満ちたスタイルの演奏がおさめられている。充実した、国際的なキャリアの始まりだ。そんななかでも、キョンファは常に仕事と家庭生活や子どもたちの教育とを両立させようと心を砕いている。ロマン派作曲家をとくに愛し——ブラームスがとりわけ好きだと言う——、万事に謙虚で控えめなこのアーティストは、ロマン派楽曲の演奏においては、打ち震えるような感受性と熱い魂を露わにしながら、詩情豊かなスタイルときわめて明快な表現力を感じる存分披露する。ソリストとしての活動と並行して、ピアニストで指揮者でもある弟のミョンフン、そしてチェリストの姉のミョンファとともにトリオを結成した。この世代でもっとも才能豊かなヴァイオリニストとして、最高峰のオーケストラや指揮者たちと共演するカタワラ、ペーター・フランク、クリスティアン・ツイーマン、ラドゥ・ルブ、ステイーヴン・コヴァセヴィチ、

そしてイタマール・ゴランらとともにソナタの演奏で舞台に立っている。

二〇〇六年、キョンファは左手人差し指の怪我により演奏活動の中止を余儀なくされた。この期間には指導に専念し、五年後に「お帰りのさい、キョンファ」(「She is back」)と銘打った復帰リサイタルをアジアで開催する。二〇〇七年にはニューヨークのジュリアード音楽院、二〇一二年には梨花女子大学で教鞭を執り始めた。

「最近の若いアーティストたちは強いプレッシャーを感じているようで、自分のしていることを楽しんでる若者はごくわずかです。私は学生たちに、自分自身の音色を探し求める道を進むには、勇氣と誠実さと忍耐が必要だと話しています。誰かに似せようとするよりも、弱点までも含めて自分のアイデンティティを肯定するほうがいいのです。長く苦しい道のりですが、頂点にたどりつくにはこれしかありません」

またキョンファは姉のミョンファとともに大関嶺国際音楽祭(韓国)の芸術監督を一〇年以上務めている。

キョンファはデッカ、次いでEMIのレーベルで非常に多くの音源を残している。協奏曲は、バルトーク、ベートーヴェン、ベルク、ブラームス、ブルッフ(《第一番》)、ドヴォルジャーク、エルガー、メンデルスゾーン、プロコフィエフ、サン＝サーンス(《第三番》)、シベリウス、ストラヴィンスキー、チャイコフスキー、ヴェータン(《第五番》)、そしてウォルトンが挙げられる。ブルッフの《スコットランド幻想曲》、ラロの《スペイン交響曲》およびヴィヴァルディの《四季》なども録音している。また室内楽では、ブラームス(ペーター・フランクとの共演)、レスピーギ、リヒャルト・シュトラウス(クリスティアン・ツィンマーマンとの共演)、ドイツ・グラモフォン)のソナタ、ベートーヴェン、ブラームス、ショスタコーヴィチ、ドヴォルジャーク、メンデルスゾーン、シュー



ピンカス・ズーカーマン

(一九四八)

Pinchas Zukerman



ヨハネス・ブラームス 《ヴァイオリン・ソナタ第三番ニ短調》より第一章

マン、そしてチャイコフスキーのピアノ三重奏曲などが選ばれている。
使用してきたさまざまな名器のなかには、かつてコレッリが所有し、米国立音楽博物館に所蔵されていた一九六三年製のストラディヴァリ「ハリソン」、フランツ・ヴェン・ヴェチエイ、ヤン・クーベリック、そしてマイケル・レービンの手を経た一七三五年製の「タウンリー」およびピエール・ロードやノーバート・ブレイニンが所有していた一七三四年製の「ロード」の二挺のグァルネリ・デル・ジェスなどがある。

ヴァイオリニスト、ヴィオラ奏者、教授、そして指揮者として活躍するピンカス・ブーカーマンは音楽界の巨人だ。建国もないイスラエルに生まれた生粋のイスラエルっ子であり、ホロコーストからの復活を実現したイスラエルの創造的なパワーを象徴する人間のひとりでもある。熱情あふれるその演奏では、抒情性と鷹揚さと活力とが、並外れた天性の音感と絶妙に調和している。舞台演奏でも録音でも、押しも押されぬ現代の最高の名人のひとりである。未来の世代にとってはお手本ともいふべき存在だ。

一九四八年七月一六日、イスラエル国建設の二ヵ月後に生まれた。ウジェーヌ・イザイと同じ誕生日である。ポーランド出身の両親は、ウッチ・ゲットー（訳注：第二次世界大戦中のポーランドにおけるユダヤ人隔離居住区）とアウシュビッツ強制収容所からの生還者で、大戦直後にイスラエルに移り住んだ。独学でクレズマーを学び、さまざまな楽器を演奏した父イエフダは、息子ピンカスにあらゆるジャンルの音楽に触れる機会を与え、リコーダーとクラリネットの手ほどきをした。

「父にとって音楽は心のよりどころでした。音楽のおかげで生き延びたと言っているけれど、彼の人生活にとっては欠かせないものだったのです。ヴァイオリンはゲットーで演奏していたそうです。ゲットーでの生活における救命浮き輪のような役割を果たしていたのでしょね。私の音楽のルーツはここにあります」

七歳になったピンカスは、父からヴァイオリンの基礎を習い始めた。父は正しい音程感を身につけさせるために、調弦をしつかりと教え込んだ。そして八歳で、イエネー・フバイの教え子であり、著名なハンガリー人指導者のイロナ・フェヘルに師事する。のちにシエロモ・ミンツも教えた教師だった。ピンカス・ブーカーマンはフェヘルにはじめて会ったときのことをこう思い出す。

「最初の日フェヘル先生は、生徒の数が増えすぎたのでこれ以上新しい生徒はとれない、でも聴

くだけ聴きましょう、と言ってくれました。私はまだそんなに上手に弾けなかったのですが、自分のヴァイオリンは完璧に調律できました。先生はこれにとっても驚いて、次の日からレッスンが受けられるように取りはからってくれたのです」

はじめはイスラエル音楽院で、次にテル・アヴィヴ音楽院で、フェヘルには六年間薫陶を受けた。以来、師に導かれて始めた室内楽に深い愛着を持ち続けてきた。

「アメリカに来る前は、イロナ・フェヘルと週に二回は室内楽の演奏をしていました。ベートーヴェンの四重奏曲はすべて弾いていました。今では自分の生徒たちにも室内楽をたっぷり演奏するようすすめています。パートナーが見つからなければ、CDに合わせながら弾いたっていいのです」

アイザック・スターンに見出される

早熟な才能を見せたピンカスは、一九六一年、第一回イスラエル音楽祭でパブロ・カザルスとアイザック・スターンの目に留まり、スターンのすすめでアメリカリイスラエル文化基金からの奨学金を得て、翌年アメリカに留学する。さらにヘレナ・ルビンスタイン基金からも奨学金を獲得し、一九六二年にニューヨークのジュリアード音楽院に入学、五年にわたってイヴァン・ガラミアンに師事する。ニューヨークに来たばかりの少年「ピンキー」はほとんど英語が話せず、はじめて会うこの先生から与えられる訓練内容に対しとかく反抗的な態度に出た。しばらくは人前で演奏させてもらえなかったと言う。

「アメリカに来る前は、すぐにスターンになっていくらでもコンサートを開けるだろうと想像していたのです。ところが着いてみると、とにかく練習に次ぐ練習で、演奏会どころではありませんでした。ガラミアン先生は私に、君はヴァイオリン演奏の入り口に立ったに過ぎないんだよ、とおっしゃった。

これはものすごくショックでした。でも先生の助言をすみからすみまでよく理解して実践し、朝は八時から一二時までの四時間、午後は五時から六時までの一時間練習しました。ガラミアン先生はやってはいけないことを生徒たちに示すのがとてもうまく、おかしい癖を矯正し、大げさになったり野放図になったりしないよう直してくれました。いちばん厳しく教え込まれたのは、楽譜に書かれていることを尊重するという点です。とにかく非常に忍耐強い教師でした。まずラロの《スペイン交響曲》を五ヵ月間勉強させ、次の二週間はヴェータンの作品の中の一節だけを課題として与えるのです。それからおもむろに、クロイツェルの《練習曲》のような基礎訓練的な作品に戻るよう命じます。一三歳の私には本当につまらない練習でした。しかし今では先生は正しかったと思うし、私も生徒に同じ方法で練習させています」

ガラミアンは、表現のコントロールやコーディネーションにおいて、右腕が担う役割は重要不可欠であることを少年に教えた。

「右腕の役割、それは原動力です。左手はこれにただ従っているだけのときが多い。演奏における理性的な側面を具現しているのは右腕です。これがなければ、おもに左手が担っている情動的な要素が前に出てきません。これをごく早いうちから理解しておくべきなのです。頭の中で受け入れるには何年もかかってしまうからです。ガラミアン先生は私たちに、弓と仲良くなさい、と何度も何度も言いました」

アイザック・スターンもまた、ズーカーマンの演奏に磨きをかけてくれた。音楽性の成長過程にあつて彼に大きな影響を与えたスターンとは、のちに舞台や録音で定期的に共演するようになった。一九六六年、スポレートのフェスティバル・ドゥエ・モンディでデビュー、翌年にはレーヴェントリット国際コンクールでチョン・キョンファと第一位を分け合った。演奏家としてのキャリアの始まりである。

米国のさまざまなオーケストラに客演し、プエルトリコのカザルス音楽祭にも出演した。有名なアメリカ人興行主ソル・ヒューロックが彼に目をつけ、一九六八年から六九年にかけてのシーズンに演奏会を三〇回開催した。最初のレコード録音にはメンデルスゾーンとチャイコフスキーの協奏曲を取り上げた。ズーカーマンはまたヴィオラにもそのすばらしい才能を発揮している。この頃にジュリアード音楽院で知り合ったフルート奏者のユージーニア・リッチと結婚したが、一九八五年に離婚している。

一九六九年、ヨーロッパでのデビューを果たすとたちまち類まれなヴァイオリニストとして人気を博すようになる。ピアニストのダニエル・バレンボイムとデュオを組み、ここにチェロ奏者のジャクリヌ・デュ・プレが加わって、あの有名なトリオが結成された。真の友情の上に成り立ったこの音楽ユニットはいくつかの貴重な音源を残している（ベートーヴェンの《ヴァイオリン・ソナタ》と《ピアノ三重奏曲》、ブラームスの《ヴァイオリン・ソナタ》）。クリストファー・ヌーペン監督による一九六九年の映画には、彼らによるシュベルト作《鱈》の録音風景がおさめられている。ヴァイオリンのイツァーク・パールマンとコントラバスのズービン・メータのかたわらで、ヴィオラを手にしているビンカス・ズーカーマン。しかしジャクリヌ・デュ・プレが多発性硬化症を発症したことで、このトリオはあまりに早い終わりを迎えた。ズーカーマンが再び三重奏を演奏するまでには、二五年の月日が必要だった。このときはウラジミール・アシケナージとリン・ハレルとともにシュベルトの三重奏を二曲録音している。またピアニストのマーク・ナイクルグとの安定したデュオ活動では、ヴァイオリンとヴィオラの両方で数多くのソナタを録音している（バルトーク、ベートーヴェン、ブラームス、ドビュッシー、フォーレ、フランク、モーツァルト、プロコフィエフ、シュベルト、シューマン、シュトラウス）。友人であり同じガラミアン門下のイツァーク・パールマンとはキャリアの展開も同時期で、よいライバル関係にある。

世界中が絶賛する指揮者、そしてヴィオラ奏者に

ピンカス・ズーカーマンは早くからオーケストラ指揮に興味を持っていた。一九七〇年から、イギリス室内管弦楽団と共演しており、指揮台に上るときもあれば弾き振りの場合もある。一九八〇年から一九八七年にかけては、セントポール室内管弦楽団の音楽監督、一九九六年から一九九九年まではポルティモア交響楽団のサマーフェスティバルにおける芸術監督を務めている。ニューヨーク・フィルハーモニック、ボストン交響楽団、イスラエル・フィルハーモニー管弦楽団など、一流のオーケストラの指揮をする機会も多い。一九九八年にはカナダの国立芸術センターの音楽監督に就任し、以来妻でチェリストのアマンダ・フォーサイスとオタワに暮らしている。二〇〇九年からは、ロイヤル・フィルハーモニー管弦楽団の客演指揮者でもある。ズーカーマンはまた世界最高峰のヴィオラ奏者のひとりとしてされており、持ち味である音色とヴィブラートは、彼がもつとも自然体で扱えるという楽器、ヴィオラに見事にマッチしている。一九八四年にロージャ・ミクロシュの《協奏曲》を初演するなど、ソリストとして幅広いレパートリーを誇ると同時に、室内楽演奏者としても活躍する。

抜きん出た演奏技術を持ちながらも、名人芸を披露するだけの作品にはあまり興味を持たず、室内楽にこだわっている。

「そもそも、すべての音楽が室内楽なのです。どんな音楽であっても、その真の精神は聴いている音を他者と分かち合うことにあります。音楽の演奏は、ほかの人の演奏を聴き、それに自分の演奏を調和させようとして成り立つのです。相手の人数が三人であろうと九〇人であろうと同じです」

演奏会での、ヴァイオリンからヴィオラへの切り替えはお手のものだ。グアルネリ弦楽四重奏団、東京クワルテット、クリーヴランド弦楽四重奏団と共演を重ね、イツァーク・パールマンとのデュオ

では多くの忘れがたい録音を残している（バッハおよびモーツァルトの二重協奏曲、バルトーク、ヘンデル、ルクレール、モーツァルト、プロコフィエフ、シュポール、ヴィエニャフスキによる二重奏曲、ベートーヴェンおよびドホナーニのピアノ三重奏曲）。ふたりが演奏する様子はクリストファー・ヌーペン監督の映画『グランド・デュオ』におさめられている。二〇〇三年には弦楽五重奏団を結成し、世界中で演奏を披露した。

ほかのヴァイオリニストと比較して、また好きな分野への熱の入れ方と比べると、ズーカーマンは現代音楽に関してはそれほど熱心ではない。しかしながら現代作品の初演数は多く、なかでも銘記すべき作品として、一九八五年のルストワフスキ作《ヴァイオリンとピアノのためのバルティータ》、二〇〇二年のベンジャミン・リースによる《Musical Candles》およびオリヴァー・ナッセンが彼に捧げた《ヴァイオリン協奏曲》が挙げられる。

音へのこだわり

ピンカス・ズーカーマンの考えによると、ヴァイオリニストが出す音は、歌手の声とまったく同じで、生来備わった、遺伝子に組み込まれたものだそうだ。この点を考察するにつけ、アイザック・スターン、ヤッシャ・ハイフェッツ、そしてパブロ・カザルスこそは自分にもっとも決定的な影響を与えた芸術家だったと言う。

「カザルスとの出会いは、私の原点となりました。おかげで私は音にある色彩や音色を感覚的に理解できるようになったからです。一四歳になったばかりの頃でした。彼からの影響で、音の本質を肉体感覚として感じ取れるようになったのです。もちろん、自分で発見しなければならないことだってあります。たとえば、何を用いてどのように表現すれば、音色の多彩さを出せるだろうか、とか、正

しいポジションを取りながらどのように旋律を膨らませていけばよいだろうか、などです。(……) 私は音を聞くといつも色を思い浮かべます。たとえば、とても暗いト短調、これはチャコールグレーなので、そんな色を表現するように弾くのです。色としてとらえた音をそのまま演奏しています」

一方でバロックスタイル回帰や「ピリオド楽器」による演奏の潮流に対しては反感を隠さない。若き日のズーカーマンにとって最高の手本はヤッシャ・ハイフェッツであったが、親しい間柄だったナタン・ミルシテンには特別の敬愛の念を持っているという。

「ミルシテンは明晰な頭脳と誠実さを象徴しているような人物でした。八二歳になるまでその演奏の腕は衰えませんでした。奇跡以外の何ものでもありません！ 私自身は、指が言うことを聞かなくなったら演奏をやめようと思っています」

豊かな経験と天性の音感によって得たものを次世代に継承してもらいたいと願うズーカーマンは、ニューヨークのマンハッタン・スクール・オブ・ミュージックやカナダのナショナル・アーツ・センターで教鞭を執っている。ナショナル・アーツ・センターでは才能豊かな若い音楽家を対象に「ヤング・アーティスト・プログラム」を設立した。ハイレベルの演奏の秘訣は、と学生に聞かれると彼は決まって、「ひたすら練習あるのみ」と答えるそうだ。

「ハ長調の音階練習であっても、美しい響きと完璧なイントネーションで弾かなければなりません。学生にはこういった訓練には絶対服従だと説いています。それがいやなら音楽以外の道を進むしかないでしょうね」

ズーカーマンの舞台を見れば、教えられる。堂々たる体躯に支えられた、力強い響きと目をみはるような弓使いを備えた彼の姿そのものがヴァイオリン演奏者にとっての模範なのだ。

一九六八年に最初のレコーディングを行って以来、ヴァイオリニストまたヴィオラ奏者として精力

的に録音に取り組んできた。規模はさまざまだがディスコグラフィにおさめられた作品数は三〇〇近くにもなる。初期に録音した、アンタル・ドラティ指揮によるチャイコフスキー、レナード・バーンスタイン指揮によるメンデルスゾーン、そしてヴェータン、ヴィエニヤフスキー、カバレフスキーらの協奏曲はまたくまに全世界で高い評判を得ており、その名声は今も衰えることがない。バッハの《ソナタ》や《パルティータ》は一度も録音せず、現代作品や超絶技巧作品にもあまり手を出していないものの、有名レーベル（コロムビア、EMI、ドイツ・グラモフォン、RCA、フィリップス、デッカ、アルタラ、ソニー）からリリースした協奏曲や室内楽の音源では主要な作品はほぼすべてカバーされている。指揮者としても膨大なディスコグラフィを残している。

グアルネリ・デル・ジェスには常に特別な愛情を注いでおり、演奏生活を通して広大さの模範となる貴重な演奏をこのヴァイオリンで聴かせてくれた。一九七九年にはサミュエル・ドゥシュキンが所有していた一七四二年製の「プラウデン」を手に入れている。また、二〇〇三年から二〇〇九年にかけては、ウジェーヌ・イザイとアイザック・スターンの手を経て日本音楽財団の所有楽器となった、名高い一七四〇年製のグアルネリの委託演奏を行った。また、アンドレア・グアルネリとジュゼッペ・グアルネリ作のコンポジット（訳注：表板と裏板の製作者が異なる楽器）・ヴィオラ「フィリウス・アンドレア」も所有している。



アンリ・ヴェータン 《ヴァイオリン協奏曲第五番イ短調》より第一章

続ける生き方——ナイジェル・ケネディ・スタイルだ。

クラシックのディスコグラフィーでは、総数四〇のアルバムがおもにEMIからリリースされている。なかでもバッハ、ベートーヴェン、ブラームス、ブルッフ《第一番》、エルガー《二度のレコーディング》、メンデルスゾーン、モーツァルト《第四番》、シベリウス、チャイコフスキー、ヴァルディ、ウォルトン（ヴァイオリンおよびヴィオラ）の協奏曲、バルトークの《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》、エルガー、ヴォーン・ウィリアムズ、そしてデューク・エリントンの小品などが挙げられる。リン・ハレルと共演したヴァイオリンとチェロの二重奏曲の数々、フリッツ・クライスラーの弦楽四重奏曲、ポーランド室内管弦楽団と録音したカルウォーヴィチやムイナルスキの協奏曲といった、演奏される機会の少ない作品の音源もある。ポーランド室内管弦楽団では二〇〇二年から芸術監督を務めている。ジャズやポップスの録音も多い。『カフカ』、『ブルー・ノート・セッションズ』、『Shhh!』、『ナイジェル・ケネディ・プレイズ・ジャズ』、『ザ・フォー・エレメンツ』、『レット・ルース』、『ナイジェル・ケネディ&クローケ』などはその一部だ。

一九九一年には自伝『Always Playing』を刊行した。

一七〇七年製のストラディヴァリ『カテドラル』から、シャルル・フィリップ・ラフォンとアドルフ・プロツキーの使用楽器であった一七三六年製のガルネリ・デル・ジェスに替えたのち、一七三二年製のカルロ・ベルゴンツィのヴァイオリン、そして数多くのエレクトリック・ヴァイオリンを使用している。



アントニオ・ヴィヴァルディ 《四季・協奏曲第四番へ短調》より「冬」

Shlomo Mintz

シュロモ・ミンツ

(一九五七—)



シュロモ・ミンツ（右）とクラウディオ・アバド

ヴァイオリニスト、ヴィオラ奏者、そして指揮者としてイスラエルが誇るシュロモ・ミンツは、一九五七年一月三〇日にモスクワでロシア人の母とポーランド人の父のもとに生まれた。一家はシュロモがまだ一歳にならない頃にイスラエルに移住した。ピアノとヴァイオリンを習い始めたのは三歳半のときだ。シュロモは当時を振り返ってこう言う。「ピアノとヴァイオリンを一〇年間並行して習いましたが、ヴァイオリンの上達のほうが速かったです。ピアノよりはるかに無理なく音楽表現ができたからです」

六歳になると、ハンガリーの名指導者イローナ・フェヘルに入門し、七年間学んだ。

「フェヘル先生は、アンリ・ヴェータンのフランコ・ベルギー派ヴァイオリンの流れを汲む、イエネー・フバイの門下生でした。ところがハンガリー人である彼女が教えると、たとえばラヴェルの《ツイガース》が、ラヴェルでありながらもジプシー音楽のように聴こえました。フェヘル先生は、楽曲の理解から実際の演奏に至るまでの過程に欠かせない、厳格さと調和を教えてくださいました。先生はドイツ語とハンガリー語を話すのに、私はヘブライ語以外できなかったもので、ドイツ語まで教わりました。フェヘル先生は本当に厳しくて、私はよく泣きながら教室を飛び出したものです。彼女は私に基礎技術を叩き込み、レパートリーを増やすための土台を固めてくれました。彼女なしには今の私はいなかったでしょう」

シュロモは物心ついたときから非常に密度の濃い練習スケジュールを両親に課されていたという。朝は五時に起こされて、ヴァイオリンのクラスに出る前に何時間も稽古した。

「同じ年頃の友達と遊ぶ時間は一日に一時間くらいしかありませんでした」

助言者アイザック・スターンとともに

神童シュロモは、九歳のときに始めてイスラエルの一般聴衆の前での演奏を経験した。

「ヴィエニヤフスキの《レゲンデ》をはじめ、自分の協奏曲のレパートリーを片っぱしから弾きました。ちびっ子ヴァイオリニストのために周囲の人たちが三〇人から五〇人くらいのお客さんを集めてくれたのです」

イローナ・フェヘルから乞われて、少年の演奏会をアイザック・スターンが聴きにやってきたのは一九六六年だった。

「スターンはとても厳しい調子で、『たくさん練習したら、私がアメリカでレッスンをしてあげよう』と言いました。六年後にそれは実現しました」

その通り、シュロモはみるみるうちに上達し、一九六九年にはイスラエル・フィルハーモニー管弦楽団と共演し、メンデルスゾーンの《ヴァイオリン協奏曲》を弾くまでに成長していた。一四歳のときには急病に倒れたイツァーク・パールマンの代わりとしてパガニーニの《ヴァイオリン協奏曲第一番》を演奏、大成をおさめている。ジュネーヴでヘンリク・シェリングのマスタークラスにも参加した。今やシュロモのよき助言者となったアイザック・スターンの推薦を受け、アメリカイスラエル文化基金からの奨学金を得て、ニューヨークのジュリアード音楽院に入学したのは一九七三年だった。以後四年間をドロシー・ディレイのもとで学んだ。

「アイザック・スターンは約束通り、多大な支援をしてくれました。彼は周りの人びとに惜しみなく助力を与える人でした。とくに若い才能の発掘には熱心で、彼らのためにいつも奔走していました。ジュリアードでの勉強は、イスラエルで受けていた音楽教育とはまるで違いました。ジュリアードに

入学するまでに私はすでに三〇〇回も演奏会を経験していました。実際の舞台での経験は学校では決して学べないことを教えてくれます。とはいえ、合衆国では競争がはるかに厳しくて、何もかもがイスメルにいたるときより難しく思えました。とにかく学生のレベルが高いのです。ドロシー・ディレイには、自分の出す音をよく聴き、自分でミスを修正し、頭と手の両方を駆使しなさいと言われていました。自分の音楽を客観的に評価し、練習時間を最大限に活用する方法を身につけるための訓練です。彼女のおかげで、自習するときには演奏をどう分析して改善すればよいかが、だんだんわかってきました。またジュリアードでは、この業界の仕組みを理解し対処できるまでに精神力も鍛えてもらいました。ニューヨークという町には、自分の演奏を人に聴かせる機会も、他人の音楽を聴く機会もたっぷりありましたし、学校ではオーデションやコンサートが頻繁に開かれていたのです。私自身は、ちょうどカーネギーホールにデビューした頃だったのですが、地下鉄の構内でヴァイオリンを弾いてチップをもらったりしていました。私としてはかなり愉快な日々でした。世の中の現実には直面する毎日だったからです。音楽家のキャリアなんて、必ずしもドイツ・グラモフォンから始まるわけじゃないということです！

同じ年、ミンツはカーネギーホールでのデビューを果たした。演目はマックス・ブルッフの《ヴァイオリン協奏曲第一番》、指揮はウィリアム・スタインバークだった。一九七六年、はじめてヨーロッパツアーを実施、一九八〇年からはドイツ・グラモフォンで録音も始めた。音源の多くがグランプリ・デュ・ディスクを受賞している。同世代ではもっとも才能に恵まれたヴァイオリニストとして認められるようになり、一九八四年にはキジアーナ音楽院賞を受賞した。ミンツは世界中の演奏会への出演依頼を受けるだけでなく、パガニーニの《二四のカプリース》全曲を舞台で一気に演奏することのできる数少ないヴァイオリニストのひとりでもある。

「パガニーニがこの曲を書いたのは、自分を責め苛むためでした。——われわれヴァイオリニストも大変な責め苦にあいます。しかし、その苦痛の表現はきわめて麗しく、聴く者を籠絡し、誘惑するのです。この演奏はなによりもまず肉体的にも精神的にも、非常にタフであることが要求されます。《二四のカプリース》はすみずみまで綿密に構築されており、ヴァイオリンにおける高度なテクニクのすべてが盛り込まれているのです。こうしたテクニク面での課題を解決し、乗り越え、ひとつひとつの「奇想」を音楽として成り立たせ……そして、その作業を二四回繰り返さなければならないのです！」

ヴァイオラ奏者、そして指揮者として

一九八二年、シュロモ・ミンツはアイザック・スターン、イツァーク・パールマン、ピンカス・ズーカーマン、イヴリー・ギトリスをしてイダ・ヘンデルらとともに、プロニスワフ・フーベルマン生誕百周年記念祭に参加した。室内楽にも熱心に取り組み、さまざまな編成でヴァイオリンやヴィオラのパートを弾いている。ヴィオラの低音を愛するミンツは、手本としているピンカス・ズーカーマン同様、ヴァイオリンと同じくらいに楽々とヴィオラを弾く。一八歳頃から、オーケストラ指揮のおもしろさにも目覚めた。一九八九年にイスラエル室内管弦楽団の音楽監督に就任すると、演奏旅行を何度も実施している。また一九九〇年代初頭の数年間にはみずから制作指揮をとりヴィヴァルディの協奏曲全集を録音した。この野心的なプロジェクトについて一九九三年に彼はこう語っている。

「ヴァイオリニストはヴィヴァルディの作品を十分に研究していかないかもしれないと呪んだのです。ヴィヴァルディは似たような曲ばかりを六〇〇書いたのであって、協奏曲を六〇〇書いたのではない——こんな意見もあるのですが、私はこれに真っ向から異を唱えました。あの《四季》を書いた天才

作曲家です。もっと深く掘り下げられてしかるべきです。ヴィヴァルディは非凡なヴァイオリニストだったと私は思います。彼のいくつかの協奏曲の中に仕込まれた技術的な難度の高さに、聴く人たちが気づくとは限りません。ヴァイオリンの楽器としての可能性をこんなにもよく理解していたヴィヴァルディは、まさにあの時代のバガニーニともいえる存在でした。そして、このプロジェクトを始めた理由はもうひとつあります。ヴァイオリニストならいつでもだれでも演奏するようなレパートリーから脱出してみたかったのです。誰にも知られていない作品を発掘し、比較対照し、熟慮し、『できるだけ』オリジナルに近い演奏を実現するにはどうすればよいか、研究を重ねてみたいと思いました。なぜなら、こうした作品のほぼすべてになんらかの修正が加えられてしまっているからです。そこでどれがヴィヴァルディの手によるオリジナル楽譜なのか識別して、スタイルに統一感を持たせようと試みました。対象とした協奏曲の大半は、今まで一度も録音されたことがなかったのですよ！ ヴァイオリン協奏曲を一〇〇曲以上書いた作曲家なんてそうはいません。だから、よく知られている一二作品以外の楽曲を手がけてみるのは、ヴァイオリニストとしてもおもしろいだろうなと思ったのです。このプロジェクトの意義と独自性に興味を抱いてくれるレコード会社がなかったので、自分で資金面をやりくりしようと決めました。アーティストというものは、ときには信念のためにリスクを冒す必要があると思います。それがレパートリーを広げるためであるにしろ、埋もれた作品を世に出すためであるにしろ」

しかし、ミンツが「バロックスタイル」に興味を持っていると考えるのは短絡的だ。

「ある特定の音域が出せるという理由から、その当時の楽器でバロック音楽を演奏することにこだわっても、そんなに意味があるとは思えません。バロック音楽の演奏については、議論の余地がまだあります。こうすべきだ、という規定などどこにもありません。バロック演奏における「原理」

はこうであるべき、と表明している人たちもいます。でも私はこういう考え方に完全には同意していませんし、自分の態度に満足しています。なぜなら、音楽全般について言えることですが、演奏方法は無数にあり、バロック音楽に特化した場合でもそれは同じだからです。楽譜に忠実であることはもちろん大前提ですが、どのような演奏スタイルをとるかは、アーティストひとりひとりのパーソナリティがかかわってくる問題であるべきです。私は各演奏家の選択を尊重しますが、作品成立当時のまま演奏すればそれで音楽の真実に到達できるという考えには疑問を抱きます。たとえばバッハの音楽の世界はとても豊かで、さまざまな演奏方法を試みてもいいような懐の深さを持っています。ヨーゼフ・シゲティやナタン・ミルシテインのバッハ演奏を改めて聴いてみるとわかりますが、その音楽的表現には、心をかき乱されるほどです。でもふたりとも『バロックスタイル』という今流行りの概念とは無縁です。演奏方法の議論で相手を説得するより、実際の演奏に説得力を持たせることこそ本来の音楽家の姿でしょう」

ソリスト、そして室内楽奏者としての充実したキャリアを展開しながら、ミンツは一九九四年から一九九八年のあいだはマーストリヒト交響楽団、二〇〇八年から二〇一〇年まではザグレブ・フィルハーモニー管弦楽団の首席客演指揮者としても活躍してきた。そのほかにも、イギリスのロイヤル・フィルハーモニック・オーケストラ、日本のNHK交響楽団、そしてイスラエル・フィルハーモニー管弦楽団など、多くのオーケストラから客演指揮者として招聘されている。また若手の育成にはとりわけ力を入れており、世界中でマスタークラスを開講してきた。一九九二年から二〇一〇年の一八年間、イスラエルでケシュト・エイロン国際ヴァイオリン・マスターコースを運営し、世界中から集まった才能ある若手ヴァイオリニストのためにハイレベルの夏期講習を開催した。二〇一二年からは「オンライン・ミュージック・アカデミー」というプロジェクトの発起人となり、基礎技術と楽曲解

釈の講義をシリーズ化してインターネット上で届けている。また、チャイコフスキー国際コンクール（一九九〇年）、エリザベート王妃国際音楽コンクール（一九九三年、二〇〇一年）といった、権威ある国際コンクールの審査員でもある。ヴィエニャフスキ国際ヴァイオリン・コンクールでは二〇〇一年に、ブエノスアイレス国際ヴァイオリン・コンクールでは二〇一〇年から現在まで、審査員長を務めている。二〇〇二年から二〇一二年にかけてはシオン・ヴァレー州音楽祭の芸術監督に、その後はクラン・モンタナ音楽祭の芸術監督に就任している。

ミンツは、ヴァイオリン職人アムノン・ヴァインシュタインが始めた「希望のヴァイオリン」プロジェクトの世話役のひとりでもある。ヴァインシュタインは一九九六年から、ホロコーストの現場跡に残されたヴァイオリンを集めては修復する作業を始めた。強制収容所に入れられた人びとが弾いていたヴァイオリンもあれば、ナチスに処刑されたクレズマーのヴァイオリニストが所有していたヴァイオリンもある。ぼろぼろに傷ついた二〇挺ほどの楽器は、ヴァインシュタインによって新たな声を与えられ、コンサートで実際に使用されたのち、シオン、パリ、マドリッド、マーストリヒト、合衆国、そしてイスラエル建国六〇周年記念の一環としてエルサレムでも展示された。

今までにミンツは数多くのヴァイオリンを使用してきたが、とくに挙げておきたい楽器には、LV MH財団が所有し、現在ローラン・コルシアが使用している一七九七年製のストラディヴァリ「ザイン」、一七五二年製のG・B・グアダニーニ、一七三五年製および一七四〇年製のグアルネリ・デル・ジェス、ジュゼッペ・グアルネリ・フィリウス・アンドレア（一七一六年製）、ミケランジェロ・ベルゴンツィ（一七四五年製）、クレモナ派のスペイン人職人であるジョゼッペ・コントレラス（一七七三年製）などがある。ヴィオラはカルロ・ジョゼッペ・テストーレ（一六九六年製）を使用している。

デイスコグラフィ

デビュー当時のデイスコグラフィに関しては、ドイツ・グラモフォンからリリースされた音源が多く、なかでもベートヴェン、ブラームス、ブルッフ（《第一番》）、ドヴォルジャーク、メンデルスゾーン、プロコフィエフ、シベリウス、そしてヴェータン（《第五番》）の協奏曲やラロの《スペイン交響曲》が挙げられる。また同レーベルより、J・B・バッハの《無伴奏ヴァイオリンのためのソナタとバリエーション》全曲やバガニーニの《二四のカプリース》全曲、クライスラー・リサイタルや、ドビュッシー、フォーレ、フランク、ラヴェル、メンデルスゾーンそしてプロコフィエフのソナタの多くも録音している。一九九〇年代初頭には、ソリストとしてオーケストラ指揮者として、ヴィヴァルディの室内楽協奏曲や交響曲の録音にも取り組み始めた（レーベルはミュージック・マスターズ）。その後も、ヴァイオリンとヴィオラの演奏で充実した内容のデイスコグラフィをさまざまなレーベルから展開しており、なかでもモーツァルトの《協奏交響曲》（RCA）、ブラームスやショスタコーヴィチ（エラート）のヴァイオリン・ソナタ（A v i e）、そしてモーツァルトヴァイオリン協奏曲全集（A v i e）などが特筆に値する。



マックス・ブルッフ 《ヴァイオリン協奏曲第一番 短調》より第三章

アンネ・ゾフィー・ムター

(一九六三)



Anne-Sophie Mutter © Bettina Flier/laf/amanaimages

これほど高い知名度を誇る女性ヴァイオリニストは、彼女をおいてほかにはいない。有名な国際コンクールで賞をとって、やっとプロとしての活動を始める同世代のほとんどのアーティストを尻目に、アンネ・ゾフィー・ムターはコンクルールの権威など必要としたことがなかった。ヘルベルト・フォン・カラヤンとの出会いに始まった彼女の驚異的なキャリアは、高い理想と強い意志に支えられてきた。また、師カラヤンと同様、その強烈なキャラクターが作り出すイメージによって多くの崇拜者を獲得してきた。

カール・フレッシュの直系弟子として

アンネ・ゾフィー・ムターは一九六三年六月二九日、ドイツのラインフェルデンに生まれた。五歳でピアノを始め、しばらくしてカール・フレッシュの生徒であったエルナ・ホーニヒベルガーのもとでヴァイオリンを習い始めた。

「音楽についての最初の記憶のひとつは、モーツァルトを弾くメニューインのレコードです。それから六歳のときにダヴィッド・オイストラフのリサイタルを聴いたことも忘れられません。これがきっかけでオイストラフの演奏に夢中になり、彼のあらゆる録音を集めたものです。ホーニヒベルガー先生は、小さな子どもの指導者として理想的な人でした。先生のレッスンでは、午前中いっぱいかけてクレゼール、ドント、シェフチークなどの教則本を学びました。当時の私のレパートリーはクライスラーとサラサールの数曲だけ。習得したテクニクを用いて弾ける作品ばかりでした。この年頃の子どもに理解不可能な作品を演奏させるのは問題外だ、と先生は考えていたのです。最初の指導者が彼女だったのはまさに幸運でした」

七歳になったアンネ・ゾフィーは、全国で行われる青少年音楽コンクールにおいて史上最年少で優

勝する。プロの演奏家としてのスタートを切ったのはこのときである。しかし最初の師ホーニヒベルガーが他界すると、残されたアンネリヅフィーは数ヵ月間ヴァイオリンの勉強を中断せざるを得なくなった。新しい教師探しが難航したからだ。両親が何人かの教師を断ったあとで、アンネリヅフィーが一〇歳のときに出会ったのがアイダ・シュトゥツキだった。彼女もまたカール・フレッシユの弟子だった。思春期というデリケートな年頃にさしかかった神童を預かる責任は重く、当初シュトゥツキは依頼を断っていた。しかしアンネリヅフィーの父親から説得され、ジュネーヴでアンネリヅフィーのオーディションをしたヘンリク・シェリングからもすすめられ、シュトゥツキはついにヴィンタートゥール音楽院の自分のクラスに受け入れることを承諾。このときから六年間、アンネリヅフィーはシュトゥツキのもとで研鑽を積んだ。彼女はシュトゥツキを自分の真の指導者であったと振り返る。

「アイダ・シュトゥツキは傑出した音楽家であると同時に、非常に優れた教育者でもありました。今の私があるのはシュトゥツキ先生のおかげです。私のヴァイオリン演奏の基礎を築いてくれたからです。先生はまず、あご当てをセンターマウントに替えさせ、次に少しずつ肩当てを使わないことに慣れさせ、私の姿勢を直しました。このとき以来、いつもヴァイオリンを肌感じて演奏できるようになりました。先生には、右腕を柔軟に動かして弓をコントロールしなさいと何度も言われたものです。また、私がまだごく若いうちから、テクニクではなく音楽そのものに集中させるよう気を配ってくれました。テクニクはすでに、最初の先生がかなり時間をかけて鍛えてくれました。重音楽法や左手のピッツィカート、そのほかにも拷問じみた訓練が長々と載っているシェフチークの教本を何冊も練習したものです。当時、つらかったという記憶はありません。ただひたすら課題をこなしていました。だいぶあとになってから、あんなに退屈な練習をよく嫌いにならずにやっていたものだとわれながら感心しました」

アイダ・シュトゥツキは、少女の驚異的な集中力と非凡な記憶力にとりわけ感銘を受けた。そしてカール・フレッシユが提唱した教育方針をそのまま彼女に伝えた。

「フレッシユは音の生み出し方や音色の展開方法を明確に文章化した最初のヴァイオリニストでした。音作りというのは偶然の産物ではないのです。ほとんど科学的と言ってもいいようなプロセスで、弦の上の弓の角度や指板と駒からの弓の距離を正確に把握することによって成り立っています。何年も練習すれば、こうした動作は第二の天性であるかのように身につくのです」

アイダ・シュトゥツキはまた、若いムターの演奏家としての個性を作り上げた指導者でもある。

「シュトゥツキ先生は生徒を製品のようにみなす教師ではありませんでした。レパートリーを大幅に増やしてくれましたし、ひとつの曲に対するアプローチはいろいろあるから、その中からどれかを選べばよいのだと、かなり早いうちから教えてくれました。先生から授けられた作品に対する知識をもとに、自分の気質に最適なスタイルを採用すればよいというわけです。おそらくこれは私に安心材料を与えるためだったでしょう。というのも、演奏活動を始めた頃の私は、聴衆の前で絶対に失敗などしないよう、念には念を入れた練習を行っていたからです」

かなり早くから舞台上に立っていたムターは、一九七二年にはじめてオーケストラとの共演を果たした。しかし一五歳になるまでは出演回数を年間に一〇回から一二回におさえていた。

カラヤンの影響

一三歳になったアンネリヅフィーは、兄と一緒にルツェルン音楽祭でリサイタルを開き、大きな反響を呼ぶ。このすぐあとにヘルベルト・フォン・カラヤンが彼女のヴァイオリンを聴き、翌年には彼女をザルツブルクに招いて、モーツァルトの《ヴァイオリン協奏曲第三番》を演奏した。そして一九

七八年には、同じ曲でカラヤン指揮のベルリン・フィルハーモニー管弦楽団と共演、ベルリン・デビューを果たした。この年、まだ一五歳にもなっていないが、この有名な指揮者とともにモーツァルトのヴァイオリン協奏曲の二曲(《第三番》と《第五番》)を録音し、ドイツ・レコード賞とグランプリ・デュ・ディスクを受賞している。カラヤンは彼女の音楽的成長とキャリアの開花に決定的な影響を与えた。一九七九年から一九八四年にかけて、有名な協奏曲(ベートーヴェン、ブラームス、ブルッフ、メンデルスゾーン、チャイコフスキー、ヴィヴァルディ)のすべてをカラヤンの指揮で録音した。「カラヤンに見出されたのは本当に幸運でした。彼と共に過ごした年月は私の人生においても理想的な環境を与えてくれました。ただ、カラヤンとうまくやっていくためには、正しいのはいつでも彼のほうだと認めなければなりませんでした。まだ駆け出しの頃は、私の演奏スタイルはカラヤンの色が濃いものになっていました。彼は私にとってそれほどまでに圧倒的な存在だったのです。カラヤンは、『楽譜を読むときにはその中に指針となる原理を見つけなさい』『音楽そのものをよく考察してどんな演奏にするか方向性を定めなさい』と、教えてくれました。そうして何年も共演した頃、私が彼の陰で目立たなくなってしまうのを危惧したマエストロは、『君は音楽の面でもう私の力を必要としていない。自分の力で飛んでみてごらん』と告げました。しかしそれ以降も私たちの関係はとても良好でした。ほかの音楽家と仕事を始め、また別の観点で音楽をとらえるようになったのはもう少しあとになってからでした」

楽器を替えてみるようにアンネ・ゾフィーを説得したのもカラヤンだった。

「当時私はニコラ・ガリアーノがとても気に入っていました。とても繊細で澄んだ音色が出せるからです。ただ、このヴァイオリンは音の放出力が弱めでした。カラヤンは、私にはもっと力強い音を

出せるヴァイオリンが必要だと考え、ストラディヴァリをすすめてくれました。いつもながら、彼は正しかったです。マエストロ・カラヤンとそのオーケストラ全員の立会いのもと、実際にコンサートホールでいくつかのストラディヴァリを試してみました。そして満場一致で選ばれたのが、『エミリアーニ(一七〇三年製)』でした。残された問題はただひとつ——どうやって支払えばいい? 周囲の人びとが資金調達に協力してくれ、借金をしてこのストラディヴァリを手に入れました。このヴァイオリンのおかげで私の創造性は限りなく広がるようになり、ついにはこの楽器の限界以上のものを求めるまでになってしまいました。そこで、私はまた別のヴァイオリンを探し始めたのです」

次のストラディヴァリ、一七一〇年製の「ロード・ダン・レイヴン」を入手したのは一九八四年。ハンガリーのヴァイオリニスト、イエリー・ダラーニが使用していた楽器だ。

「自分に必要なヴァイオリンはこれだとすぐにわかりました。どんな音量でも響きのよさが変わらないので、より多彩なニュアンスが出せるようになりました」

フランク・ペーター・ツィンマーマンやクリスティアン・テツラフと並んで、ムターは偉大な伝統を誇るドイツ派ヴァイオリンの復興において、重要な役割を果たしてきた。

「第二次世界大戦中、ドイツからおびただしい数の音楽家や指導者が流出してしまいました。彼らの多くは合衆国、イスラエル、ロシアなどに亡命しました。このときに偉大なドイツ音楽の伝統は途絶えてしまい、私たちは長いあいだ喪失感に苦しめられてきたのです」

一九七〇年代の終わり頃から、ムターのキャリアは驚異的な飛躍を見せ始め、一流の指揮者やオーケストラとともに世界中で演奏活動を行った。一九八〇年に合衆国で、翌年には日本でデビューした。一九八五年、ブルーノ・ジュランナとムステイラフ・ロストロポーヴィチとともに弦楽三重奏団を結成し、ベートーヴェンの三重奏曲全集を録音している。また、ロンドンの王立音楽アカデミーの教授

にも任命され、数年間教鞭を執った。

現代音楽にかける並々ならぬ情熱

まだ十代の頃にスイスの指揮者パウル・ザッハーに紹介されたムターは、二〇世紀の音楽に傾ける彼の情熱に感化される。ザッハーは、ストラヴィンスキーやバルトークといった作曲家とムターのあいだの橋渡し役となった。彼はまた、ムターのために曲を書くようさまざまな現代作曲家に呼びかけてくれた。

「ザッハーは私の人生において本当に大切な人でした。親友のひとりであっただけでなく、現代アート、とくに絵画や彫刻に傾倒するきっかけを作ってくれた恩人です。おかげで私の人生はとても豊かになりました。音楽教育の面からいえば、私の場合ベルクとストラヴィンスキーくらいまでしか勉強しておらず、ベルクをはじめて演奏したのもかなり遅くなってからでした。パウル・ザッハーは私を、ヴィトルト・ルトスワフスキに会わせてくれました。ルトスワフスキほど洗練された紳士を見たことがありません。ザッハーはこのようにして、刺激に満ちた世界に私を導き入れてくれたのです」

はじめての初演作品は、一九八六年のヴィトルト・ルトスワフスキによる《チェーンII》だった。指揮はこの作品を献呈されたパウル・ザッハー。

「非常に表情豊かな作品で、モネの絵画を思わせるような色彩に富んでいました。楽譜の研究に三カ月ほど費やしたのを覚えています。始めのうちは、まったくつかみどころがなく、どのように取り組んだらよいものか途方にくれました。ところが、第三章にたどりついたときに突然、生き生きとした音色と技法が織りなす新しい世界が私の目の前に開けました。このときやっと作品の意味がわかったのです。数多くの現代作品の初演を手がけてきたパウル・ザッハーが、生まれてはじめての初演

に挑戦する私を温かく支えてくれたおかげです」

ほどなくして、ルトスワフスキは自作の《パルティータ》を書き直した。ヴァイオリンとピアノのためのオリジナル曲を、ヴァイオリンとオーケストラのために編曲してアンネ・ゾフィー・ムターに捧げたのだ。大きな経験によって自信をつけたムターは、超一流の作曲家による新曲の数々をみずからプロデュースして初演し、世界中で演奏と録音を行ってきた。今や現代音楽の普及にもっとも熱心なヴァイオリニストのひとりなのである。一九八八年から二〇一三年にかけて初演した作品には、ノルベール・モレの《En rêve (夢の中で)》、ヴォルフガング・リームの《歌われし時》、《光の戯れ》そして《ダイアド》、セバスチャン・カリアーの《アフターソング》、《タイム・マシン》そして《Ringtone Variations》、クシシュトフ・ペンデレツキの《メタモルフォーゼン》、《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ第二番》、《デュオ・コンチェルト》そして《ヴァイオリン・ソロのためのフオリア》などがある。一時は夫婦でもあったアンドレ・プレヴィンの《タンゴ、ソング&ダンス》、《ヴァイオリン協奏曲》二曲、《ヴァイオリンとコントラバスのための二重協奏曲》、《ヴァイオリンとヴィオラのための二重協奏曲》、《ヴァイオリン・ソナタ第二番》、《ピアノ三重奏曲》など多くの作品、そしてアンリ・デュティユーの《同じ和音の上に》やソフィア・グバイドゥーリナの《今この時の中で》の初演も手がけている。

研ぎ澄まされた表現力を、ありのままに受け入れて

並外れた意志の力と驚異的な演奏能力に恵まれ、自身の芸術のメディア露出を厳しく管理しているムター。彼女の演奏の美学をめぐる、評論家や音楽愛好家の意見が対立することもめずらしくはない。至高の演奏技術と美しい音色を誰もが認める一方で、表現が極端だという批判の声もある。凝り

すぎていると決めつけられることもしばしばだ。

「私にとって音とはまるで彫刻のように現れ出てくるものなのです。弦楽器で作り上げる音の可能性の豊かさには魅了されています。まずアタックの瞬間に音符に生命を吹き込み、続く動作で音に魂を与えながら、音を造形していくのですから。(中略)テンポについても同じことがいえます。ゆっくりとしたテンポの中に躍動感を保ち続け、音色の変化だけで生き生きとした動きを表せたなら、音楽表現はさらに豊かになります。こういう演奏法は私が納得して選んだもので、もちろんその正当性も証明できます。楽譜とはバイブルのようなものです。一〇人が読めば一〇通りの解釈が存在します。みんな自分が正しいと信じ込んでいるのですよね！(中略)政治的意見、宗教観、音楽観などなんでもよいのですが、変わった発言をすると、ほかの人は安全圏から放り出されたような不安な気持ちになるものです。聴衆をぬるま湯から引きずり出す——これが私の演奏の基本精神です。(中略)たとえばポルタメント。ポルタメントによる表現のインパクトはかなり強く、三〇年前にはそれほど流行りませんでした。でも最近はある意味で復活しているような気がしています。その効果のほどは保証されていませんし、悪趣味に陥ることもあります。やってみる価値はあるのです。それに、あらゆる事象は相対的で、今の私たちによいテイストだと思える音楽も、あと一、二世代すれば唾棄すべき代物になっているかもしれません。私自身の演奏では、ポルタメントはさまざまな技巧のうちのひとつにすぎません。楽譜を詳しく掘り下げてついに見つけた作品の神髄を、技巧の数々を駆使することによって耳に聴こえる形にするのです。単に楽譜のうわべだけをなぞった、何もかもがシンプルでわかりやすく見える、無難な解釈による演奏には無用でしょうけれど。迷ったときには、実際より深遠な曲だと勘違いしてしまうほうを私は選びます。深い音楽を浅くしか理解できないよりましだからです。シンプルでありながら奥深い傑作と、ニュートラルなだけで内容のない作品との違いは、と

きとして紙一重なのです」

二〇〇二年、英国の音楽誌『ザ・ストランド』に掲載されたインタビューでも述べている通り、ムターはバロックスタイルの再現についてはしばしば慎重な態度を表明している。

「古楽運動は、弦楽器の表現の可能性を理不尽に制限しているのではないのでしょうか。弦楽器は人間の声にとっても近い楽器です。作曲家の意図を引き立てながら音の表情を形成するヴィブラートを使っているといけないなどと、多様な音色を出せるヴァイオリンの特徴を無視する理由がわかりません」

とはいえ、彼女自身バッハの協奏曲のレコーディングではバロック弓を使用しているし、ヴィヴァルディの《四季》の二回目の録音では、その二〇年前に録音したヴァージョンに比べると、アプローチの仕方にきわめて明らかな変化が表れている。

「一九八〇年代のカラヤンとの録音では、当然ながら音色はとても豪奢でリッチでした。一九九九年に少数編成のトロンハイム・ソロイスツと演奏したときの録音は、もっと自然で軽やか、まるで踊り出したくなるような仕上がりになりました。後者のほうが、現在の私のバロック音楽のコンセプトに合っています。(中略)演奏の歴史はいつまでも変遷します。そうでなければ、音楽は私たちの時代が必要としているメッセージを伝えることができなくなってしまわうでしょう。また私は音楽の原理主義には何であれ反対です。たったひとつのやり方しかないという考えは間違いだと思います。音楽作品への良質なアプローチは多様であってしかるべきなのです。一九八〇年代、バロック音楽は重々しいベルベットのカーテンで飾られていました。当時はそれがすばらしいと思えたり、正しい演奏方法だと感じられました。最近ではバロック音楽への見方は異なっています。そして二〇年後はどうなるでしょうか？ もちろん、原典に立ち返ろうとするのは正しいことです。演奏する曲を正しく理解し、ヴィブラートを自在に使いこなせるようになる……常に作品に誠実に取り組んでいれば与えられ

る大きな褒美です。それでも私は、とくにヴィブラートの使用においては、もう少し柔軟さを取り戻したほうがよいのではないかと思っています」

アンネ・ゾフィー・ムター財団の設立

多忙を極めるソリストとしての活動と並行して、アンネ・ゾフィー・ムターは数多くの慈善事業を創設・展開しており、とくに孤児院建設への助成に力を入れている。さらに、一九八七年にヨーロッパの若手弦楽器奏者の育成を目的とした「ルドルフ・エベレル基金」を、その一〇年後にはミュンヘンに「アンネ・ゾフィー・ムター財団」を設立し、活動範囲を全世界に広げた。

「若いアーティストを支援するために可能なことは何でもやってみるのが方針です。楽器を購入または貸与したり、保険料を肩代わりしたり、レッスンや進路指導、それに楽譜も提供しています。生活費の面倒まで見ます。奨学生には厳しい練習が義務づけられますが、それでも彼らにとって良い方法だと信じています。私の要求水準はとても高いので、奨学金を得られるのはトップの一握りだけで、そのなかでもベストな学生たちだけが競争を生き残ります。厳しい世の中です。若手の演奏家にとっては、かつてないほどに状況は困難です。クオリティの高い演奏ができるだけでは成功は望めないからです。もちろん、完璧なテクニクがなければすべてを表現できませんが、偉大なアーティストであるためにもっとも大切なのは音楽性です。それなのに、音楽性を養うための早期教育は往々にしておざなりになっています」

「アンネ・ゾフィー・ムター財団」の奨学金を得ていた音楽家には、セルゲイ・ハチャトゥリアン、ヴィルデ・フラング、アラベラ・シュタインバッハーらがいる。同財団の元奨学生一四人のグループとともに、ムターはアンサンブル「ムター・ヴィルトゥオージ」を結成し、二〇一一年からヨーロッパ

バヤアジアの多くの都市で演奏会を行っている。研究団体支援のためのチャリティコンサートである場合が多い。数多くの活動を実施する同財団はまた、ペンデレツキ、リーム、プレヴィン、カリアーといった作曲家へ作品をひんばんに委嘱するとともに、傑出した才能の弦楽器奏者に与える「アイダ・シュトゥツキ賞」を創設している。二〇一一年の受賞者はコントラバス奏者のロマン・パトコロだった。一〇代の頃からマスメディアに取り上げられる機会が多かったにもかかわらず、ムターは私生活やふたりの子どもについては常に沈黙を守っている。また、フランスからのフランス文化勲章やレジオンドヌール勲章をはじめとして、数えきれないほどの称号や勲章を授与されている。

多方面でのプロジェクトを抱えているムターであるが、二〇二〇年にはベートーヴェンの生誕二五〇年を記念して彼の四重奏全曲を世界中で演奏するという計画を立てている。

「共演してくれそうな優れた音楽家がたくさんいます。いくつかのチームに分かれて、手分けして連続演奏していこうと計画しています。最初に手をつけるのは作品一三五になりそうですね。正直、いちばん危険な曲なのでさっさと終えてしまいたいのです！ そうすれば残りの曲は気楽に演奏できますからね。このイベントが終わったら、そろそろ引退を考えるといます。私は合理的な考えの持ち主なので、すべて計画にそって進めています」

ディスコグラフィ

一九七九年以来、ムターがドイツ・グラモフォンのために録音した膨大なディスコグラフィには、バッハ、バルトーク《第二番》、ベートーヴェン、ブラームス（最初はカラヤン、次にマズア指揮による）、ベルク、ブルッフ《第一番》、カリアー、ドヴォルジャーク、グバイドゥーリナ、コンゴルト、ルトスワフスキ、メンデルスゾーン、モレ、モーツァルト、ペンデレツキ、プレヴィン、リー

ム、シベリウス、ストラヴィンスキーそしてチャイコフスキーの協奏曲、さらに、バーンスタインの《セレナード》、シューマンの《幻想曲》、ヴィヴァルディの《四季》が含まれている。一九八八年から伴奏者を務めているランバート・オルキスとともに、ベートーヴェン、ブラームスそしてモーツァルトのソナタ全曲、そのほかのソナタでは、バルトーク（《第二番》）、ドビュッシー、フォーレ（《第一番》）、フランク、ブレヴィン（《第二番》）、プロコフィエフ（《第二番》）、レスピーギそしてシューマン（《第二番》）の作品を録音。またブラームス、クラム、カリアー、クライスラー、マスネ、ラヴェル、ストラヴィンスキーおよびヴェールベンの作品もリリースされている。室内楽曲では、ベートーヴェンの《弦楽三重奏》全曲（ブルーノ・ジュランナとロストロポーヴィチとの共演）、メンデルスゾーン（《作品四九》）とモーツァルトのピアノ三重奏曲の録音がある。こうした録音の多くはD V Dとして刊行されている。初期の音源では、EMIからサルヴァトーレ・アッカルドとの共演によるバッハの協奏曲、ラロの《スペイン交響曲》、サラサーテの《ツイゴイネルワイゼン》（小澤征爾指揮）、ブラームスやフランクのソナタ（アレクシス・ワイセンベルクのピアノ）が、エラートからムステイスラフ・ロストロポーヴィチの指揮でグラズノフの《ヴァイオリン協奏曲》がリリースされている。



ヴィトルト・ルトスワフスキ《チェーンⅡ ヴァイオリンと管弦楽のための対話》より第三章

Frank Peter Zimmermann

フランク・ペーター・ツインマーマン (一九六五)

フランク・ペーター・ツインマーマンは一九六五年二月二七日、デュースブルクに生まれた。アンネリゾフィー・ムター、イザベル・ファウスト、そしてクリスティアン・テツラフらとともに、ドイツ派ヴァイオリンの偉大な伝統の再興を担う演奏家のひとりである。過去の高名なヴァイオリニストの音源に造詣が深く、とりわけグリユミオー、クライスラー、ミルシテン、ダヴィッド・オイストラフらの音楽を愛している。超絶技巧で見せつけるソロよりも、室内楽の演奏に情熱を傾けており、最近では弦楽三重奏団を結成した。謙虚で控えめな人柄。洗練された物腰。申し分のない経歴を持つこの音楽家のエレガントで気品に満ちた演奏は、あらゆる人の心をつかんで離さない。

ジャン・ミシエル・モルク（以下JMM）：ヴァイオリンを弾きたいと思ったのは誰の影響ですか？

フランク・ペーター・ツインマーマン（以下FPZ）：私は音楽家一家に生まれました。父はチェロ奏者で、母と祖父はヴァイオリニストでした。三歳の頃には、毎週日曜日に父が四重奏や三重奏のアンサンブルで演奏するのを聴いていました。ヴァイオリンを弾きたいという欲求は、かなり早くからはっきりと私の中にありました。

ヴィオラにもチェロにもピアノにも興味はなくて、ヴァイオリンだけが弾きたかったのを覚え

[著者略歴]

ジャン＝ミシェル・モルク (Jean-Michel Molkhou)

幼い頃からヴァイオリンに慣れ親しむ。外科医のかたわら、弦楽器の造詣を深め、音楽批評家として25年間、音楽誌『ディアバゾン』の執筆陣に加わり、同様にイギリスの『ザ・ストラッド』誌にも寄稿。マルチメディア辞典『ヴァイオリン、人、作品(仮題)』の共著者。フランス・ミュージク(ラジオ局)で多くの番組を制作し、長年にわたって人気番組『レコード批評のための討論会(La Tribune des critiques de disques)』ともコラボレートを重ねている。

[訳者略歴]

神奈川夏子 (かながわ・なつこ)

東京都出身。日仏英翻訳者。上智大学外国学部フランス語学科卒業、同大学文学研究科フランス文学専攻博士前期課程修了。ブリティッシュ・コロンビア州立サイモンフレーザー大学日英通訳科修了。訳書『偉大なる指揮者たち』(ヤマハミュージックメディア)、『偉大なるダンサーたち』(ヤマハミュージックメディア)、『フランス式整理術』(エクスナレッジ)、『モードデザイナーの家』(エクスナレッジ) など。

偉大なるヴァイオリニストたち2

～チョン・キョンファから五嶋みどり、ヒラリー・ハーンまで～

2017年4月10日 初版発行

著者 ジャン＝ミシェル・モルク

訳者 神奈川夏子

発行者 須田直治

発行所 株式会社ヤマハミュージックメディア

〒171-0033 東京都豊島区高田3-19-10

電話 03-6894-0250

インターネット・ホームページ <http://www.ymm.co.jp>

翻訳協力 株式会社トランネット <http://www.trannet.co.jp/>

デザイン 市川衣梨

制作 青木義和

編集 國井麻梨(株式会社ヤマハミュージックメディア)

印刷・製本 シナノ印刷株式会社

ISBN978-4-636-92333-9 C0073

©2017 Japanese edition by YAMAHA MUSIC MEDIA CORPORATION

©Libella, Paris, 2014

Japanese translation rights arranged with Libella Group through Japan UNI Agency, Inc., Tokyo

Printed in Japan

造本には十分注意しておりますが、万一落丁・乱丁等の不良品がございましたらお取り替えいたします。
出版物、録音物を権利者に無断で複製(コピー)することは著作権の侵害にあたり、著作権法により罰せられます。
また本書の内容を無断転用等することは一切これを禁じます。本書の定価はカバーに表示しております。