

吉田秀和

ホロヴィッツ
と巨匠たち



スビャトスラフ・リヒテル

Sviatoslav Teofilovich Richter

1915-1997

ウクライナ出身、ロシア連邦 (在留ドイツ人)

「リヒテル」
〈謎〉^{エニグマ} 甦るロシアの巨人」

LD/ワーナーミュージック・ヴィジョン® WPLS 41467

『リヒテル 甦るロシアの巨人』というLDには心をうたれた。

それにしても、リヒテルを「謎」と呼ぶのは、今日の私たちの感覚からいうと、むしろ、おかしい。かつては、たしかに謎だった時期もあったが、それはまだ実際に彼のピアノをきいたことのある人の数ごく少なく、大部分はただ評判で「ソ連にはすごいピアニストがいるらしい。しかし彼はなぜなかなか外国に出る許可がもらえない。それに彼の場合、契約はしても、何かの拍子でキャンセルすることが多くて、あてにならない」といった噂が世界中に広がっていたころの話で、六〇年代に入ってから、なぜか風向きが変わったらしく、国外での演奏がつぎつぎと行われるようになり、特に一九七〇年の大阪万国博で日本に初めて来て演奏してからというもの、何度も来るようになった。世界の代表的ピアニストの中では、むしろ、何回でもきく機会の得られる方の一人といってもよくなった。そうなるにつれ、リヒテルをいまだ「謎」と呼ぶのは、何か下心があつての言い方のように思われた。

このLDは、それを、もう一度、初めに戻して、やっぱりあの人は多くの謎を秘めた人であり、その卓抜のピアノ演奏のことも、それから特に人柄、生涯の足跡についても、簡単にはわからない点が少なくないことを示しているといつてよい「作品」となっているのである。これは、製作者ブリュノ・モンサンジョンの慧眼が掘り起した「謎」といつてもいい。この謎は、彼が慎重かつ充分に考えつめた上で——だろうと想像するのだが——ついに実現にまでこぎついたりリヒテルとの長い時間にわたる、そうして実に多岐にわたるインタヴューの結果、生れたものである。それも、このおかげでだんだん明されてくる事実の積み重ねによつて、新しい光が与えられたものと、逆に、リヒテル自身（それから、さまざまな人の証言や意見、特にリヒテル夫人のそれ）の言葉で語られるものをきけばきくほど、ますます、あの人は普通の人ではなかったのだなという感想が強くなるといった具合。二つの面を具えた謎となったのだった。

リヒテルという人は変人というより、これまで私などが少しばかり知っているロシア人の中でも、とびぬけて、普通でない人だったらしく、

やつぱり、ドストエフスキーの小説にでも出てくるような人だったらいい。このLDのインタヴューへの答えの語り口からしてもう当り前ではない。私は、ここで、その概要をまとめて読者に提供する気さえしないくらい、これは「複雑な答え」に終始したインタヴューである。もちろん、当のリヒテルに言わせれば、「これがいちばん当り前の率直な答えだ。ほかにどんな答え方があろうか？」ということになるのだろうか。

だから、このLDの紹介は勘弁してもらって私は自分の感想だけを、以下、書くことにしたい（もつとも、このLDには浅里公三さんの冷静簡明な解説と、モンサンジョン自身の見事な説明がついている。この両者を読むことは不可欠である。と同時に、こういうものを、私がもう一度書く必要は全くあるまい）。

このLDで、まず私がわかったような気がした最初のことは、リヒテルがすぐれた父親の手ほどきを受けたのは事実だろうが（彼は「自分の本当の教師は父親とネイガウスとワーグナーの三人だけだ」といつている）、その父親の教えは、決して「正規の学校的な教育」ではなかったどころか、そういうものは、あとでモスクワの音楽学校にいつて名教師ネイガウスについてからでも、果して受けたのかどうかわからないくらいのものであったという点である。

とにかく、ある年齢以降の彼は「ピアノがひけた。それも桁外れの性能に達していた」。その桁外れの能力で、彼はひたすら、がむしやりに、自分の本能と知性と情熱の命じるままにひくことから始めた。

私は、一九七〇年、リヒテルをきき出して以来、初めのうちは、これだけの名人でありながら、演奏の対象にとった作品と様式上の食い違いがあるような気が、よく、していたものだ。逆にいうと彼の演奏そのものはたしかに素晴らしいのだが、それでも「これこそ、この曲の最上の演奏だ」というケースには、なかなか、出会えないような気がしていた。たとえばショパン、それからずっとあととんでも、モーツァルトは、協奏曲の方はそれなりにすごくおもしろいけれど、ソナタや小品は何だか、ただ素っ気ないくらいで、「どうなっているの？」という気が、時々、していた。

いや、こんな書き方をしているのは、読者にわかってもらえまい。ちゃんと順序を立てて書こう。

要するに、始めのうちの彼の演奏では、プロコフィエフと——もしかしたら、それ以上にラフマニノフが、最も優れていたのではあるまいか。それは彼が、学問的にでなく、また教育の結果としてでなく、彼自身の本性に最も忠実に——つまりは「奔放自在に」と言い直したくなるくらいだが——これらのロシア・ピアノ音楽をひいていた結果として、そうなったのである。すごいダイナミックとすごいテクニク。

このLDにも出てくるが、リヒテルはラフマニノフとプロコフィエフの曲の場合は、まるで、暴れ馬が駆け出しているようにひき始め、あらゆる困難にぶつかっても、ひるまず、それを克服して、終りまでひききる、といった調子でひいている。ことにラフマニノフがおもしろい。そうして、実によく「わかる」。プロコフィエフもそれに劣らないくらい、すごい。多分スクリャービンではこうはなかなかつたのではないか？ スクリャービンは、ことに初期のは、ホロヴィッツが巧かった。でも、リヒテルのラフマニノフやプロコフィエフは巧いなんてものではない。ここには曲と一緒にリヒテルの全部が炎となって燃えている。

といつても、リヒテルのは、あのころソ連出身のピアニストたちがよく鋼鉄の指とか腕とか呼ばれたスポーツマンみたいな「強さ」とは全然違う。彼の強さはデモニッシュな要素を含んだもので、冷たさとは逆だった。こういう人が、たとえばベートーヴェンをひく。私が昔、はじめて彼のLPできいて、口が利けないくらい、圧倒された作品三一の二の《テンペスト・ソナタ》とかシューマンの《幻想曲》とかのあのすごい演奏は、こういう背景があつて生れたのだつた。

がむしゃらといつてはいけないうが、しかし強烈な本能と常人離れたエネルギーと人間業とも思えない肉体的条件と、それから、多分、死に物狂いの練習の積み重ねの結果としての演奏が、あれだったのだ。

このLDでも、ベートーヴェンの《熱情》の一部が出てくるが、これにも、《テンペスト》の初めのゾツとするような深い神秘感に劣らないくらいのものがある。何かが燃えている、「神聖な炎を上げて」と言いたいくらいのものが。

しかし、何がいつどうなつたからか知らない。ここまで書いてきた、「凶暴で、野蛮な」力任せの超絶的演奏の時期——ひとところのイギリスでの言い方を借りれば、「怒れる若者たち」の嵐の吹き荒ぶような時期のあと、何かが変つてくる。リヒテル夫人も言っているが、「それまでは配慮しなかった『音色』」に注意するようになり、それから、*pp*がひけるようになった」のである。

それと時期的にどのくらい正確に一致するか知らないが、レパトリが著しく拡がり、例の「私はいつでも八〇種類の演奏会を開く用意ができています」と豪語するような事態が実現する。

要するに、何でもひけたのである。ドビュッシーやラヴェルまで手を広げたとし、ブラームスとシューマンが絶品だったころも、そのころではなかったらうか。

そのあと、純粹に音楽的なものにのみ、本当に心をひかれるような時が来る。

バッハをひき、特に《平均律クラヴィーア曲集》の中の曲ばかりひいて、聴衆から「いつ、ほかの曲をひくのだ？」と、催促されたりする

ような時期。私は、このリヒテルのバッハは、今の、そうしてソ連以外の当時のおそらくすべての進んだ音楽学者の好みに合わないものだったろうと思う。でも、彼のバッハは、当時も、今も、大好きである。

このLDの中で、グレン・グールドが登場している。グールドのシリーズで世界的な名声を得たモンサンジョンのことだから、当然こう来なくてはならないわけだが、しかし、グールドの言うことはやっぱり冴えている。簡単なようでいて、核心をついたことを言っている。つまり、彼は音楽家には二種あり、「楽器と切り離せない、楽器を通じて、表現する人種」と「楽器はあくまで手段で、目標はあくまでも純粋に音楽的なものである人種」と言いながら、リヒテルを後者の代表的なものと呼び、「今世紀最大の音楽伝達者」とはつきり言い切っている。

何たる爽やかな敏感さ！ これはまた、彼自身との共通性でもあることは、つけ加えるまでもあるまい。

と同時に、自慢めいて申訳ないが、「リヒテルがいつの時からか、純粋に音楽的なものの追求に向った」ということは、彼の死を機に朝日新聞に書いた追悼（一九九七年九月二十二日）の中で、私の指摘したことでもある。リヒテルのプログラムは、ある時期から、バッハ、それからハイドン、モーツァルトと——ピアノのテクニクの上では「簡単な」音楽に力点がおかれるようになる。そのうち、モーツァルトよりハイドンが——それから、時にはグリーグの小品のような、これまた技巧的にはやさしいものに重点が移ってゆく。

本当にきれいで簡単で、まるで良寛和尚の書か歌みたいなもの。しかし、その中には純粋な水みたいで少し退屈するような音楽会さえあった。

それと平行してのことだろう、多分、シューベルトが——あの類のない悲しみにみちた音楽が、耳に残ることがあった。

シューベルトも、いうまでもなく、ピアノスティックには、何の問題もない。グールドがいつていた、「私は正直いつてシューベルトは苦手だ。あのくりかえし、あのたるんだ形式感がたまらない。でも、リヒテルでできた時は、その時だけは、こういったすべてを忘れて、音楽にきき入り、一種の恍惚状態に入った(注)」と。この引用は正確な言葉通りのものではなくて申訳ないが、このグールドのコメントをきくだけだつて、このLDは一度目を通す必要がある。グールドがスタジオにのみ引きこもり、公開の席での演奏を止めたというので、ピアニストの中に数えられないと主張する人は少なくない。もちろん、グールドはそれ以前にもカナダで、ベルリンで、それからかつてのソ連で、ニューヨークで、ザルツブルクで生、まの演奏会をやっていた。それらの演奏会の記録としてのブラームスの協奏曲第一番や《ゴルトベルク変奏曲》やシェーンベルク、ベルクの曲などのCDが残っていて、これらはすでに非凡な名手の演奏になっているのだから、これは全く事実反する主張なのだ。それでもここにはある意味では、うなずける点もある。それはグールドがピアノをひくことより、「音楽をやる」ことに

専心するようになった音楽家だったからである。

リヒテルも、ごく晩年——このインタヴューのころは、ピアノをひくのが苦痛になって来ていたようだ。彼が「年をとって脳が退化したのか。かつては絶対音感があったのに、今は音程がとれない。一度か二度低くきこえてならない。それに暗譜ができなくなった。モーツァルトなど特に忘れる。もう終りだ」云々といっている場面が終りの方に出てくるが、こんなに悲しい話はない。これをきいて平気でいられる人はいないだろう。私は大岡昇平が死ぬ年の時だったか、大岡夫妻のための親しい友達だけの小さな、しかし心のこもった金婚式のパーティで立ち話した時「このごろはもう耳鳴りがして、音楽は全くきけない。音がすると耳が痛くなつてきいていられないんだよ」といわれて、言葉を失ったことがある。リヒテルの述懐は、それに勝るとも劣らない惨酷な一撃できくものの胸を打つ。

モンサンジョンは、このシーン（それから最初の導入）にかぶせて、リヒテルがひいたシューベルトの最後のソナタを鳴らす。何という演出だろう。どうして、こんなに悲惨な筋書を作れるものか？

しかし、リヒテルが晩年、正に自分でいうように、楽譜の音程が二度も三度も低く（一度か二度という言い方は少し変ではなからうか）聞えるようになったというのが本当なら、それでも狂人のようにならなかつたというのは、私には不思議だ。彼はピアノをひきながら、その音をどんな音として聞いていたのか？ それこそ「謎」である。

注 グールドはソ連にいった時、モスクワでリヒテルをきいたという。その時、リヒテルはシューベルトをひいたのだろうか。またその時、グールドはすぐにリヒテルの「音楽」の本質をききわけたのだろうか？ また、このLDでのリヒテルについてのコメントがとられたのは何年の話だろうか？ 私はそれを知りたく思う。

また、リヒテルは、ある時期まで——多分六〇年代、プラハなどにさかんに公演で出国していたところが一番充実した演奏をしていた。そのあとは、やや活気が失われているということという人も少なくない。それも、この「純粋に音楽を追求したこと」と関連があるのだろうか？

ついでに、このLDと同時にオイストラフのものも出たことを付記しておこう。

現代ピアノ界の巨人の演奏

1

リヒテルは第二次大戦後に、世界の楽壇に登場してきたピアニストである。それもはじめのうちは、一世紀に何人とは出ないであろうような大ピアニストがソ連に出現したという評判が伝わり、ついで、しかし、この人は演奏会のプログラムを当日になって変えるとか、約束をキャンセルしてしまうとか、いろいろと当てにならないことが多いので、本当に彼の芸術に接するのは容易なことではないという噂がつけ加えられ、ジャーナリズムからは「幻のピアニスト」といった種類のセンサーショナルで仰々しいレッテルをはりつけられた恰好で、私たちの好奇心をいやがうえにも煽りたてたものだった。

私が彼の名をはじめてきいたのは、同じソ連の名ピアニスト、ギレリスの口からで、ギレリスは初めて東京に客演にきた時のレセプションのパーティーで、彼をとりまく数人を相手に、「私の国には、リヒテルという私よりもっとすぐれたピアニストがいる」と、例のぶすつとした無愛想な顔つきのまま、教えてくれたのだった。

そんなふうにして、リヒテルは、だんだんに私たちの視界に近づいてきたわけだが、こういう場合の例にもれず、この人も、私は、実演よりも、まずレコードできいたのだった。

そのレコードを何枚きいたか、今は、はつきり覚えていない。なかにシューマンの『ピアノ協奏曲』と、それからバルトークかプロコフィエフの協奏曲もあったのではないかと思う。

その中では、シューマンがよかった。大型のたつぷり音をきかせるシューマンであるが、各所に目立つテンポ・ルバートのつかい方が、大胆でありながら、実に自然にきこえるところが、シューマンらしくてよかった。

ベートーヴェンのソナタの二曲入ったレコードをきいたのは、そのあとだったろうか。『アパツシヨナータ・ソナタ』と作品二六の『葬送行進曲』のソナタ』の二曲が入っていたが、これは気に入らなかった。前者では、終楽章に入って、ものすごい速さでひきまくる。そうして、実に強烈な印象を残すのだが、しかし、幾つも音はずしたり、はやいパッセージで、粒が揃わなかったりするだけでなく、その前の第一、第二楽章とのバランスがまるで感じられないのである。

そのことだけは、よく覚えていた。

今度、この原稿をかくために、もう一度、レコードを探してきて、きき直してみたのだが、これは、一九六〇年、リヒテルがアメリカ合衆国に出かけていった時（アメリカ・デビューの年？）、ニューヨークのカーネギー・ホールで行った実況録音らしい。

この日は、リヒテルは何かの理由でよほど神経質になっていたのであるまいか？ 『アパツシヨナータ・ソナタ』の第一楽章は、初めからおちつかない演奏で、再現のあとのいつてみれば第二の展開部からコードに入ってから、さすがに少し燃えてきたようだが、そのまえば、ただ、そわそわひいているだけだし、第二楽章もよくない。それに、実況録音というと、よく咳の音や何かが入るものだが、それがこの盤でもひどく、第二楽章など、選りに選って主題を静かにひいている時に、咳の音がさかんに入って、ききぐるしい。

そういうことも加わって、ピアニストの方も、精神のバランスを保つのによほど苦労したのかもしれない。私の覚えているフィナーレの風のような速さと音の不揃いなことは、不発に終わってしまったような、前行楽章の演奏でかき乱された、彼の精神の反動の結果、生れたのではなかろうか、と、これは今、きき直してみても私の感想である。承知のように、このフィナーレは、はやくひく人が多いのは事実だが、しかしなんといつてもアレグロ・マ・ノン・トロツポなのだし、ことに、リヒテルという人は、こんな具合に、やたらはやくひく人ではないのではない。後でもふれるが、近年の彼の演奏は、むしろ平均よりずつとおそい例が少なくないのだ。

それとも、こういうところにも、彼の変り方が出ているのであつて、かつての彼は、こんなふうにはやかったのだろうか？

同じレコードの片面の作品二六のソナタをきいてみても、大体は、作品五七と同じようなものだ。こちらは最初から最後まで気ののらない演奏、何か別のことを考えながらひいているような恰好の演奏である。そうして、フィナーレになると、それまで欲求不満のままできたエネルギーを、ここぞとばかり発散するかのようなひき方に変る。

だが、ベートーヴェンの音楽などというものは、全体のバランスと構造を考えて組み立てられたものだからそうやってみたとこで、少しもおもしろいものになるわけではないのである。

ずっと後になって、私は、誰かからリヒテルが日本に来た時、このレコードが発売されているのを知って、それを差しとめたという話を聞いた。もつともだと思う。

最初のアメリカ訪問で、あれだけセンセーショナルな受けとられ方をし、また大成功をおさめた彼として、もしかしたら、キャンセルしようにもできない状態で生れたのが、あの演奏とレコードだったのではないだろうか？

それにしても、私は、このためにリヒテルをききたくなかったわけではなく、むしろ逆だった。

2

このあと、リヒテルのレコードはいろんなレーベルで各社からやたら出たものだ。周知のように、彼のレコードは、演奏会の実況録音も少なくないうえに——あるいは演奏会をすれば、それがみななんらかの形でレコードになったのだろうか？——スタジオ録音も、どんどんやられていたようだし、だから、私のようなものところに、自然と、彼のレコードがたまっていたのはいうまでもないだろう。

そういう中で、私の印象に残っているものとして、前のレコードの翌年に当る一九六一年、ロンドンのウィンプレイ・タウン・ホールでの演奏会の実況録音（ポリドールMG二八三）と、それから、こちらは何年のものかかいてないのでわからないが、相変わらず拍手の音のやかましく入っている（といっても、このレコードでは、その拍手がときどき妙にまばらになる気味があるのである）コロムビアOS二五三四—VXというがあるので、この二枚に、簡単にふれてみよう。

前者は、ハイドンの『ト短調ソナタ』で始まる。このハイドンは、第一楽章で原作にも幾つかフェルマータが記入されているのだが（少なくとも、私の持っているランドン校閲のヴィーン原典版ではそうだ）、リヒテルの演奏は、それに輪をかけて、何度もフェルマータで思い入れたつぷりに立ちどまったり、あるいはそこに来る前からピウ・アダージョになって、テンポをゆるめたり、要するに、テンポの変化がとても目立つ。テンポの変化は、もちろん、ダイナミックの増減を伴っているというわけだから、一口でいえば、ここではハイドンはエマーヌエル・バッハから遠くない、多感様式の音楽として提出されているのである。第二楽章もそうだ。ここでも、テンポの緩急の変化から、音楽には、非常に感受性の烈しさに裏づけられた活発さと、それから——なんといったらよいか？——ハイドンにいつもみかけられるとは限らない、

一種の表情の陰しき、いかめしさが生れてくる。

私は、おもしろいと思った。それに、ペダルもかなり耳につく。こういうのをみるとこのリヒテルという人は、作品に対する自分の解釈という点で、ずいぶん、頑固で、はつきりした考え方をもっているのだなとわかるような気がした。なにしろ、前にきいたベートーヴェンが、様式的にいつて、ちよつと疑問だったので、作品のスタイルについてどう考えている人か、私は、しばらくわかりかねていたのである。ただし、彼の考えの当否については、疑問がなくてはならない。

このレコードでは、あと、おちついた、あまりにもおちついたテンポのショパンの『第三番バラード 変イ長調』とプロコフィエフの『第八番ソナタ』、それにドビュッシーの数曲が入っていたが、その中では、プロコフィエフがやはりいちばんきき応えがした。アンダンテ・ドルチェの第一楽章の冒頭主題。ペダルをさかんに重用して、響きを幾様にもつくりかえながら、主題をつくりあげてゆく手法の目ざましきといい、ここでもひんぱんに、そうしてこまかく、テンポを動かしながら、音楽に、気まぐれで即興的な味わいを与えるのが、実に堂に入っている点といい、感心しないわけにいかない。

もう一枚のコロムビアのレコードも、似たような曲目で埋まっているのだが、演奏は、こちらの方がもつと個性的になっている。

こちらも、最初はハイドンの『ソナタ ホ長調』である。だが、私には、ここではハイドンより、このつぎにくるシューマンの『ノヴェレッテ集』の第一、第二を続けてひいているのが、断然おもしろくきかれる。テンポがいそがしく動かされ、ダイナミックも大きな幅で強く弱くゆれ動くのは、もう馴染みになったリヒテルのいつもの通りだが、第一番でいえば、トリオに入ってから、テンポ・ルバートの生き生きした表現が、この音楽にぴったりのほかない。

それと、シューマン独特の癖のある、上声と下声それに内声の間で、リズムを狂わせ、ばらばらに歌いながら、不均整に進行してゆくハーモニの流れと疑似ポリフォニーを処理するうえで、このピアニストはほとんどいつもバスを極度に軽く、弱くひくことによつて、ほかの人できく時とは、ずいぶんちがったハーモニーを、きかせるのである。しかも、こんなに変わっているのに、シューマン的というほかないような音楽になつてくるのである。

何かが変わっている。だが、そのために、シューマンらしさが損なわれない。それどころか、むしろ、いかにもシューマンにきこえる。これがリヒテルのおもしろさだ。

というのも、実は、リヒテルの変っている点は、何もシューマンだけにきかれるのではない。このつぎに入っているショパンの『第一番バ

ラード ト短調』も、ずいぶん変わった演奏である。

一口でいえば、ト短調バラードでこんなにおそく、弱く、まるで弱音器をつかい、抑えに抑えて、ひきだすのを——少なくとも私は——きいたことがない。哀歌的というより、むしろ、まるで追悼の音楽のように響く。それから、少し進んで *sempre piu mosso* あたりからは次第に烈しさが加わり、主題は大きく燃え上がるのだが、第二主題が始まると、これがまた実にゆっくりひかれ、たつぷり歌われる。そのために、音楽の前進は犠牲にされ、ここでひと休みした恰好になるのだが、だからといって何ものも失われたわけではないことは、そのあとのスケルツァンドに入ってからでも、抑えに抑えたダイナミックに接しているうちに、だんだんと、きき手にわかってくる。というのは、リヒテルの考えでは、この音楽は、前半の哀歌が長く続けば続くほど、終り三分の一以下、*presto con fuoco* 以後、コーダに至るまで、文字通り、火をふくような沸騰が本当に効果をもつのだし、それは単にはやくて烈しい音の爆発というだけでなく、精神的な緊張の高さに転換する必然性が強化されるからである。

そういうことが、この前半をきいているうちに予感されてくる。そうして、果して、その通りになる。

私は、ショパンの音楽をよく知らないのですが、果して、ショパンにふさわしいのかどうか、判断できない。それに、哀愁をおびた始まりをもっているこのバラードが、烈しく華々しいコーダで結ばれることは、誰も知っているとところだし、リヒテルのしていることも、大きくいえば、それから一步もはずれていない。それでいながら、では誰がこのバラードをこんなにおそく、何かの影のように、目立たないように弱く始めたろうか？ しかも、そのあと、幾つかの高まりはあるにせよ、結局は、ずっと、抑えつけられ、陰鬱なムードでひかれた例があるのだろうか？ 前半の沈鬱さと終りの感情の爆発の力強さ、その両方に比類のない密度の高さがある。それはまるでドストエフスキーの小説を読むような圧倒的な感銘を与える。くり返すが、ショパンが、これでよいのかどうか、私は知らない。ただ、ここには私の知る限り最も深刻にひかれたショパンがある。

このあと、同じレコードには、プロコフィエフの『第七番ソナタ』が入っている。第八番と並んで、リヒテルの十八番中の十八番という極めつきの曲である。もちろん、おもしろい。第二楽章のアンダンティーノが、目立っておそく、重く始められるのは、予想される通りだ。しかし、終楽章は、私たちが実演できいた時の方が、もっと迫力があつたのではなかったろうか？ 速さも、もっとはやかったのではなかったか？

そう、私たちは、一九七〇年の大阪の万国博の時、ついにリヒテルのステージを、実際に経験することになったのだった。私は、そのために大阪のフェスティヴァル・ホールまで出かけていった。

ホールでは、そのため新しいスタインウェイ・ピアノを用意していたのだが、リヒテルはそれが気に入らず、大阪中のコンサート・ピアノに当たってみた末、結局、ヤマハのコンサート・グランドにきめたというのだったか（あるいは、別のところにあつたスタインウェイ・ピアノにしたというのだったか）、とにかく、まずピアノの選定で、ひと悶着あつたという話が拡がっていて、会場は、演奏が始まるずっと前から、みんなの赤く興奮した顔で埋まっていたものだった。

「こんな調子では、もしかしたら、リヒテルは、ひかないのではないだろうか？」と、あたりをはらはらさせて、得意になっている人も少なくなかった。しかし、リヒテルは、何喰わぬ顔をしてステージに姿を現し、満員の客の歓呼の拍手をあびながらピアノの前に腰をおろした。

この時の曲では、さつきふれたプロコフィエフの『第七番ソナタ』が最後におかれていたこと、そのほかに、シューベルトの『ハ短調ソナタ』（遺作）と、ショパンの曲があつたことを覚えている。ドビュッシーも、何かあつたのだったかしら？

とにかく、この夜を皮切りに、私は、大阪と東京で、この年のリヒテルの日本公演を何回もきいたものである。回数も忘れ、プログラムの大半も忘れた。

しかし、私は、この大柄なヴィルトウオーゾが、テクニックとしてはかなり独特なひき方をする事、それから豪壮雄渾な演奏も、もちろん、やはりするが、それと同時に、案外、こまかい心理のひだのある小曲に、親近感をもっているのではないかという、漠とした印象をもつたものである。

音は、とりわけてきれいな方ではない。もちろん、*p*も*pp*もきれいだし、*f*も*ff*も充実したよい響きを出す。だが、彼のはその音をきいただけで、すぐ魅せられ、ひきつけられるような、そういう官能的な訴え方をする音ではない。

そのあと、あれは一九七三年だったろうか？ それとも一九七四年の春だったろうか、リヒテルは、また日本に来た。この時は、ベートーヴェンをさかんにひいた。それも後期のソナタばかり三曲のプログラムだったり、作品一〇六の『ハンマークラヴィーア・ソナタ』の会だったり、とにかく、大変な音楽会だった。しかも、こんな調子のプロで、彼は日本全国の諸都市をまわってとてもたくさんのリサイタルをやっ

ているということだった。

そのうちの一晚を、私はきいた。ただし、その時は、彼は、ひどく疲れているようで、精彩がなかった。それどころか、ピアノの上に楽譜をのせて、ひいていた。ベートーヴェンの作品一〇九、一一〇、一一一といったソナタは、楽譜をみながらひいてまにあうというような音楽ではない。しかし楽譜が目のおいてあれば、少しは気持ちが安定するのだろう。

だが、音はひき立たず、ポリフォニックな声部の動きにも、あまり音楽の感じられない演奏だった。

私の行った時は、特に具合が悪かったのかもしれない。『ハンマークラヴィーア・ソナタ』の夜には、あの長大な緩徐楽章の演奏がよくて、涙が出そうになったという話をする人もあったのだから。

それはともかく、こんなふうにして、何度か彼をきいてきた末、目下の私は、この人は豊麗華麗なヴィルトウオーゾ、輝かしい音と開放的な情熱をもったピアニストというよりも、むしろ、内向的な、感じやすく、傷つきやすい、しかし真実の感情をもった人間を示している音楽家なのではないか、という考えに傾きつつあるところだ。

4

リヒテルの最近のレコードも、私には、このことを裏書きしているように、きこえるのである。

何よりもバッハの『平均律クラヴィーア曲集』第一、第二巻。これについては、くわしいことは別にかいたから、ここではくり返さないが、ひたすら音楽にみたされ、孤独の中で、神と対話しているような姿勢を、この曲でこんなに濃厚に感じさせられたことは、これが最初だし、これはまた、私の今までに知ったりリヒテルの最高のものだ。

バッハに限らない。彼が、早くからシューマンが得意だったというのも、こういう性向の持ち主だったからなのである。そういう点で、リヒテルのレコードで特に高く評価する一枚をあげるとしたら（今いったバッハは別として）私は、新世界レコードMKX二〇〇四の番号をもったものをあげるだろう。これはシューマンの『色とりどりの小品』（Die bunte Blätter）（作品九九）の全曲と、それからブラームスの作品一一八の『ピアノ小品集』（Klavierstücke）から第一、三、六、の三曲を選んで入れたものだが、ここには、リヒテルの感情の力強い真実性としかも暗く陰鬱な抑圧された側面における、その力強さが、ほかに類をみないような幻想味を帯びた音楽となって流れている。

シューマンでいえば、第一、第四、第五、第九、第一〇、第一一、そうして第一四の終曲など、実にすばらしい。あるものは親密な語りかけであり、あるものは一瞬の稲妻のような幻想であり、あるものはショパンよりもっと天才的な和音の積み重ねによる旋律の形成の神秘がみられる小品であり、あるものは、はるか遠くから突然私たちの身近にやってきて、目の前でとびかう幻の姿の乱舞であり、そうして最後の曲では全く思いがけないユーモアと感情の飛躍のまざりあいがかかれる。

ブラームスも、名演だが、どちらも、かつての古いロマンティックな演奏法とは全くちがったものであつて、しかも、この世界のものとは思えないような不思議な音の詩、音の物語になつてゐる。

これは一九七一年ザルツブルクでの録音だそうだが、その同じ年、同じ土地でリヒテルは、ベートーヴェンの『ピアノ・ソナタ ホ短調』（作品九〇）と、シューマンの『交響的練習曲』を組合せたものも録音している。

これも良い。シューマンの曲の、中間に遺作五曲が挿入されているが、これはどちらかといえば、この曲の中でも平凡なものが多く、だからこそ作曲家は初版のこれらの小品を削ったのだらうに、リヒテルの手にかかるとその平凡な曲が——むしろ平凡で音も簡単な音楽であればこそ、といったくなるくらい——きれいな音楽になつてきこえるのである。はじめ数分をきいている時は、私としては、たしかにロマンティックではあるが、こんなに堂々たる歩みの音でなく、もう少し弱さともろさの感じられるものとしてひかれた方が気に入るだらうにと思つたのだつたが、そのうち、別なことを考えるようになった。

決してきずのない演奏、模範的な演奏ではないのだが。

ベートーヴェンも良い。このソナタは、私も彼の実演できいたはずであるが、その時も、非常に独特な *espressivo* のひき方に注目したものだつた。第一楽章はどちらかといえば、壮年期のソナタのような強烈なダイナミズムの対照をもつて進められるのだが、そのうち、変つてくる。特に第二楽章がそうで、ここではテンポの変転が何度となくある。だが、こうして終つてみると、はじめにきいた第一楽章の冒頭の主題がダイナミックな対照だけでなく、実は、ずいぶんこまかい表情の変化と交代をもつてひかれていたのだと思ひ出されるのである。この主題のひき方ひとつに、すでに、近年のリヒテルが、遺憾なく出ているのである。もしこういつてよければ、後期のリヒテルが。

一九七一年から翌年にかけて、それから一九七二年と、同じザルツブルクで、リヒテルはシューベルトのソナタを二曲、録音している。前者は、遺作のハ短調。後者は同じく遺作の変ロ長調である。

前者は、前述したように一九七〇年の万国博の際、大阪での初日にひかれた曲である。

これはもう小品集ではない。それどころか、大作である。だが、ここでもリヒテルは、テンポをさかんに動かし、音色の変化の妙をつくし、そうして、たつぷりしたテンポでよく歌う音楽をやっている。シューベルトでこういうことをやるのは、最近の一つの流行のようなものだが、しかし、リヒテルのは、たとえば、ケンプともブレンデルともちがう。ことに目立つのはテンポの遅さである。それから、音それ自体の美しさでなくて、前後の関係から、つまりフレージングの中での呼吸のとり方とでもいうか、そういう動きを通じて歌う、そのやり方である。

テンポといえば、変ロ長調のソナタの出だしには、はじめて針をおろした時、本当にびっくりした。いくら、このソナタの第一楽章が、モルト・モデラートだといつても、これではモデラートを通りこしている、と思ったものである。こんなおそい始めは、きいたことがない。だが、この異常な遅さが、やがて少しずつはやくなり、第一主題が左手の三連符を伴ってもどつてくる時の、もり上がりはすごい。シューベルトのデモニーシユな面をよくつかんだ演奏である。

この演奏で、もう一度驚いたのは、そうでなくとも、たつぷり時間をとった第一楽章の提示部が、さらにくり返されるのを知った時である。もちろん、そのおかげで、普通ならきかれないで終ってしまう反復へのつながりの小節をきくことができることになる。これは、そこにかかれた音型が、ここにしか出て来ないものだけに、若干の興味をそそられないわけではない。しかし、そのあと、もう一度、この異常にゆつくりとひかれる長い提示部をたつぷりきかされるのだから、かなりの忍耐を要する。

シューベルトの曲では、こういうことがときどきおこる。彼は長い提示部をかいたあとでも、律義に(?)それを反復することをやめなかった。彼にとつては生きるとは作曲することにはかならず、作曲するとは、休みも終りもなく、音楽にとつぷりつかることを意味したのかもしれない。それはともかく、彼は、反復する時、よくコーデッタのあと、また最初に戻るための数小節を特別にかき加えた。反復のあと、展開部に入る時も、別のブリッジをかいておいたように。

その結果、反復をしない場合には、彼が特にかきそえた数小節は、当然演奏されないことになる。それで差しつかえない時もあるけれども(こんなことをいうのは、天才シューベルトに対する冒瀆かもしれないが)、いかにも惜しい場合がある。たとえば、『未完成交響曲』の場合などは、後者の典型的なものだろう。

少し横道に入った。

いずれにせよ、リヒテルの演奏には、さすがにトルストイとかドストエフスキー、ゴンチャロフといった長大極まりない小説をかいたお国柄が出ているといつてよいのだろうか？ というのも、レコードの片面をたつぷり使った第一楽章がついに終って、つぎの面に移ると、まずまちかまえている第二楽章アンダンテ・ソステヌート。これがまた、普通より、よほどおそい。それも文字通りソステヌートであって、一つ一つの音をていねいに「保持しながら」、ねばつくく——かたつむりの如く、ねばつくく——前進するのである。そのうえ、これは、ご承知のように、息苦しいばかりの抑えつけられた、陰鬱、隠秘な音楽であり、この楽章ひとつで、『冬の旅』の中の何曲分にも当る時間が、かかるのである。

すばらしい演奏ではあるが、リヒテルの神経は、ついに、私のそれではない。

つぎのスケルツォ・アレグロ・ヴィヴァーチェ・コン・デリカツツアは、さすがにはやい。こういうところのひき方は、全く現代的で余計なものの一つもつけ加えず、さつと一息にひいてしまう。美しい。しかし人生、美しいものが、とかく、そうであるように、この楽章もあまりにもはやく終ってしまう。

そうして、終楽章がはじまる。『アレグロ・だが・はやすぎないように。』

リヒテルは、もちろん、はやすぎない！ 彼は決していそがない。くり返しくり返し出てくる同じようなモチーフを、いつも同じおちつきで、終りまでひき通す。私としては、この間、何度か、中声にも旋律があるはずなのだと思うのだが、それをこの大ピアニストは、あまりはつきりきかせてくれるつもりがないようだ。

6

この原稿をかくために、私の、改めてきき直したレコードは、以上が全部ではない。私は、あと何枚もきいたのである。

しかし、もういいだろう。リヒテルは今までに、何十枚かのレコードを入れただけでなく、これからさきも、これまでと同じくらい録音することだって、ありうるのだから。それに、以上は独奏レコードについてだけかいたのだが、このほかに、リヒテルはおそらく一ダースを越えるだろう協奏曲のレコードを入れ、その上、室内楽までやっている。

こう考えてくると、彼のレコードを一渡りきき通すだけでも、容易なことではなくなってしまう。

私は、協奏曲では、ブラームスの『第二ピアノ協奏曲』が名演だという話を、いつか人から聞いたのを思い出した。一九六九年の録音で、ロリン・マゼール指揮によるパリ管弦楽団との顔合せである。

このレコードは、かつて私のところに来ていたのだが、これまでかける機会がなかったので、念のためと考えて、かけてみた。

これもおそい。それでなくともたつぷりしたブラームスを、さらにブルックナーに近づけたようなテンポではじまる。しかし、これで早合点してはいけない。そう考えて、以下、終楽章のアレグレット・グラツィオーソに至るまで、私は一渡りきき通した。

だが、どうやら、私のきいた話は、私とよほどちがうタイプの演奏の好きな人の判断だったのだろう。一口に結論をいえば、この演奏は重苦しくて、私の性に合わない。何もはやいだけが能ではないが、しかし、この演奏は、これ作曲していたころ、南欧に憧れ、何度もイタリアに出かけていったブラームスのその気持ちをあまりにも反映していなさすぎる。霧の夜のロマンティズムはあるけれど、これは暗い北欧の晩秋の風景だ。感動は強いけれど、喜びはない。

私は、アレグレット・グラツィオーソのフィナーレを、きいている間中、クラウディオ・アラウのあの明るい光の射しこんでくるような主題のひき方を思い出していた。まだという方には、是非おすすめする。この曲は、一度、アラウのソロできいてみてごらん下さい。ただし、新しいハイテイクとの顔合せの方でなく、かつてのジュリーニとの協演した盤の方が良い。

無類の大音楽家、リヒテル

一九七〇年大阪万博にちなむリヒテルの初来日。あれは音楽界にとってはちょっとした事件だった。私も、数日すれば東京でもきかれるのに、わざわざ大阪まで行って批評を書かされたものである。大阪に着いてみると、もういろんな噂が流れていた。大変気むずかしい人で、何かという曲目を変えるだけでなく、直前になつてキャンセルする癖もあるというわけで、主催者側も腫れものにさわるように神経をピリピリさせていたし、最高の条件でひいてもらおうと、大阪中探しまわつて、これはというスタインウェイ・ピアノを揃えて試演に供したのが、どれも気に入らない。万策つきて頭を抱えているところに、「じゃヤマハはどうか」という智慧を出してきた人があり、試してもらったら、なんとそれが気に入って、以後ずっとこれでゆくとなつた。「でも、果して、本当にひくのかね？」などなど、噂が噂を呼んで大阪楽壇雀たちの声もさんざんきかれ、にぎやかなものだった。

しかし、彼は約束通りひいた。無愛想な顔つきで出てきて、さっとピアノの前に坐ると、さっとひき出す。終ると、満場の拍手に応え（栗津則雄さんの表現を変えると）「お気に召したようで結構」と言わんばかりに軽く顎を前につき出し左右に頭を回して退場する。その姿はとりつく島がないような、ユーモラスなようなものだったが、演奏そのものは悪かったはずがない。

が、おかしいことに私には当日何をきいたか、思い出せないのである。名人でこういう例は、私はほかに思い出せない。戦後間もなくのホルト、ギーゼキング、その後のミケランジェーリ、ホロヴィッツ……こうした人たちを初めてきいた時は、たとえ全部でなくとも、何の曲のどこをどうひいたか、それをどう思ったか、ずっとあとになつても私の頭に残っている。なかには、その時のステージが最も印象深かった例さえある。要するに、名人についての私の評価は、たいてい一発できまるのだ。それが、リヒテルでは違うのである。

今、改めて当時の記録をみてゆくうち、この日の曲目にはシューベルトの『第十九番ソナタ』があつたこと、最後はプロコフィエフの『第七ソナタ』で締めくくられたこと、ほかにシマノフスキやバルトークの何かもあつたことなどを知った。なかでプロコフィエフが特に気に入ったらしい。でも、それがどんなふうに良かったのか。

これはどういうことか。いろいろ考えてゆくうち、当日私は感心もしたが、一方で少し当てが外れたような思いもしたのではないか。あるいは、よくわからなかったのではないか。

リヒテルは複雑な芸術家である。リヒテルといえば、バッハからプロコフィエフに至るまで、広大なレパートリーを支配している稀代の大家だと誰もいう。彼もそれを自覚していて、ある時自分は今すぐにも八十種類の演奏会をやってみせる用意があるといったそうだ（私の知る限りギーゼキングも二十や三十の独奏会をすぐこなせる人だったろう）。そうして、それらの曲の何をひいても、恐ろしく高い水準の演奏となつたろう。でも、これこれの曲では彼が最高だと専門家が異口同音にいうだろう曲は何だろうか？　もしかしたら、プロコフィエフのソナタの二、三がそうかもしれない。が、古今の名曲中の名曲となると、何があるか。

と同時に、彼がひくと、ほかの誰からも聞こえなかったものが聞こえてくる曲というのだったら、私でも、幾つか挙げられる。それも無類のピアノの音で。その点で彼は無類の大ピアニスト・音楽家だったのである。

リヒテルのことは来日前からきいていた。ソ連に凄いピアニストが現れたといった情報とともにテープやLPを通じて。特に、ベートーヴェンの『テンペスト・ソナタ』とシューマンの『幻想曲』には脱帽した。『テンペスト』の冒頭、きいたことのないような遅さで下からゆっくり上がってくるアルペッジョで始まる主題は深い淵からの神秘的呼びかけみたいでゾクゾクした。そのあとともみんなすばらしい。第一楽章の激烈なドラマ。第二楽章の孤独な歌のあと、第三楽章の春の嵐のようなポエジー。その間に大きな翼で飛び交うような不思議なものの気配。驚異というほかない演奏だった（一九六一年の録音）。

ふりかえってみると、大体一九五〇年代から七〇年代くらいまでの彼の演奏は気力の充溢、精神の高揚の点で特別のものがある。五四年プラハでのリストの『協奏曲第一番』など、正に天馬空をゆく趣きで、壮大にして闊達、しかも表面的効果を狙った安っぽさがない。

総じて「プラハの春」での記録的CDできくと、そのどれにもある特別の喜びがあり、実に楽しそうにひいていることが伝わってくる。それまでの演奏にない解放感があるのだ。その中にはオISTRAフ、ミケランジェーリらと組合せて入っているCDも幾つかあるが、みんな良い。五七年から六〇年にかけてとったCDでは、ミケランジェーリが『謝肉祭』と『夜のガスパール』、リヒテルがシューマンの『幻想曲』をひいている。『夜のガスパール』も特筆すべき名演だが（特にフィナーレ！）、ほかの二つもほれられするような出来だ。

長い苛酷な戦争が終って間もなく、ソ連からも西側からも粒よりの名手たちが集まってきた。当時はまだ祖国に残っていたクーベリックやアンチエルらと肩を並べ、一般市民ともども、音楽をやりながら、平和の味を満喫している空気が、まっすぐに伝わってくる点も、これら

のCDをきく私たちの喜びを倍加する。

周知のように、リヒテルの父親はポーランド系ドイツ人の音楽家で、ウクライナに来て音楽教師として結婚し定着していたところに戦争となり、行方不明となった。ドイツ軍に殺された、いやソ連に粛清されたと両説あるようだが、その後、母親もドイツに亡命してしまったせい、早くから優秀さを認められながら、リヒテルは長いこと国外公演が許されなかった。だがチェコは東側なので「プラハの春」には参加できたといわれる。

批評家は「彼の演奏は出来不出来のブレが大きい」といい「ある時期をすぎてからは、かつてのさかんな意欲が薄れ、退嬰的内向性が目立つようになった」という。私も彼の演奏会ではいつも同じように満足したとは限らない。でも退嬰か内向かは別として、彼ほどの人になぜ変化、変質が観察されるようになったのか。それを考えてみるのでなければ、リヒテルを論じることにならないのではないか。来月はそれをここでやらして頂きたい。その前、一つ指摘しておくが、あの人には早くから、意外なところで、拡大から密集へ、「動」から「静」へ転換する傾向があった。

一九六五年彼はオールドバラ音楽祭で親友のベンジャミン・ブリテンの指揮でモーツァルトの最後の協奏曲をひいた。ご存じ、あの諦念とほほ笑みが分かち難く一つになった名曲である。リヒテルはこれをやや遅めのテンポで、軽くひく。始めの方でひき違えたりして、決して完全な演奏ではないくせに、そこから滑らかさを通りこして清らかな安らかさが湧き出し、その音の流れに身を任せていると、もしも「癒しの力としての音楽」というものがあるとしたら、こういうものを指すのかと思えてくるようなひき方をしているのである。

(1997.8.21)

リヒテルのピアノ独奏会

S・リヒテルが目下来日公演中である。このソ連の大ピアニストは日本が大好きなのだという評判をきいたことがあるが、日本人の方もそれに劣らず彼が大好きである。前者はうわさだから真偽の程は保証しかねるが、後者は彼の演奏会がいつも満員であり、いつも盛大な拍手をおくられているのを見ればはつきりわかる。私も彼が好きである。二月十三日の上野文化会館での独奏会をききながら、どうしてか、考えてみた。

根本は彼の演奏から伝わってくる感情の真正さ、その深さ、大きさ、そのインテンシテイ（密度）の高さにあるのではなからうか。シューベルト、シューマンといった十九世紀ドイツ・ロマン派をひくピアニストは、現代でも、数えきれないほどいるけれど、その音楽を生み出したロマン的心情を真実に持ち合わせている人は少ししかない。私たち自身を省みても、これはむしろ当たり前の話だし、西欧はいうに及ばず、同じソ連の音楽家についても、あてはまる。

ところが、この人の中には、ロマン派芸術の母胎になった感情的統一に支えられた心情の持続と昂揚が破綻なく生きていらしい。この点で限っていえば、彼はケンプと並んでいるのだし、ケンプもまた日本の公衆の限りない愛情と尊敬の的であることを考えあわせてみると、日本人の多くの音楽上の好みの基本的な性格を知る重要な手がかりが得られるといっているだろうか（またこれは、日本に限らないのかも知れない）。

といってもケンプとリヒテルでは感情の質やその表出の仕方に大きなちがいがある。この夜きいた曲でいえば、私はシューマン（『幻想小曲集』より）が、こんな、混沌としてつかみがたい感情の夜の海のようにひかれるのをきいたのははじめてだ。全体として昂揚より抑制を目指し、内省的な性格の強い演奏ではあったが、最初の『夕暮に』が典型的に示しているように、こまかなフレーズの一つ一つに変化がつけられ、起伏の乏しいひき方ではないのに、聴後、何か巨大な広がりをもった茫漠たるものに接した思いが残るのである。

テンポが総じておそ目なこと、旋律という旋律がよく歌われていたにもかかわらず、音色が比較的単調で、*p*はともかく*f*になると音にの

び、がたりず、時に濁ってきこえたことも、この茫漠たる感じを誘う基因に違いない。これらはヤマハピアノでひかれたのとも関係があつたろうが、奏者の好みがあればこそこの楽器が使われたと見るべきだろう。

ほかにかなり独特のドビュッシー（『ベルガマスク組曲』『版画』）があつた。

（一九七九年二月十三日・東京文化会館）

リヒテルのピアノ演奏会

リヒテルをきくたびに思うのだが、この人はトルストイ、ドストエフスキーの生まれた国から来た巨人的芸術家の一人で、何をやっても、どこかで桁はずれなところがある。こんどの演奏会もその標本のようなものだった。私は、東京での初日でベートーヴェンのソナタばかり四曲（作品一〇の二と三、作品三一の二と三）の夕べをきいたのだが、この日はほとんどすべてにおいて、巨大であり、時には巨怪でさえあった。速い楽章でのテンポの猛烈な速さ、ダイナミックの上での極端なフォルテ、休止符での間のとり方の長さ、そこに生まれる沈黙の重さ……

きき終わって、これが私たちの日ごろ弾きなれ、ききなれたものと同じ曲だったかと考えてしまう、ほかの何物でもないのだが。

作品一〇の二のソナタ。出だしの主題が軽妙なユーモアをもってひかれ、きき手からはほ笑みを誘い出す。だがそれは十小節ほどの話。あと、強烈な強音が来、大きな波頭を上げて、でかいクレッシェンドが押しよせる……

終楽章など、さもなくともリズムの主導する、モーターの回転のような音楽なのだが、その回転の速さには、舌をまくばかりだった。ただ、そういう極端な力感の音楽にはさまれた中間楽章のトリオで、シューベルトの『楽興の時』みたいな、ロマンティックな味わいの深い調べが奏でられ、対照の妙が見事だった。

このソナタやつぎの曲では、時々、これはまだ若いベートーヴェンの曲であり、そのことは、ハイドン、モーツァルトのそれからあまり遠くない音楽語法やスタイルで書かれた個所をきいてもわかるはずだといった具合の演奏法が混入されていて、「本当にその通り」と、相槌を打ちたくなるのだが、そういう時でさえ、この人できくと、実物大、等身大でなく、はるかに拡大されてきこえるので、何か食い違った心地がする。そう、リヒテルのはミケランジェロの彫刻のような芸術であり、バロックの天才的巨怪の芸術なのである。

「だが、ベートーヴェン自身が、このミケランジェロ的^{じゆういつ}巨大と充溢^{じゆういつ}の芸術家だったではないか？」今度のリヒテルの音楽会は、これを私たちに宣言し、納得させようとしたものといってよからう。だからこそ、彼は「きくものの精神から炎を打ち出す」ことをモットーとした若い

ベートーヴェンのソナタ、いろいろなことで傷つく前のものばかり選んだのだろう。

作品三一の二は昔からこの人、うまかった。それは今も変わらない。第一楽章の随所に出てくる分散和音と延引記号、休止符にこめられた緊張は、この人ならではのすごさ、強さで、私は今にも心臓が破裂するかと何度も思った。

作品三一の三の二つの速い楽章の演奏の速さ。これまた無類の速さでひかれ、正に作曲家のつけた「コン・フォーコ（火をもつて）」の発想記号がそのまま音になった演奏だった。

ただ、どの曲もあちこちでミスタッチが耳についた。リヒテルでも、巨人的力業で、一晚中無傷にひきおえるのは不可能なのだを知って、私はむしろホッとした。もつともベートーヴェン先生には「ぶよが刺したくらいで奔馬がとまると思ったら大間違い」という言葉もあり、この夜のリヒテルには、その趣もあった。

(一九八一年一月十九日・東京文化会館)

リヒテル・リサイタル

十七日、サントリーホールでのリヒテルの会は、私がこれまできいた最高の一つ。

どこがよかったか。すべてが純粹無垢、音楽の力だけが会場を支配し、きき手はすべてを忘れて耳を傾け、それだけで心が完全に満たされる。

グリークの叙情的小品二十二曲が曲目の全部なのだが、その求心力はすごく、きくにつれて心は内面の世界に深入りしてゆくのだが、狭いところでうごめく気配は少しもなくて、むしろますます広いところに出て自由に呼吸する。

例によってリヒテルは会場を暗くして、光はステージのスタンドとピアノストに向かって上から集中的に注がれる照明以外はほとんどない状態にする。これがきき手に雑念を離れ、ひたすら音楽に注意を集中させるのに役立ったのは確かだが、それはグリークの音楽が作為の跡の極端に少ない心の歌と踊りだけだったのともよく照応する。

グリークが一生を通じ書き続けた小品類は知的で複雑な音楽的思考を避け、率直簡素なものにしようとして厳しく自戒自制した結果で、右手が旋律、左手で伴奏という構造が主で、時にはカノンにしたり、三部形式の中間部に強い対照的な音楽をはさむといった工夫もしてあるものの、よく似ていて曲の一つ一つの間で区別がつきにくいことが少なくない。リヒテルはそういう時でも何の虚飾もケレンもなく淡々とひき続けるのだが、時に、結びに工夫があつて、下から上にアルペッジョでかけのぼってきて高音で終わる場合も何度かある。そんな時の彼の音は水晶のように澄んでいる。

音色の美でいうと《鐘の音》は完全5度の和音の連鎖でドビュッシーを先取りした観があり、《郷愁》では民謡をそつとすくい上げたような短い簡単なふしの主要部が、中世旋法の間部部のと再現してくる時など、思わずため息が出るような懐かしさを感じさせる。《小妖精》《トルロドハウゲンの婚礼の日》といった踊りの曲のおもしろさも格別だが、上品さ、洗練さを狙わず、武骨すれすれのくせに無神経な荒削りとは一線を画している。むしろ率直な生命の鼓動が音楽になったのだ。

最後にひかれた《余韻》が最初の《アリエッタ》の旋律をそのまま使いながら、ワルツのリズムで再処理していて、しかも現実の踊りというより精神化された回想の中で夢みる踊りになっているのには心が打たれた。

ベートーヴェンの《月光》を思わせる《幻想》も印象深かったが、かつてさんざんきかされた《春によす》が文字通り北国の春の淡い日ざしのかすかなぬくもりのように、おずおずと始められた時は、自分が何に酔っているのかわからないほど感動した。

こんなにも素晴らしい音楽会なのに、私は、リヒテルの全てをきいたという感じより、まだ何かがあったはずで、ここには、彼の一部しかない、という気がした。なぜかしら？

(1994.2.24)

再びリヒテルについて

リヒテルが残したチャイコフスキーの協奏曲は、膨大な数にのぼる録音の大半がライブだというこの人にしては珍しいスタジオ録音である。一九六二年ヴィーンでの仕事で、相手はカラヤン、ヴィーン交響楽団。西の世界に姿を現してまだ二年、世界中の注目をひいたのはいうまでもない。私はそれが目障りになって、長いこと敬遠してきた。しかし今度改めてきいて自分の誤りを知った。これは大向こう受けを狙ったものではなく、むしろこの曲についての長年の通念の逆をゆくものだ。

この協奏曲がどんなものか、知らぬ人はない。これはあらゆる協奏曲の中で最も広く愛されてきたものであり、特に独奏と指揮に千両役者を揃えた「名演」ともなれば、絢爛と繊細を使いわけた名人芸で聴衆を熱狂させ、切々たる悲しみの吐露できき手を感激させてきた曲である。殊にホロヴィッツ、トスカニーニ／NBC交響楽団のレコードは世紀の演奏史の金字塔として絶大の評価を博したものだ。ホロヴィッツの磨かれきった美音、豪快な f から嫋々たる pp にわたるダイナミックスの広大な躍動。加えるにトスカニーニ一流の完璧主義に支えられた一音の狂いもない合奏……ところがリヒテルでは、さすがにスタジオ録音なのでギーゼキング以来と評された音の美しさはよく出ているし、流麗と力強さを兼ね備えたテクニクの冴えは申し分なくきかれはするのだが、実はそういったものはみんな「音楽の表面」でしかなく、目指すところは、この曲をけけばしきや感傷の氾濫から救い出し、できるだけ抑制された純粹で節度のある音楽を歌い響かせることにあるということがよく伝わってくるような演奏になっているのである。たとえば終楽章など、よくある民族色はなやかな乱舞の開陳からはずいぶん程遠い。カラヤンも初めは勝手が違ったのではないか。だが、さすが当代きつての才人。たちまち相手の意図を見抜き、必要とあれば管弦楽をぐつと地味に抑える一方、鳴らす時は思いきり鳴らす。まさに、両者の協奏であり、競奏というにふさわしい。

今にして思えば、リヒテル終生の信条はここにもかなりはつきり打ち出されていた。名人芸の開陳など音楽の魂と大して関係がない。それにこれは本質的に抒情的な音楽なのだ。また、ここにはトスカニーニ以来の完璧主義から距離をおく姿勢も感じられる。例のキャンセル癖その他、とかく彼のわがままとか奇行とかいわれていたものは、現代の完全機能主義への不信、不同意の派生物でしかなかったのかもしれない。

彼にはまた、現代という大衆社会が憧れ、製造したがる大スターの座なるものも坐り心地の悪い椅子でしかなかったのではないか。こういうことは彼のレパートリーの組み方にもよく出ている。あれほどのベートーヴェンひきでありながら、ソナタ全曲盤はおろか協奏曲集さえない。シヨパンでは、『二四の前奏曲』ではその半分にもたりないものを選び出し、くりかえしひくだけ。『雨だれ』などはひかない。その一方、イ長調の曲のように、二小節にもならない主題を何回もくりかえすだけの小品中の小品をとりあげ、そこから滋味あふれる詩を汲み出してくることはけっして忘れない。それぞれ一二曲からなる『練習曲』二巻の中で、彼のよくひくのは第一巻で一、二、三、一二番といったものだし、第二巻では六番と七番。しかし、私たちとしてはこれをきくだけでここにピアノ音楽の精髓があるという想いで満たされ、どんな悲しい曲もついには生きる幸せにつながってゆくのだという音楽の恵みに浴することになる。

これがわがままというものだろうか？

もつとも天邪鬼というか、あえて人騒がせの行動に出るところがないわけではなかったのも確かだ。一九九三年パルマでモーツァルトの『第二五番協奏曲』をひいた時など、第一章が終りに近づき、さてこれからピアノのカデンツァが始まるというところで、なんと思っただか、リヒテルは、一瞬の沈黙をおいて、いきなりカデンツァの最後のトリラーをひき出し、カデンツァは全くひかずに、それっきり終ってしまふ。固唾をのんで待ち受けていた聴衆とオーケストラを前に、なんたる人を食った振舞いだらう。それでいて、口惜しいけれど、この曲の演奏そのものは実にすばらしいのである。

「ピアノは手段にすぎない。大切なのは音楽だ」と、あるインタビューで明言しているが(注)、リヒテルはこの考えをどんどん推し進めてゆく。そうすると、ピアノが手段にすぎないように、大きな音と身ぶりをもった曲とか、情緒纏綿たるものとかが、年と共にレパートリーから消えてゆき、かわってハイドン、モーツァルト、特にバッハといった純度の高い音楽がしきりととりあげられるようになったのは理の当然だったろう。

リヒテルは前述のインタヴューで、会場を暗くしてひくのは聴衆の注意を視覚的な次元に分散させず、聴覚・音楽に集中させるためだといっているが、ほとんど暗闇に近いステージの上でスタンドの明かりによく禿げ上がった頭をさらしながら、トスカニーニ以来の暗譜主義と正反対の行き方で楽譜をデンと前におき、名人芸的要素のほとんど皆無な小曲を一つ一つ、かなり遅めのテンポで淡々とひき続ける彼の姿は一度でも目にした人には生涯忘れられぬものとなった。巨大な管弦楽団と対等に張りあい、何千人も容れるに足る大会場でもひけるのに、それを避け、できることなら数百人単位の小会場でひきたがったのも、もちろん、現代へのプロテストの一つだったろうが、要は源泉に近いと

ころで混じりけのない水のような音楽を提供するにあつたのではないか。

こうして晩年の演奏会はますます独特なものになっていったわけだが、同時に蒸留水ばかり飲まされるような単調さを聴衆に覚えさす危険も出てきた。私はまた、巨人が自ら求めてせまい檻にとじこもるのを見るような——なんとというか、少し切ないような、不安なような——思いをしたこともある。

それだけに質量ともに彼の志すものとぴたり合った曲をとりあげた時の彼は、稀有の天分を余すことなく発揮し、正に偉大と呼ばれるにふさわしい演奏をした。一九七〇年代から八〇年代にかけてのある時、私は東京で『ハンマークラヴィーア・ソナタ』をきいた（同じ曲の七六年ロンドンでのライブ録音も残っていて、この圧倒的名演の面影を伝えている）。特にベートーヴェンが「ゆつたりと、熱情的かつこの上なく感情をこめて」と指示したアダージョからフーガにゆきつくまでの演奏からは静かな祈り、この世ならぬ世界からの呼びかけ、熱烈な憧れなどが聞こえてきて、きくものを強い感動にまきこまずにおかない。

〔注〕インタビューは一九九四年『レガート』誌（七月号）掲載、きき手・木村博江。

後記 リヒテルは一九九七年八月一日、八十二歳で死んだ。

(1997.9.22)

リヒテルのシューベルト

1

もし、デモーニッシュな音楽家を数えるとしたら、私には、その中にシューベルトを上げずには考えられない。彼は、ベートーヴェンのようにデーモンと格闘した人間ではない。彼は端的に、全面的に、デーモンにとりつかれた芸術家だった。それは、晩年の作品だけでなく、《美しい水車小屋の娘》の、たとえば《何処へ (Wohin?)》のピアノ伴奏にだってみられるのだし、一番、わかりやすい手近かな例に、バード《魔王 (Erkönig)》があるのはいまでもない。

《さすらい人》の幻想曲を、スヴィアトスラフ・リヒテルの演奏したレコード (A A 七〇七〇) を一度でもきいた人なら、そういう要素をここでも再確認するだろう。リヒテルは、シューベルトを、まるでドフトエフスキーの小説か何かを読むみたいに弾く。

2

私は、これまで何度か、シューベルトの音楽のデモーニッシュな性格という言い方をしてきた。これはアルフレート・アインシュタインなども始終いつていることで、何も私の発見ではない (A・アインシュタイン《シューベルト》浅井真男訳、白水社版)。

私とすれば、《デモーニッシュ》というような、やや時代がかった表現を使うのは、単にシューベルトの音楽の底にある、あの私たちを抵抗しようもなく強力な力で前へ前へとひきずってゆく牽引力の充溢を考えるからではない。このどこからともなくやってきて、根こそぎ自分を運んでゆく力には、シューベルト自身も、手のつけようがなく、持てあましきっていたに相違ない。この力は、ハ長調の大交響曲の終楽章の、とめどもなく反復される音型にも端的に出ているのであって、そのほかにも、シューベルトにやたらと反復が多いのは、何も彼に自分を

統御する力が弱かったからではなくて、ひとえに、内から外からか、彼自身であつてしかも彼自身を超えた何かある力が、いつの間にか充溢してきてはとめどもなく噴きあげ、解放されることを望むその力の強さには正に未聞のものがあつたからである。これを、私は、デモーニッシュなものと呼ぶのである。そういう力の現存は、何も反復にだけ出ているわけではないが、しかし、これは彼に典型的なもので、大形式の器楽曲だけでなく、《楽興の時》とか《即興曲》とかいった短い音楽にもしばしば見られる。(たとえば、作品一四二の《即興曲》の第一曲だとか同じ楽曲の第四曲、あるいは作品九四の第四、第五曲とか。) こういう曲は、瞬間的な興趣によつて一気にかかれたものだし、シューベルトの比較的表皮的なところから生まれたものだが、その短い時間の経過の中で、日常的な時間の枠がのりこえられ、この言葉をきくものは、結局生命の持続の感じられる根元的なものの世界の底まで降りてゆくことになってしまう。

そういうシューベルトの音楽のデモーニッシュな性格が、ピアノ曲でいって、ヴィルトウオーゾ的な側面からもつともはなやかに展開されている曲は、いうまでもなく《さすらい人》幻想曲であり、この曲でこの面が圧倒的に強力に発揮された演奏としてはスヴィアトスラフ・リヒテルのそれが上げられる(A A七〇七〇)。これは第九交響曲、ハ長調でのフルトヴェングラーの指揮と並んで、シューベルトに関する歴史的な名盤の中に数えられるべきものだろう。

ピアノスト、リヒテルには、何かバランスの欠けたところがあり、しばしば曲の様式や性格を強引に踏みにじり別なものにしてしまう傾きがあるけれども、圧倒的に強力さと不気味な深さを漲らせた表現となると、かつてのヴィルトウオーゾは知らないが、現代私たちの視野に入る限りでは、これほどの人はほかにちよつと考えられない。まるでミケランジェロの彫像のような、巨人的な存在である。ベートーヴェンの《テンペスト》ソナタの冒頭楽章、あるいはシューマンの作品一七の大幻想曲のレコードなどは、それを証明してあまりある例だろう。

しかし、シューベルトの《さすらい人》幻想曲でいえば、その演奏は、個々の表現にみられる振幅の広さと同じくらい、全体の構造を把握する的確さという点で、リヒテルの数ある演奏全体の中でも、まれにみる高さに達している。私は、こういう点でも、この演奏を、曲それ自体と同じくらい、デモーニッシュなものと呼びたいのだ。というのは、デモーニッシュというのは、単に抑えようとしても抑えきれぬ力で噴出し氾濫してくる創造の不気味な凄さをいうだけでなく——それは、無秩序とはいわないまでも、構造上の不均衡に導きやすいわけだが——

シューベルトのもっとも成功した作品の場合には、逆に、比類のない力強い秩序がそこから生まれてくるのが見えもするのである。それは、意識的な、知的によく計量された構成された秩序とはちがい、もっと深いところから生まれてくる調和といってもよいかも知れない。シューベルトにはそれがある。これが、彼を、たとえばブラームスとか、時にはベートーヴェンをさえ凌駕して、人の魂に深く喰い込んでくる音楽の創造に成功させた理由だろう。というよりこれこそ、シューベルトの中に巣くんだ創造の魔神の仕業なのだ。

リヒテルの演奏は、この曲の第一の部分をとつても、アレグロ・コン・フォーコ・マ・ノン・トロツポという発想記号に全くふさわしい。最初のハンマーの打撃のような主題の提示があつて、それが展開されてゆく時、シューベルトはくどいくらい、そのリズムをくりかえしながらも地上的なものを離れて、*p*、*pp*の暗い領域に降りてゆく。そうして、そこから第二主題のやわらかい薄明の世界が展開されてゆくのだが、この時のリヒテルの演奏はいいようなないメツァ・ヴオーチエのエスプレッシヴオをきかせる。しかも、ここにはロマンチックなテンポのためらいや音色の交錯の魔術は、ほとんど何一つ、使われてなく、すべては古典的な正確さと輪郭の明確さの中で生起するのである。このことは展開部に入ってから第一主題による激しい躍動と、そのあとにくる(変ホ長調での)第二主題による、同じく*p*の世界(今度はドルチェ・コン・グラチアで始まる)のそれにも、あてはまる。

曲は、このあともう一度、第一主題の世界での、やや対位的なからみあいをもったコーダを経て、第二の部分、アダージョ・ソステヌート、嬰ハ短調の出口のない暗い憂鬱な音調の中での歌が開始される。

この部分でのピアノ書法は、リズムが次第に組み合わされる中で、シューベルトの独創といつてもよいのだろう。実にさまざまの形でのトレモロが使用される。ことに最後に至つての両手の六十四分音符でのユニゾン演奏するリヒテルは、一糸乱れぬ見事さと、表現の迫力と、そのどちらに感心してよいかわからないほどだが、実は、この的確があればこそその力強さなのであつて、両者は、ここでは全く一つのものなのだ。

リヒテルのレコードでは、最後の小節の後半でおもしろいことが起こる。というのは、この第二楽章に当たる部分はホ長調で終わって、つぎのスケルツォに休みなしに移るのが、その部分はい長調になっている。変イというのは嬰トの異名同音であり、これは第三楽章アダージョが嬰ハ短調で始まったことを思い出せば、第三楽章はその属音つまりドミナントに移るわけで、別に特殊な調性の変更ではない。だが、嬰ハ短調が関係長調のホ長調に転じて、このアダージョ楽章を終え、そのあと変イ長調がすぐ続くという点に、少しばかりオヤと思わせるものがないでもないのである。

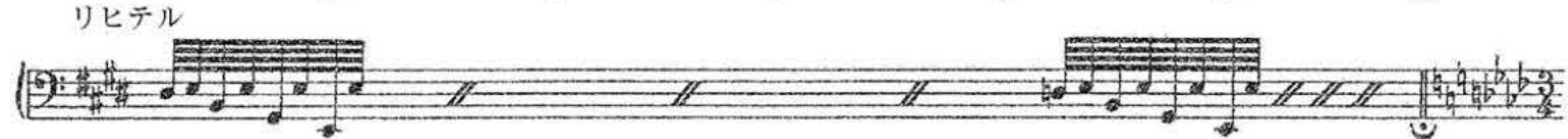
そのためかどうか、リヒテルは、この楽章の最終小節の後半で、音を一つ変えてひく。楽譜で書くと、こうなる。

58. Schubert : 《さすらい人》 幻想曲 Op.15 (D.760)
第2楽章 Adagio 4/4 最終小節

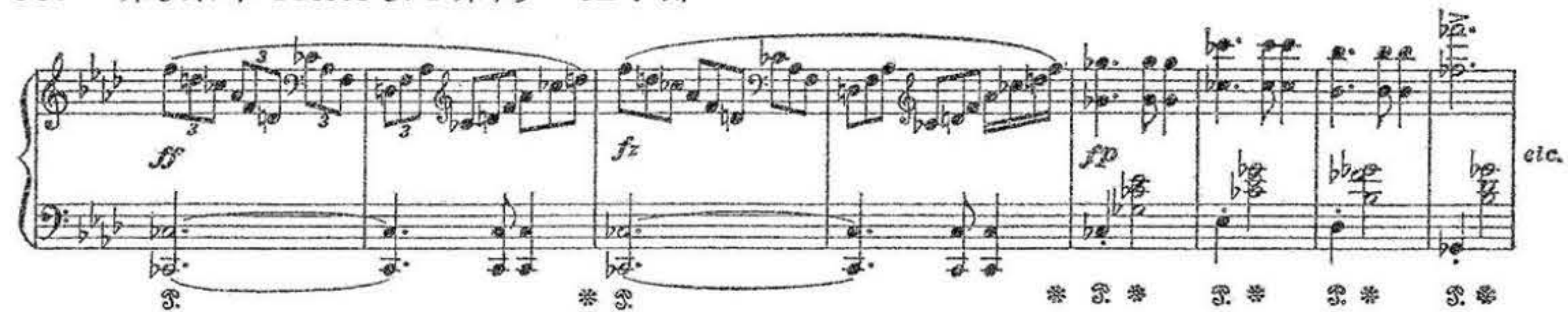
原譜



リヒテル



59. 第3楽章 Presto 3/4 第75～82小節



つまり嬰二音が本位二音になり、したがって、この箇所では、それまでのホ長調の主音^{トニカ}だったものが、イ長調への属七の和音に転換されるというわけである。

私の知る限り、レオン・フライシャーのレコード（アメリカ盤 E L C三八七四）でも、同じ変更がみられる。そのジャケットの解説を読むと、これはルドルフ・ゼルキンのやり方で、フライシャーはそれに従ったのだとある。ゼルキンは、無暗と自分の好みで楽譜を変えるような人ではない。むしろ、その逆だろう。だとすれば、何かよほどの根拠があるのだろうか、今の私には、その当否を判断する力がないので、ここでは、これを報告しておくにとどめる。

ところで、リヒテルの演奏に戻れば、このあとのスケルツォも実に見事というほかない。付点音符つきリズムの迫力と、そのあとの踊るような軽快さとの交替も、実に明確であり、しかもその移りゆきが何ともいえず自然なのである。この変化も見事であるが、その中で f — ff — ca と次第に移ってゆくダイナミックスの変化の使いわけがことに耳につく。その上、引用した楽譜の第四小節から第五小節に移る時に、リヒテルは前の小節でのペダルを残しておいて、第五小節の変ハ長調に入ったあとで、それを切りかえるのだが、その効果の鮮やかなこと！チエーホフの芝居での微妙を極めた表情の切りかえでさえ、これほどこまやかで、速くて、しかも極度に違った領域に飛びこんではいけないだろう。そこには、ユーモアにみちた泣き笑いとでも呼びたくなるようなものがあるのだが。

トリオのレントラーの自然で優しいメランコリー。こう数えてくると、このけんらんたる名人芸を精一杯もりこんだ、よそ行きの姿のシューベルトの作品の中で、このスケルツォ楽章がどんなにシューベルトの真実を伝える貴重な小傑作であるかが、改めてわかってくるのであり、また、それをはつきり示すリヒテルに、もう一度、敬意を送る気になってしまう。

残る終楽章については、もう書くまでもあるまい。これは力強いブラヴァーラの音楽であり、シューベルトもそれ以上を考えていなかった。このリヒテルのレコードには、もう一曲、シューベルトのイ長調ソナタが入っている。イ長調ソナタといっても、例の遺作の長大なソナタでなくて、D六六四の短くて優雅で親しみ深い、中年以後のブラームスがきつとたまらなく好きだったにちがいないソナタの方である。これも好ましい演奏である。

リヒテルのベートーヴェン

リヒテルのひいたベートーヴェンのソナタというと、私は、これまでレコードだけでなく実演でも何度かきいてきたわけだが、そのなかで最も強烈深刻な印象を与えられた演奏ということになると、むしろレコードできいた時のほうが頭に残っているのは、どういうわけだろう？

その一つは、もうずいぶん前にきいた作品三一の二、二短調ソナタ。もう一つは、作品五七、ヘ短調ソナタであって、こちらは一九六〇年の十月、彼がニューヨークのカーネギー・ホールで独奏会を開いた時の実況録音である（これは彼の一連のアメリカ・デビューの演奏会の一つではなかったらうか？）。

《テンペスト》では、特に第一楽章がすごかった。特に、出だしのラルゴのアルペッジョのひき方。あれはきいていて、息がつまるほどの緊張力がみなぎっていた。

《アパッショナータ》では終楽章。第二楽章から休みなしに終楽章に移ると、すさまじいばかりの勢いでひき出す。そうして、その速さは展開部に入るあたりから、ますます、加速度がついてきて、再現部などまるで何かに憑かれたような具合になる。しかも、それでもまだ絶頂に達しているわけではなく、コーダに入ると、これはもう形容を絶した燃え方であり、つっぱしり方である。こんなすさまじい《アパッショナータ》は、きいたことがない。この大ピアニストの興奮が、そのまま手にとるように伝わってくる大演奏であつた。はじめてきいた時は、きき終わって、しばらくものもいえなかつた。そうしてこれは「ベートーヴェンを超え、何か別のものになつてしまつたといつてもよいのじゃないか」と思つたものだ。

その少しあと、リヒテルが大阪の万国博を機会にはじめて日本にやつてきたとき、このレコードの日本の発売元の会社の人から、ピアニストからこの盤の市販をかたく禁止されてよわっている、という話をきいた覚えがある。「そうか？ リヒテルは不満だつたのだな」と私は思い、その理由を考えてみたりもした。終楽章のコーダで、左手が見事に音をはずしてしまい、それに応じて、あとはごしやごしやになっているが、そのためだろうか？ 実演だから、このほかにも小さなきずはあるが、とにかく、そういうことを超えて、白熱的な演奏だつたのに。

このレコードのもう片面には作品二六の変イ長調ソナタが入っているが、そこでも演奏は、《葬送行進曲》が終わって終楽章に入ると、まるでそれまで抑制に抑制を重ねてきたエネルギーが一挙に堰をきって流れだしたかのよう、ものすごい力で沸騰し奔流しだす。つまり、《アパッシヨナータ》といい、このソナタといい、どちらも、ソナタの構成の全エネルギーが終点に向かって高まるようにひかれているのである。

こんな話から始めたのも、こんど、リヒテルがひいたベートーヴェンのソナタのレコードをきき終わって、ここには作品二の三、それから作品七という「初期のソナタ」が二曲入っているだけなのに、またこのレコードは一九七五年の四月ヴィーンのスタジオで録音されたものだというのに、曲に向かうピアニストの態度は、根本的なところで、一九六〇年のそれと同じだということを確認したからだ。つまり、両方の曲とも、終楽章に絶頂があり、きき手の興味は終りに向けてますます強くひきつけられるようひかれていること。それからスケールの大きさという点で、この演奏はいわゆる「初期のベートーヴェンのソナタ」といった規模を突破した大音楽になっていること。それはことに表情の深刻な壮大さという点でダイナミックの振幅の大きさに最もいちじるしい特徴を示しているのだが、きき手は当然このころのベートーヴェンのピアノ——つまりまだ十九世紀に入る以前のピアノに、はたして pp から f に至るまでの間、こんなにすごい衝撃的が可能だったかどうか、あるいはすさまじい孤線を描いて高揚するクレッシェンドが作られたかどうかという疑問を抱かせられるが、その疑問はいつてみれば、たとえばベートーヴェンが現実にその音を手に入れることができなかったにせよ、彼の創造的想像力の中では、こういう音はすでに鳴りひびいていたに相違ないという答えをひき出さずにおかないような説得力をもった演奏が、ここからはきこえてくるのである。

また、「初期」とはいえ、リヒテルはこういうスタイルの演奏にふさわしい選曲をしていることも見逃せない。

作品二の三、ハ長調のソナタは、ベートーヴェンが作品二としてまとめた三曲のソナタの中では、最もスケールが大きく名人芸的な要素も豊かにもりこまれた曲なので、よくステージにとりあげられる。

第一楽章については、この演奏解釈上の問題は——きく側からいえば、ききどころといってもよいが——ピアノの使い方の上で、それまでのハイドン、モーツァルトのピアノ曲にくらべて、ずっとスケールも拡大しダイナミックも増大しているのにもかかわらず、中心の楽想、こには第二主題の楽段に与えられた幾つかの楽想がハイドンのソナタと見まごうほどの旧式のイディオムで書かれている。この両者の対照とどうか矛盾というか、これをどうという観点から統一的にまとめてゆくかに、問題の中心があるのだろう。

この点でリヒテルの扱え方は、一口でいうと、おとなしく、あまりに特性がない。出だしの第一主題からして、特徴のないひき方で、そのあとひとしきりはなやかなパッセージがあつたのち、副主題の領域に入り、新しい楽想がト短調で出てくると、まさにハイドンのピアノ曲であるかのように、小ぢんまりとひく。この副主題の楽段は、そのあとも表現的というより、抑え気味のひき方がなされている。そうして、このあとの小結尾に入ってから、思いきりダイナミックな側面が強調され、ここでは*f*から*p*といった指定が最大限に活用される。

この行き方は展開部から再現部に入っても変わらない。こうして、この楽章の重点は、旋律や和声といった点にもなく、もっぱらダイナミズムの面におかれているというのが、彼の見方と思われるのである。テンポは機械的でドライな画一性よりも、むしろ音楽の流れから生まれる変化に自然に任せて、小さな変り方をするという具合である。

こうして、かなり平凡な第一楽章のあとにくる第二楽章には、大きな響きが待っている。私は、さつき、リヒテルはソナタの終楽章に向かつてクライマックスをもつてゆくと書いたが、このソナタでいうと、第一楽章にみられたあの拡大深化されたスケールという点、つまりこのソナタの新時代に根ざした進歩性は、たしかに終楽章に向けて焦点を定めているのだが、情緒的・抒情的な表現性という点では、その最もいちばん密度の濃い表現がみられる。ハイドンのようなものが、ここでは、まぎれもない新しい時代のロマンティズムの精神によってひたされ、大きく羽ばたき、深く呼吸しているのがみられるのである。

リヒテルは、その表現において、実に見事である。この第二楽章は——あとでふれる終楽章とならんで——このソナタでの彼の演奏の頂点をつくり、その眼目となっている。

ホ長調ではじまるこの楽章は、最初の主題の提示のあと、ホ短調に入つてゆく。そこでは、左手に、オクターヴで三度上昇する歩みが二回くりかえされる旋律が何度も出てくる。これはシューベルトの《未完成交響曲》の第二楽章を思い出させずにおかない（もちろん、曲の成立順からいえば、ベートーヴェンのソナタがさきにあり、シューベルトの交響曲は、そのあとで生まれたのはいうまでもない）。ここに入ると、リヒテルの演奏は、にわかに興がのつたとしてもいわんばかりに、とみに精彩を加える。左手のオクターヴは、最初は、やさしい暗示的なものとして近づいてくる。しかし同じ歩みが、つぎに*f*で戻ってくる時は、避けようのない鋼鉄の歩みというか、無慈悲な宿命の歩みというかで迫ってくる。この間の対比のすごさ、表情の真実性はきくものを震駭させずにおかない。しかも、そのどちらの場合も、しっかりとした深いタッチであることは変わらないのである。ベートーヴェンという人は、若い時から大変なスケールをもった音楽家だったことを、こんなにはつきり知らされる演奏は、そういつもあることではない。

数あるこのレコードの中でも、リヒテルの演奏は出色の出来である。

第三楽章では、三連符の分散和音がめまぐるしく駆けまわるトリオの部分はやたらと速く、まるでエチュードのようにひかれるのをよく耳にするけれど、このトリオはスケルツォの主要部のテンポより、速くなりすぎても、おそくなりすぎても、いけないだろう。おそすぎると、これはいかにも陳腐で無機的なものになってしまう。その中で、リヒテルのテンポは実に良い。またスケルツォ自体は、最後を除いて、*ずか* *f* しかないのだが、リヒテルは、随所ですごい強音を鳴らす。そのためベートーヴェンの原曲より何倍も拡大されたものを耳にするような気がする。

終楽章のアレグロ・アッサイは実におもしろい。6の和音の連続が音階的に上行してつくられる部分と十六分音符の走句との組合せからできている第一主題のひき方からして、胸のすくような速さである。いやむしろ、これは豪快さというべきかも知れない。この豪快さは最後まで一貫して変わらない。だから、この楽章をつくっているほかの主題の独立性が稀薄になり、一見、単一主題の音楽に近く聞こえるといつても、そう誇張でもなくなっている。しかし、この一貫性が、これほどの見事さで持続されるのを耳にすると、これはやっぱり現代ピアノ界の巨人の演奏以外の何物でもないという感銘に圧倒されてしまう。

作品七のソナタの演奏についても、本質的なことは変わらないから、もう、楽章ごとに書くこともあるまい。ただ、この曲の書き方には、オーケストラ曲のピアノ編曲でもあるかのような気配がある。それだけにリヒテルの演奏でも、前曲に比べると、音色の変化についての配慮がずっとふえていることがわかる。

この曲でも、私がいちばん魅力を感じたのは終楽章のひき方である。出だしの主題からして、ロマンチックで、微妙だがかなり自由なテンポの変化がある。そこには、何ともいえぬはじらいとコケットリーの交錯した微笑、やわらかな物腰による挨拶がある。

ハイドンが《野蛮なモグール》と呼んだ、あの気むずかしく怒りっぽい青年ベートーヴェンの精一杯のギャラントリーが、ここにみられる。この終楽章には、やけにひきにくいハ短調の中間部があるが、リヒテルの手にかかつては何なく組み伏せられてしまう。

こんなふうにして、第四番ソナタの場合は、終楽章に向かってクライマックスが築かれるといつても、それは当然、あの《アパッシヨナータ》のそれでもなければ、第三番ソナタのそれでさえない。ここでのクライマックスは、自ずとより社交的で、はでで、きらびやかな貴族たちの夜会を思わせるような性格のものだ。音楽のこういう性格を、楽々と自然にひきわけ、浮かび上がらせるリヒテルの大家ぶりを、私は楽

シューマンの《幻想曲》他

リヒテルの昔のLPが、改めて、CDになって出てきた。もつとも、こういうことは何も今が初めてではないけれども、今月聴いたのはベートーヴェンのソナタとシューマンの曲、それから協奏曲といったもの。中で、私がさっそく飛びついたのは、ベートーヴェンのソナタ作品三一の二《テンペスト》とシューマンの作品一七の《幻想曲》との組み合わせの一枚(*)、それからシューマンの《蝶々》その他全部で三曲が入った盤(**)である。前者は一九六一年初めてイギリスに行ったときのスタジオ録音。後者はその翌年の秋、イタリアに演奏旅行に行ったときのいくつかの公開演奏会からのライブ。

* [EMI TOCEMOBIII]。

** 他の二曲はシューマンの《ピアノ・ソナタ第二番》と《ウィーンの謝肉祭の道化》[EMI TOCEMOBII]。

リヒテルが今世紀きつての大ピアニストの一人であることは今だって変わりはないけれど、六〇年のはじめ——つまり、それまで噂だけで実際の演奏を聴くことのできなかつた人が、初めて、西の世界の音楽界に登場してきた当初の彼の演奏には、特別のものがあつた。それを、今仮に一口で言っておけば、すべてにおいて、初夏の光り輝く青葉のような艶をもった生気を放ちながら、彼が扱う音楽に応じて、ある時は強く逞しく、ある時は精緻の限りをつくした微妙さに裏付けられた演奏だった。しかも、どんなときも、それは音楽の表面の次元で終わらないで、ある大きさと深さをもった精神性の表現になっているのである。逞しくつて、こまやかで、しかもあんなに生気はつらつとした演奏を続けることができた時期は、もしかしたら、リヒテルといえども、二度となかったのかもしれない。あのころの彼の演奏にはすべての点で勢いが、エランがあつた。

私たちは、いつかは、この人の実演を聴く日の来るだろうことを待ちわびながら、市場に出てくるレコードだけでなく、どこかの音楽祭で彼が弾いたものの放送があるといった種類の話を聞きたび、聴きのがすまいと努力したものだった。

そういうころ、聴けた一枚。それがこのベートーヴェンの《テンペスト》とシューマン《幻想曲》だった。

このレコードのことは前にどこかで書いた。ベートーヴェンのソナタのラルゴのアルペッジョとアレグロの下降する音階との組み合わせからできている最初の主題を聴いたときは、文字通り、呼吸が苦しくなるほど緊張した。すごい深淵の奥から音が立ち上ってくる。どんな人が弾いたって、ほかに弾きようがないような作品でありながら、こんな神秘の息吹に満たされた演奏はなかった。これはあらゆるほかのものを遠く引き離れた稀有の演奏といっても、言いすぎではない。

そのあとも、すべての音が「劇」を孕んで鳴らされる。まさにシェイクスピア的生命の豊かさと感動の深さをもったものだった。それに、休止はもちろん、ちよつとしたフレーズとフレーズの間にはさまれた小さな休みのもつ表現の迫力。まさに、響きに勝るとも劣らない貴重な表現にまで高められ、凝集された沈黙と呼ぶほかないようなものである。

この演奏で、唯一の欠点は、欠点のないこと。聴き手に、一瞬のくつろぎも、不注意も許さないことにあつたといってもいいのではないだろうか。

しかし、私は、これはまさにベートーヴェンの望んだことだったと思う。この始めから終わりまで緊張の糸がピンと張りめぐらされた音楽の中で、聴き手は、いつもよりずっと大きく呼吸したり、じつと目ばかり輝かして息をつめていたり、すっかり渴いてしまった咽喉から声にならない声を出そうとあがいたり、といったことを体験する。

しかし、もし、これは、ベートーヴェンの望んだことを音にしたにすぎないものだとなれば、同じような演奏がいくつあっても不思議ではない。それなのに、これは、聴けば、最初のモチーフからして、ほかのどんな演奏でも味わったことのない強く深い力で聴き手の心をぐつと握ってしまう。それはどこからくるものか。

そこにリヒテルがいるはずである。

初めてこの《テンペスト》を聴いたころは、私は、すっかり魅入られ、憑かれて、こんなことまで考えつめてみたのだった。

ところで、同じレコードの片面に入っているシューマン。これもすごい演奏に変わりはない。聴くものを、こんなに遠く深いところまでつれていってしまうような演奏は、私は、ほかに知らない。

しかし、同じようにすごい演奏でありながら、この曲を聴いていると、私はベートーヴェンでは感じなかったものを、わずかだが、感じる。それは、この弾き手は、これほどの大きな弧を描いて飛翔する音楽を弾きながら、心の奥では冷静な気持を失わないのではないかしら？ ということである。聴くものの熱狂を誘い出す魔術師でありながら、当人は、冷静さを失わない。

それが、この人のシューマンの「大きさ」なのである。リヒテルの弾くシューマンは、「遅しき」にさえ、欠けていない。これは巨人の弾いたシューマンである。

私が不平をいつていると思わないでほしい。私は、ここでも、感激しながら聴いているのであり、ことに、《幻想曲》には、ベートーヴェンでは聴かれなかった音色の多彩さ、時には入り混って、キラキラ光る響きの魅力に、強くひきつけられさえするのである。

でも、演奏の方が曲自体より大きすぎるような感じを、時に、ふつと覚える。等身大以上の巨大なまでに拡大されたシューマンを聴くような気がする瞬間があるのである。

アルゲリッチの弾いたもので、シューマンのこの《幻想曲》と作品一二の《幻想小曲集》を組み合わせたCD[*]がある(「プラッツ P 27 G 五一六」。これはいつ、どこで、弾かれたものか書いてないからわからない)。

***伊リコルディへの一九七七年の録音、CDは現在「EMI TOCE九五六九」。**

このCDで聴くと、アルゲリッチは、《幻想曲》が始まって、主題の歌を一度歌ったあと(第一〇小節の後半から)、それをくり返すとき(ただし、最初がaから出発したのに、二度目はhから)、大きく量を落として、pにして弾く。楽譜では最初のがfで、この二度目はpになつてゐるのだが、彼女はそれ以上の差をつけて弾く。というのは、単に音量の大小の問題だけでなく、音楽に一段とこまやかな表情をつけ、エモーショナルな面を重要視していることをはっきり打ち出しているのである。この演奏は、その上に彼女のピアノの音の驚くほど磨きのかかった美しさと相俟って、この曲をまねにみる「きれいな音楽」にしている。第三楽章も、彼女にしては異常なくらい、内面的な輝きに満ちたpの世界になつていて、見事というほかない演奏である。

これと、今書いてきたようなりヒテルの演奏とを比べると、リヒテルのは、スケールが一段と大きい。冒頭の主題の歌にしても、彼もまたfのあとpと変化をつけて弾いている。けれども、ここでは、音楽の流れの一貫性というか、主題のもつ力の持続性のエネルギーがもつと大きくて、そういったコントラストがはつきりつけられているにもかかわらず、音楽はぐんぐん高くのぼってゆく。それが、大地に戻って、ひそやかな響きとなるのは、もつとあとのことである。

だが、こんな比較も、実はあんまり大きな意味はない。私はただ、アルゲリッチが第一〇小節後半での二度目の開始のとき、最初の音をpで弾くのに特別の配慮をしているのが明らかにわかるのに、リヒテルでは、同じくそうなっているにもかかわらず、もつと自然というか、何か「淡々とそのことが起こってしまった」という具合に弾かれているのに気づく、とでもいつておけばよいのかもしれない。

実際、このリヒテルの《幻想曲》はめったに聴かれぬ演奏である。堂々として大きくて、しかもあのやたら弾きにくそうな第二楽章でも、一糸乱れず、傷がない。まして、終楽章のゆつくりした音楽の、まるで大河を渡るような——それも天上の川、まさに天の川を飾る星々の間をゆつくり流れてゆくような感じは、ほかでは味わえないものだ。

これは一九六一年の演奏というから、リヒテルの四十代の半ばのものということになる。一九七〇年に彼が初めて日本を訪れてから、私たちは幸いにしてこの世紀のピアニストの巨人を何回も聴く機会に恵まれた。レコードもたくさん出たし、その点では、この人は大ピアニストの中でも、私たちにとって、最もなじみの深い人の一人だといってよからう。しかし、年とともに、彼のピアノは何となく渋くなつたような気がする。ことに近年は、そうだ。六〇年代以来、三〇年の歳月を経たのだから、年齢からいって、そうなるのも不思議ではないのかもしれないが。

三年か四年か前、私は八ヶ岳の高原の音楽祭で、彼がモーツァルトとリストと——それから何だったかを弾くのを聴いた。その時も、もちろん、立派な演奏だったが、何かもうひとつ、のりきれない感じだった。その何年か前から、彼は会場を薄暗くして弾くようになっていた。それとも関係あるのかもしれないが、モーツァルトは奇妙な翳のさした小さな感じになってしまっていたし、リストも音量こそ大きいですが、豪放なところのほとんどない音楽だった。ピアノをひっぱたくというほどではないにしても、音が大きい割に輝きに乏しかった。どうしたのだろうか？と、私は気になった。

リヒテルの昔の演奏で、最近CD化されたものの中の、シューマンの《蝶々》と《ソナタ第二番》、それから《ウィーンの謝肉祭の道化》を組み合わせたものでは、最初の《蝶々》があまりほかに聴きなれない演奏になっている。最初のモデラートの〈導入曲〉をびつくりするほど遅いテンポで弾きただけでなく、いろんな個所で変わった弾き方が聴かれる。あるいは、この曲の演奏こそほかに類のない幻想味の豊かなロマンティックなものというべきかもしれない。〈導入曲〉だけでなく、いろんな個所で、文字通り夢の中での響きのように、囁きかけてくる歌声が聴こえたり、踊りのステップの刻む快い横揺れ、それもワルツだけでなくポロネーズの誇り高いリズム等々。つきせぬ楽しさがあつて、単純な音楽のくせに、聴くものを飽きさせない。終曲も名演である。だが、全体として、何だか、今まで聴いてきた《蝶々》とは違う曲を聴かされているような気がする。

いまさら、リヒテルの古いレコードがCD化されたからといって、それについて書くのは無駄かもしれない。でも、このベートーヴェンとシューマンを組み合わせた一枚は、特別すぐれたもので数あるCDの中でも最高の一つだと考えたので、あえてとりあげた。

リヒテル&ボロディン弦楽四重奏団

ドヴォルジャーク『ピアノ五重奏曲』

CD／Xロディア VDC-11046

ドヴォルジャークのピアノ五重奏をひさしぶりにきいた。スヴァトスラフ・リヒテルのピアノとボロディン弦楽四重奏団による演奏である。この顔合せによる合奏は、何年前だったか、シュューベルトの『ます』(エンジェル TOCE-7069)のレコードでもきいた。あれは本当に良い演奏だった。『ます』はいつきいても気持の良い曲だから、私もいろいろなレコードできいてきた。それであれが出た時にも、またこの曲のレコードが一枚ふえたなぐらいに考えて、軽い気持でかけてみたのだった。ところが、すばらしい演奏なのである。考えてみれば、リヒテルとボロディン四重奏団という名手揃い^{ぞろ}なのだから、当然といえば当然だが、名人と名人が顔を合わせれば、そこに名演が生れるときまつたわけではない。それに『ます』はシュューベルトの若い時の作品だから、とびきりの成熟しきった名手の演奏の方が適していると限らない。しかし、このレコードは、格段によかった。「合奏の息があつてる」とか何とか、そういう段階での名演というのでなくて、音の一つ一つが、歌うにせよ走るにせよ、音楽として完全に「生きて」いるのである。近年のリヒテルは、シュューベルトのピアノ・ソナタや『楽興の時』といった小品を好んでひき、それがみな、思わず息を殺してきき入らずにいられないような、すばらしい演奏になっていることは、いつぞやの東京での一連の演奏会でもはつきりきかれたが、私としては、リヒテルのシュューベルトの特別な味わいというものについては、それより前、フィッシャー・ディースカウの歌にリヒテルがピアノをつけた演奏をレコードにしたものをきいた時に、気づいたのだった。

シュューベルトの音楽には、シュューベルト独特の息遣いというものがあり、それは彼の歌曲を歌う時にだって、当然、重大な要素になっている。シュューベルトの歌を歌う場合、たとえばいくら美声でも、また歌唱の技巧の上からいつて最高にすぐれたものをもった歌手の場合でも、今いったシュューベルトに独特の呼吸が、その人の歌に出て来ない時は、シュューベルトにも「歌曲」にもならないばかりでなく、音楽としても、

つまらない結果に終わってしまう。

そのシューベルトの呼吸を生かすコツを、リヒテルはフィッツシャーデー・スカウといっしょに演奏しているうちに、身につけたのではないかしら。もつとも、さらに遡ると、リヒテルは、シューベルトの前に（多分）、フィッツシャーデー・スカウといっしょにフーゴー・ヴォルフの歌曲の演奏をやっていたはずだ。だから、彼は、その時「歌の伴奏をする」という以上に、ショパンをひく時、シューマンをひく時とは、また、違う「ピアノの歌わせ方」についての何かを会得し、シューベルトの呼吸についての開眼（といったら、この世界的な名人に対して、失礼な言い草になるけれど）は、このヴォルフの歌の経験の延長線上にあつたのかもしれないのだ。

といっても、ヴォルフの音楽とシューベルトのそれとは、ずいぶんちがう「呼吸」の仕方がある。同じように、リヒテルとボロディン四重奏団とによるピアノ五重奏の場合でも、シューベルトとドヴォルジャークとではちがう演奏になるのは当然である。

今度のドヴォルジャークの作品八一イ長調のピアノ五重奏の演奏の、一番強い特徴———というか、目じるしというかは、音の重さ、響きの厚ぼったさである。当然、それで作られる「音楽」も大きく、重く鳴り、深い響きをもつたものになってくる。この曲が、こんなに真剣な———というか、時には「深刻」と呼びたいほどの重さでもって響いてくるのは、めつたにない。少くとも、私はこれまで、この曲は、まじめではあつても、もう少し明るい音のする音楽、一瞬の深刻さはあつても、気ばらし的要素も少くない音楽としてきてきたような気がする。

あるいは、私は、まちがっているのだろうか。

この曲のレコードで、比較的私の身近かにおいてあるものは———最も好むという意味でなく、手許にあるものという意味で———ジュリアード弦楽四重奏団とルドルフ・フィルクスニーのピアノとが合奏した盤（ソニー 25 AC 1231 廃盤）である。これはフィルクスニーのピアノが良くて、ジュリアードの人たちのいつもながらの厳しさを正面から受けとめながら、音楽的にある優しさをつけ加えている。技術的にいえば、音楽の楽節構造の輪郭のつけ方をあまり露骨にわからせず、隈どりの明暗を柔らかにするような効果への配慮があつて、おもしろくきけるのである。

そうはいつても、土台は、実にきちんとしたものだ。これはジュリアード四重奏団の基本の姿勢だから、当然のことである。曲の冒頭、あのチェロが朗々と主題を歌い上げるところでも、この堂々たる主題の拍節構造が、まるで大きなガラス窓ごしに部屋の中をのぞきこむみたい

に、はつきり見えてくるのである。

やっぱり、主情的というか、とにかくどこか深いところから湧き上ってくる何ものかのような歌となってきた。私たちの耳というより、腹にこたえてくるのである。

それは暗いとか明るいとか、レッテルをはるのがむずかしい歌として歌われる。朗々として、よく響くのだが、必ずしも明確な輪郭をもつたものともいえず、少くとも、その半身を暗い影の中にひたして立っている人物を思わすような「歌」である。あるいは、楽節の前半が比較的ステイックであるのに反し、後半はキツイ表情のずかづかを境として、よりダイナミックな方向への指向を示唆してゆくといってもいい。

これは、ジュリアード四重奏団のチェロの、後半に一つのクレッシェンドが耳につく程度で、全体を通じての演奏はステイックで、ほぼ同じような音色と音力でもって、静かに抑制された表情で歌われる歌——強いて呼べばノスタルジックな表情をもった「郷愁」の主題とでもいったものとは、際立ってちがっている。

そうして、この相違は、当然、このあとの音楽の解釈の違いとなつて現われてくるわけで、ソ連の五人の音楽家のつくるドヴォルジャークの曲は、よりダイナミックで、大きな起伏をもつてゆれながら進むものとなる。展開部などもより劇的な性格のものといっているだろう。

そのかわり、ジュリアードの組の方が、一般にたつぷりひかれており、従つてテンポも、むしろゆつくり気味にきこえてくる。これは、一般にこの人たちが速目にひくような印象を与えているだけ、むしろ、少々驚かす。

第二楽章以下も、今いった傾向は、全体として変らない。しかし、個別的にみると、必ずしも概論があてはまるわけではなくて、それからみ出す点が多い。

第二楽章のドウムキー、アンダンテ・コン・モトについていうと、これは第一楽章と逆に、あんまり深刻なものにすぎないよう、やや控えめに演奏しているような印象さえ受ける。弦楽の音もきつくなりたくないよう極力柔らかにつくっている。リヒテルのピアノも、そう。あえていえば、透明で、小粒の音で、そつと音楽をつくっているともいった気味がある。それが、この楽章のエピソードなどに何度も出てくる小さく分割されたリズムの扱いに、ドヴォルジャークの音楽とは思えないような「近代的な陰影」を与える。

これは五人の奏者に共通していることだが、特にリヒテルのピアノに一段と顕著に出ている。こういう点まで、前述のフィッシュャー＝デイースカウの歌にあわせてピアノをひくうちに会得したリズムと音質の変化との組合せのコツと関係する——とまでいったら、言いすぎだろうが、私としては、全く無関係という気もしないのである。とにかく、一言指摘することだけはおきたい。

そのかわりといったら、おかしいが、第三楽章のフリアントのスケルツォでは、モルト・ヴィヴァーチェのテンポが、シューベルトの『ま

す』を思い出させずにおかない。

一体にドヴォルジャークの曲では、ブラームスの影が、いろいろな形で感じられるのはあえてことわるまでもないことだろうが、その第一の特徴は、第一楽章にみられたような、「よく歌う旋律」を第一主題として書いたことで、これはブラームスが交響曲にまで拡張した手法であり、室内楽にもみられるのはいう必要もないくらい当り前のことだが、そのかわり今きいた第二楽章を、ゆったりしたアダージョのような緩徐楽章とせず、舞曲に根をおいた小さなアンダンテ的中间楽章の軽い性格のものとしたのも、もちろん、ドヴォルジャークがブラームスから学んだものであろう。

第三楽章のスケルツォにせよ、ブラームスにも——特に若いころのブラームスには、こういう一つのリズムの音型で大半を組み立ててしまいう例が多いわけだが、その若いブラームスのスケルツォは、ベートーヴェンから来たのと劣らないくらいシューベルトから来たものだろう。というわけで、ドヴォルジャークのスケルツォに、シューベルトの影をみるのは、決して突飛な連想でも何でもないはずだが、このピアノ五重奏など、そのシューベルトの影の特別濃い例といってよからう。

リヒテルとボロディン四重奏団のひくフリアントが、彼らのひいていたシューベルトの『ます』のスケルツォをすぐ思い出させたのも、私の気のせいとだけはいえまい。それくらい、この楽章も、いわゆる民族音楽的な色彩に執着せず、拘泥こうでいしない演奏になっている。

始めから終りまで大胆で力強いタッチで、一気呵成いっきかせいに書き上げられた達筆の軸でもみるような、演奏の勢いは、終楽章のアレグロにまで持たれる。

これは、いかにも無双の腕達者の音楽の職人としてのドヴォルジャークの面目躍如というべき演奏になっている。若々しくて、一点の屈託なく流れるが、さればといって、腕にまかせて、いうこともないのに、ただ書きなぐったというところもない。ボロディンの人たちとリヒテルとの合奏も見事である。

中間のエピソードで、やや声をひそめて、リズムのこまやかな交錯から、ゆったりとテンポを落して主題が顔をのぞかせたあと、再びはじめてテンポにまで回復して終るコーダに至るまでのもり上げ方も、効果的であつて、しかも腕づくでも相手をねじふせてみせるといった強引なところのないのも気持が良い。いや、むしろ、ほどほどのクレッシェンドでとめておく良識的な終結の仕方だったという方が、演奏者の考えを正しく解釈したことになるのではないかと思う。

こんなわけで、このリヒテルとボロディン四重奏団の合奏によるドヴォルジャークのピアノ五重奏作品八一は、第一楽章のはじめ方をきい

ていると、どんなに深刻で重い演奏になるのかと、期待と心配とがあわさった気持ちになるのだったが、そのあとの各楽章をきいてくるうち、それぞれの楽章のもつ「音楽性」についての周到な解釈からくる多面的なひきわけのおかげで、変化にとんだ、実にもしろい音楽としてきくことができる。

とはいえ、第一楽章の与える感銘は強く大きい。もし、あの調子で全曲がひかれたら、ドヴォルジャークというより、やっぱりロシア・ソ連の作曲家の手になる曲という感じが残ってしまったかもしれない。事実、私は、時々、中欧の民族音楽的色彩の強い曲をソ連の演奏家がひくのをきいていると、少し重すぎ、大きすぎるよろい鎧をきたサムライを連想してしまう場合がよくある。たとえばスメタナなど、やっぱりチェコスロヴァキアの音楽家や交響楽団の方が良いと思い、ソ連出よりむしろウィーン系の音楽家の方がまだ近いという経験をよくする。私がプラハにいった時も、そんな声をきいた。リヒテルの場合でさえ、そういう例がなくはなかった。しかし、このレコードできくのは、そういう演奏ではない。これはあり余る力もちあわせた人が、それを抑制し、時に応じて行使する余裕をもった演奏である。特別「作品の様式に忠実な」演奏というべきかどうかは別として、それ自体として、類いまれな名演といわなければならない。

●出典一覧――

ウラディミール・ホロヴィッツ

- 「二十世紀のピアニストたち」(『朝日新聞』二〇〇一年一月二十四日／『吉田秀和全集23』白水社、二〇〇四年十月)
- 「バイロン・ジャニスとホロヴィッツ」(「二十世紀の偉大なるピアニストたち」より)抄録、『之を楽しむ者に如かず』新潮社、二〇〇九年九月)
- 「ホロヴィッツ、グールドなど」(『レコードの四季』音楽之友社、一九八三年五月／『全集14』白水社、一九八六年十月)
- 「力を克服した超絶的技巧」(『世界のピアニスト』ラジオ技術社、一九七六年七月／ちくま文庫、二〇〇八年五月)
- 「テレビで見たホロヴィッツ」(『朝日新聞』一九七一年五月十四日／『世界のピアニスト』ちくま文庫、同前)
- 「こういうシューマンをひく人は」(『CBSソニー LP SONC 一〇一四八』ライナーノート、一九七〇年／『世界のピアニスト』同前)
- 「ホロヴィッツをきいて」(『朝日新聞』一九八三年六月十七日夕刊／『全集20』白水社、二〇〇二年九月)
- 「ホロヴィッツの魔法の花園」(別題「ピアニスト・ホロヴィッツ」『朝日新聞』一九八六年七月三日／『世界のピアニスト』ちくま文庫、同前)
- 「ショパン『幻想ポロネーズ』、シューマン『子供の情景』、他」(『この一枚』新潮文庫、一九九二年十二月)
- 「シューマン『クライスレリアーナ』他」(『レコード芸術』一九八六年九月号／『この一枚』新潮文庫、同前)
- 「ルービンシュタイン、ラフマニノフ、そしてホロヴィッツ」(「之を楽しむ者に如かず」『レコード芸術』二〇一〇年二月号)
- 「ある絶対的なもの」のために――ハイフェッツとホロヴィッツ」(遺稿「之を楽しむ者に如かず」『レコード芸術』二〇一二年七月号)

アルトゥール・ルービンシュタイン

- 「ルービンスタイン賛」(『朝日新聞』一九六六年六月十八日／『全集12』白水社、一九七九年四月)
- 「ルービンシュタイン」(『音楽芸術』一九六五年八月号／『時の流れのなかで』読売新聞社、一九九四年七月／中公文庫、二〇〇〇年三月)
- 「幸福のメッセージ」(『世界のピアニスト』同前)
- 「《音楽》の心を歌う」(『世界のピアニスト』同前)
- 「ルービンシュタインのシューベルト」(「シューベルトのピアノ・ソナタ」より抄録、『ステレオ芸術』一九六九年十一月、十二月号／『吉田秀和作曲家論集2』シューベルト音楽之友社、二〇〇一年十月)
- 「ルービンシュタイン、ハイフェッツ、ピアティゴルスキー シューベルト『ピアノ三重奏曲』第一番、他」(『この一枚』同前／『全集20』同前)
- 「ルービンシュタイン、プレイヴィン グリーク『ピアノ協奏曲』、ショパン『ピアノ協奏曲』第二番、他」(『この一枚』同前、『全集19』二〇〇二年七月)

スビヤトスラフ・リヒテル

「リヒテル 〈謎〉^{エニグマ} 甦るロシアの巨人」(『今月の一枚』新潮社、二〇〇二年一月)

「現代ピアノ界の巨人の演奏」(『世界のピアニスト』同前)

「無類の大音楽家、リヒテル」(『朝日新聞』一九九七年八月二十一日／『世界のピアニスト』ちくま文庫、同前)

「リヒテルのピアノ独奏会」(『朝日新聞』一九七九年二月十七日／『音楽 展望と批評3』朝日文庫、一九八六年四月)

「リヒテルのピアノ演奏会」(『朝日新聞』一九八一年一月二十四日／『音楽 展望と批評3』同前)

「リヒテル・リサイタル」(『朝日新聞』一九九四年二月二十四日／『改めて、また満たされる喜び』朝日新聞社、一九九八年四月)

「再びリヒテルについて」(『朝日新聞』一九九七年九月二十二日／『世界のピアニスト』ちくま文庫、同前)

「リヒテルのシューベルト」(『シューベルトのピアノ・ソナタ』より抄録、同前／『今日の演奏と演奏家』音楽之友社、一九七〇年八月)

「リヒテルのベートーヴェン」(『メロディア VIC二〇〇一』ライナーノート／『レコードと演奏』音楽之友社、一九七六年一月)

「シューマン《幻想曲》他」(『レコード芸術』一九九二年六月号／『吉田秀和作曲家論集4 シューマン』音楽之友社、二〇〇二年一月)

「リヒテル&ボロディン弦楽四重奏団 ドヴォルジャーク『ピアノ五重奏曲』」(『この一枚』同前／『全集19』同前)

アルトゥーロ・ベネデッティ・ミケランジェリ

「底の知れない深さ」(『世界のピアニスト』同前)

「ドビュッシーとベートーヴェン」(『世界のピアニスト』同前)

「ベートーヴェン『第五ピアノ協奏曲』」(『世界のピアニスト』同前)

「ミケランジェリ演奏会」(『朝日新聞』一九八〇年十二月二十日／『音楽 展望と批評3』朝日文庫、同前)

*本文中に記載のレコード、CD等の番号、及び廃盤といった情報は当時のものなので、現況はネットやCD店他でご確認下さい。また、人名表記はその時どきのままとしました。

吉田秀和（よしだ・ひでかず）

1913年、東京日本橋生まれ。音楽評論家。東京大学仏文科卒。戦後、評論活動を始め『主題と変奏』（1953年）で指導的地位を確立。48年、井口基成、斎藤秀雄らと「子供のための音楽教室」を創設し、後の桐朋学園音楽科設立に参加。57年、「二十世紀音楽研究所」を設立。75年、『吉田秀和全集』で大佛次郎賞、90年度朝日賞、『マネの肖像』で読売文学賞受賞。2006年、文化勲章受章。館長を務めた水戸芸術館開設を記念し吉田秀和賞が設けられている。著書多数。2012年逝去。

ホロヴィッツと巨匠^{きよしやう}たち

発行日 2019年10月25日

著者 ^{よしだひでかず}吉田秀和

発行者 小野寺優

発行所 株式会社河出書房新社

〒151-0051

東京都渋谷区千駄ヶ谷2-32-2

<http://www.kawade.co.jp/>

この電子書籍は、『ホロヴィッツと巨匠たち (2019年10月20日初版発行)』に基づいて制作されました。