



TESTAMENT

booklet note

Japanese

SBT 1482

80 歳になろうとしていたオットー・クレンペラーは精神的にも肉体的にもベストな状況ではなかったが、1967-68 年のシーズンは非常に活動的だった。1920 年代から 1930 年代前半にベルリンで発生した過激主義の先鋒として生きてきた演奏者でありクリエイターであるクレンペラーは、1960 年代ロンドンのエネルギーと若さを吸収し、そうした人たちと仕事をするを好んだ。ピエール・ブーレーズとは、シュトックハウゼンなど現代音楽のコンサートを訪れ、そこで聴いた音楽やヴェルディの音楽、フランス人ブーレーズがパイロイトで演奏した《パルジファル》の美点について討論したりした。ダニエル・バレンボイムとは、マーラーの交響曲第 7 番に関して語り合い、興にのってクレンペラーの作品にまで話が及んだ。当時クレンペラーは協奏曲演奏にはそれほど熱心ではなかったにも関わらず、最後にはベートーヴェンのピアノ協奏曲数曲とモーツァルトの 25 番のレコーディングを行うことで合意までした。クレンペラーはジャクリーヌ・デュ・プレとも一緒に仕事をし、R.シュトラウスの《ドン・キホーテ》のテスト録音もしている。(その間中ほとんど眠っていたらしいが)パイロイトを訪れた際には、アニア・シリヤと出会い、感傷的になり過ぎない《タンホイザー》のエリーザベト役の歌唱と彼女自身の人柄に惚れ込んだ。そして EMI に、自身の《さまよえるオランダ人》と《ヴァルキューレ》(アニアはブリュンヒルデを歌ったが、第 2 幕と第 3 幕は録音されていない)の録音に彼女を起用するよう強く求めた。さらには、コヴェントガーデンでの《フィデリオ》の再上演に出演させ、シリヤをタイトル・ロールに起用した《カルメン》のレコーディングを契約に追加させる交渉まで試みた。

クレンペラーの関心は最先端の現代音楽に向かっていたため、R.シュトラウスの《ダフネ》を「もっと実験的な音楽のほうが好きだ!」とあって遠ざけていた。実際は、彼の演奏や録音のレパートリーは一時代前のものだったが、レパートリー拡大と再発見という観点からの意志であろう。バッハのロ短調ミサ曲(クレンペラーはこの作品こそが最も偉大で独創的な音楽だと考えていた)に立ち戻り、ウォルター・レッグの主張に反して、コンサートやレコーディングに取り上げた。マーラーのレパートリーも 7 番 9 番にまで拡大され、8 番にも興味を示し始めた。かつて彼にとつ

て非常に重要なレパートリーだったモーツァルトのオペラと後期交響曲（一方、コンサートにおいてはヨーロッパでの契約の関係で多くは演奏していなかった）が再度取り上げられるようになり、ロンドンで録音もされることとなった。－ロンドンのマスコミは、いわばビーチャムやブルーノ・ワルターの美しさや気品こそが真のモーツァルトだという論調ではあったのだが。

デイリー・テレグラフ紙のレビュー（ピーター・スタッドレン）では、プラハ交響曲は典型的な両面性を持つ演奏だったと報じた。「ドクターK は、我々に交響曲第 38 番がかわいらしい音楽などではないと認識させた。昨夜の演奏は、ある意味これまでの楽曲解釈の完全否定であったにも関わらず、この権威の演奏であるという点において聴きどころが満載であった。」実際、「これまでの楽曲解釈の完全否定」のために交響曲として厳格に演奏され、「権威の演奏」としないために、木管やティンパニの音の扱いは一般的でなかった。これは録音での表現とは正反対のバランスで、こうした特色は 1970 年代後半から大流行した古楽器による演奏の到来を予感させた。

ロンドン時代のクレンペラー自身の作品もまた敬意を込めて論争のテーマとなった。1960 年代の後半はクレンペラーが再度、創作意欲を爆発させていた時代だった。小説《Hundejahre》（‘犬年’、1963）に触発され、この小説に登場する詩で歌曲を作り、著者であるギュンター・グラスに手紙を書いたりしている。長い間放置されていたオペラ《Das Ziel》（‘終着点’）創作のプロジェクトや交響曲第 2 番、弦楽四重奏曲、ラモアのクラヴサンのためのガヴォットと 6 つの変奏曲のオーケストレーションを再開した。ラモアの編曲は EMI によって録音もされ、1968 年 5 月のウィーン芸術週間でも演奏している（SBT8 1365 に収録）。そしてこの CD に収録されたコンサートでも取り上げられた。タイムズ紙はこの作品をおおむね好意的に見ている。「オーボエとフルートの使い方が絶妙である。ただ、最後の変奏のホルン・パートに優雅さに欠ける和音進行が見受けられる。」テレグラフ紙は酷評している。「ドクターK 自身の編曲によるラモアのクラヴサンのためのガヴォットと変奏は痛ましいほどはっきりしない始まり方をする。編曲がオリジナルに豊かさを加えるどころか、単純化したといったほうがよい。テーマの再現を強調するあまり変奏部分での上品な装飾音がわかりにくくなってしまった。終曲でだけ、この手法が 20 世紀にはない複雑なカノン形式にふさわしく響いた。」

1920 年代、クレンペラーはサンクト・ペテルブルクとモスクワを定期的に訪問していたため、シューマンの交響曲第 3 番のレビューがロシアの新聞にも掲載された。クレンペラーはロンドンでフィルハーモニア管を振るようになるまで、より有名な 1 番と 4 番以外は振らないと自ら制限していた。60 年代後半、再考が行われた。メンターであるマーラー（この頃、マーラーについても書き残している）の強い影響を受けたクレンペラーは、この後期の少々トリッキーな作品に回帰したのだろう。ペーター・ヘイワースの著書「クレンペラーとの対話」（出版は 1973 年、ただしこのインタビューは 1969 年に行われた）の中にこんなくだりがある。「もしもマーラーがシューマンの交響曲を振ったら、補筆のみならず大幅なカットもしたのだろうか？」とのヘイワースの問いに、クレンペラーは自身も「補筆」を行ったと答えている。実際のところ、クレンペラーは彼の振ったブラームス以外のドイツ系レパートリーでは補筆を行うことが少なくなかった。「マーラーには遠く及ばないが、誰かが作り替えなければならない作品がいくつかあるのだ。」

1968年10月、ロンドンの新聞評はこのシューマンの交響曲第2番（4曲の中の‘シンデレラ’と呼ばれたりする）の演奏を「長く失われていた作品の再発見」と評した。それでもまだ、この作品をすんなりと傑作の列に加える気にはなれなかったらしい。最初、ピーター・スタッドレンは当惑している。「オットー・クレンペラーの厳格な分析気質がロマン派の音楽と嬉々として共存していること自体、未だ信じられないような驚きだ。」モスコ・カーナー（タイムズ紙）は、作曲当時この交響曲の是非を問い続け‘暗い日々’（作曲家自身の婉曲表現）を送っていたシューマンが聞いたら卒倒しそうな発言をしている。「シューマンは交響的であることを深く考え過ぎていて、ときどき管弦楽を機能的に無謀な扱いをする。この作品は無視してよいものだ。」しかし、カーナーの心情が理論を上回っていく。「天才がやってきた。4つの楽章のすべての欠点が最高の美の瞬間に昇華してしまった。アダージョはきらめく宝石のようだった。シューマンの音楽の典型である内省とVersponnenheit（‘風通し’の意）、緩徐楽章での苦悩に満ちた表現、これらが最大の想像力を持ってしてスコア化されていた。」

結論として、クレンペラーはこの形で作品を提示したことに感謝され、演奏は称賛された。「この指揮者にかかれば、シューマンは我々のイメージする作曲家ではなくなってしまう。しかし同時に、第1楽章と第3楽章の高雅さや壮大さがそれぞれ極限まで高められた演奏だったとも言えるだろう。最終楽章のコーダでベートーヴェンの《遙かな恋人に》（シューマンはこの歌曲集の第6曲‘Nimm sie hin den, diese Lieder’のテーマを幻想曲作品17とへ長調の弦楽四重奏曲にも登場させている）を引用する部分では、抗いがたい感動が呼び起こされる。スケルツォは羽毛のような軽さで過ぎ去ってゆき、アダージョのフレーズは極めて詩的な効果に彩られている。こうしてクレンペラーは、聴衆をこの作曲家に心酔させ、オーケストラが絶賛される結果を導き出したのである。」

Mike Ashman, 2012

訳：小林茂樹