



TESTAMENT

booklet note

Japanese

SBT 1492

1962年の夏までにルドルフ・ケンペは世界的キャリアにおける最初のピークを迎えていた。長期に渡る東ドイツにおけるワーグナー関連の経験によりついにバイロイトへの出演へと昇華した。—それまでに3度「指環」を指揮していたが解釈はワーグナーの孫による奇妙なキャストイングに妨害されていた感がある。—同時に、サー・トーマス・ビーチャムが創設したロンドンの名門オケ、ロイヤル・フィルハーモニーの音楽監督にも就任していた。さらに、ベルリン・フィルとの関係も客演をコンスタントに続けられるまでになっていた。

ケンペの（東）ベルリンでの一流オケとの活動は1955年より始まった。1954年ヴィルヘルム・フルトヴェングラーが死去、暗黙に彼の後継者と目されたヘルベルト・フォン・カラヤンはベルリン・フィルとの録音をドイツ・グラモフォンで行いたいと考えだしていた。EMIのフリッツ・ガンスはベルリン・フィルと“中心的”レパートリーを録音してくれる経験豊かな指揮者を失う危機を認識していた。フルトヴェングラーが亡くなった段階で予定されていたセッションやレパートリーの一部をガンスはケンペに依頼する。ディートリヒ・フィッシャー＝ディースカウとブラームスのドイツ・レクイエムやマーラーの「亡き子をしのぶ歌」（合唱団の予定が一日中いっぱいだったので、早朝に録音を敢行した）、ブラームスの交響曲第2番、シューマンの「春」、さらにはモーツァルトのレクイエム、ブラームスの二短調のピアノ協奏曲を含むチクルス、序曲集、「新世界」交響曲（ケンペの得意曲だった）、ワーグナーの抜粋や（これもまたフルトヴェングラーから受け継いで）「マイスタージンガー」全曲などである。「マイスタージンガー」はケンペにとってすでに2回目の録音であった。

ベルリンの都会人ぶった楽団員たちはケンペのザクセンなまりをあざ笑うようなところがあったが、彼の音楽作りを笑うことができた団員はひとりもいなかった。リハーサルでケンペはいつも静かに語り指示的な言葉は少ないのが常であった。—ロンドンのコヴェントガーデンでもウィーンで「ローエン格林」をオールスター・キャストで演じた時もそうであった—しかしながら、必要とされる時には突然威厳のある人間に変身するのである。ベルリンの人々もガンスもスタジオ録音の際のケンペのまじめで合理的なところが好きだった。ケンペは常に自身と他の人たちの時間を効率的に使った。RPOの関係者は後に語っている。「彼はしゃべり過ぎるようなことはなかった。横柄な態度をとるところも見ることがない。いつだって言うべきことの要点を明確にする人だった。」（レイモンド・コーエン）「ケンペの秘密は質素なところにあると思う。誰かの邪魔をするようなことは決してなかった。彼の動作はいつも明確だった。」（ケヴィン・ダッフィー）「オーケストラ団員にしてみれば夢のような指揮者だった。指揮のテクニックは抜群で他では見られない。彼はオーケストラが必要としているものを完全に把握していた。」（エルガー・ハウアース）

ケンペはすでにザルツブルク音楽祭で、プフィッツナーの「パレストリーナ」のリヴァイヴァル上演で大成功を収めていた。1962年夏のベルリン・フィルとのコンサートは、スケールとしてもレパートリーとしても、バイロイトの期間の中休みの要素とロイヤル・フィルの調整期間としての意味合いがあった。（ビーチャムの死去にともない、首席奏者の入れ替えやスタイルの変化があった。ケンペはスマートな“スター指揮者”になることを嫌い、ビーチャムが行っていたような本の執筆やインタビューでユーモアのセンス {ケンペは確かにこのセンスがあるのだが} を披露するようなことはなかった。）こうした理由を含めて考えても、ハイドンの交響曲第55番はこのコンサートのスタートに最も適した選曲であった。

ハイドンのこの作品には「校長先生」という通称がついているが、これはハイドンの残した手稿とは全く関係がないものである。それでも、この通称は19世紀の前半にはすでに使われ始めていた。ハイドン研究の音楽学者として名高いH.C.ロビンズ・ランドンは、1976年～80年に上梓された5巻に渡る著書「ハイドン：年代記と作品」の中で、第2楽章における付点音符のついたリズムは校長先生の指の動きを意味するとしている。比較としての例として大部分が紛失したディヴェルティメント「恋を煩う校長先生」を挙げている。この作品でも似た付点のリズムが採用されている。ロビンズ・ランドンは交響曲の第2楽章にも「厳格で、学者ぶった教師」が恋愛に悩んでいる様子が明確に表れる部分があると指摘している。この楽章の本質的なおもしろさは、今日のオリジナル楽器の演奏を聴き慣れた耳には少々重たく感じられる（この演奏ではベルリン・フィルはかなり小さな編成をとっているにも関わらず）かも知れないが、ケンペの中には確信がある。演奏は、エキセントリックで奇抜

であることを楽しむように、後半 2 楽章へと続いていく。当時、ビーチャムがハイドン演奏の第一人者と考えられていたためか、ケンペは RPO と頻繁にはハイドンを演奏していなかった。ウォルター・レッグが催したとあるオーディションではフィルハーモニア管と第 104 番を演奏したことがあった。（この時、RPO とはモーツァルトの第 39 番を演奏している。）しかし、この第 55 番を加えてもケンペのハイドン交響曲の録音は 3 曲にしかない。

ニキタ・マガロフをベートーヴェンのト長調協奏曲第 4 番のピアニストに選出するのは、因習に囚われない自由な発想で、興味深い。卒業の際ラヴェルに「真に並外れた音楽家が生まれた！」と言わしめたこともある。このロシア生まれのピアニスト (1912–92) はプロコフィエフとも親交が深かった。シロティを師に持ち、ジュネーヴ音楽院でのマスター・クラスをディヌ・リパッティより受け継いだ。多くの有名ピアニストを輩出しており、マルタ・アルゲリッチ、イングリット・ヘブラーなどもマガロフ門下である。プロコフィエフの協奏曲演奏の第一人者であり、ショパンの録音でも名を馳せた。ロマン派のヴィルトゥオジティとして知られるマガロフが古典作品で聴けるのは稀である。

ハイドン同様、ケンペのディスコグラフィにはモーツァルト作品も比較的多くない。（テストメントでは 1956 年の RPO とのスタジオ録音の第 39 番をリリースしている—SBT1092）演奏会のレパートリーとしてもそれほど多くは取り上げられていない。そんな中でも、この指揮者にとって非常に重要な作品であったのが、レクイエムと「魔笛」のどちらも「後期」モーツァルト作品である。（「魔笛」は別の回のザルツブルク音楽祭で大成功を収めている。）ケンペはこの 2 曲のスコアには多くの共通点があると述べている。交響曲第 39 番の静かな部分にはザラストロの理想郷における純潔が暗示されている。変ホ長調の響きがケンペのスタイルに良く合っている。

オーケストラは、今日我々が聴くモーツァルト演奏よりかなり大編成だが、響きはスリムに抑制されており、現代の主流よりずっとリズムカルであることを意識した演奏になっている。

© Mike Ashman, 2013

訳：堺 則恒