

クナツパーツブツシュ

ヴァルター・パノフスキー著（石橋邦俊訳）

ハンス・クナツパーツブツシュ——彼の名が喚び起こす愛情と恐怖の念、つまり独特のこの崇敬の感情を、我々の世代はデモーニッシュな指揮者たちにも、冷徹で電動機械のような「現代的な」指揮者たちにも向けることはない。彼の高齡を考えれば、敬意は当然であるが（時はクナツパーツブツシュの傍らを痕跡を留めずに流れ去っているように思えるのだから）、思つに、この感情は、むしろ彼の人格に向けられているのである。彼の人柄は、言葉の最良の意味において「反時代的」だ、貴族的で、理想主義的で、自分を自覚していると同時に謙譲である。彼は音楽への奉仕であり、過去の偉大な巨匠たちへの献身である。彼の最も深い、測り難い中核にあるのは、疑りとは無縁な、作品への絶対の信仰である。この信仰を彼は、音楽家にも、同じく聴衆にも魔術を以つて伝達し、かくして深い信仰で結ばれた共同体を創り上げる。そこで演奏されるのがモーツァルトでも、ワーグナー、ブラームス、チャイコフスキー、或いは彼の「十八番」、たとえばカール・コムツァークの「バーデン娘」、シャルパンティエの「ルイズ」、また、彼の愛する「陽気な女房たち」でも、それは関係ない。クナツパーツブツシュが神々の黄昏の葬送行進曲のタクトを振り降ろす前に、バイロイトのオーケストラの「蓋」の下に極限まで張り詰める、息もできぬほどの緊張を一度でも肌身を感じ取った者ならば、権威とは、最大の成果をひき出すだけの途方もない能力を人に感じさせると同時に、他方、努力を通して得られる完璧さだけでは決して生み出されない、芸術的な印象の数々を伝え得るものであることを知っている。神々の黄昏と、そして何よりもバルジファルが、リヒャルト・ワー

グナーの全作品とともに、彼の存在の中心にある。巨大な弧を幾重にも張り渡し、これを幾時間にも互って悠然と自在に配置し、あの長い腕でオーケストラを自然の根源の力そのものの頂点まで幾度も引き上げ、それが不要となれば歌手を伴奏し、眼差しひとつで最弱のピアノへ抑え込む、このクナッパッツシュの能力故に、我々の世代にとつて、彼はおよそワグナー指揮者というものの精髓である。彼がラインの黄金前奏曲を始める時、神秘と神話の深淵からコントラ・変ホ音を喚び起こす時、あの三和音を、あの始源の旋律を徐々に照らし出して行く時、この時、クナッパッツシュは、指環の音楽の世界を誰にも増して隈無く知りつくしている彼は、神々の黄昏を閉じる変ニ長調の消え行く和音を既にその耳に聴いていると言つて良い。ワグナーの作品への愛を彼に教えたのは、ハンス・リヒターだった。1876年8月、バイロイト祝祭劇場で指環四部作を初演した指揮者、つまり、いわばワグナーの眼と耳のもとで正統的解釈を創り上げることができた指揮者である。彼の弟子、それ故、この鎖を作りに成す一個の環、そして伝統の護持者であることをクナッパッツシュは常に感じていた。1957年夏、神々の黄昏終演後、小さな指揮者控室で、まだ感謝の言葉を口に出し得ぬままの私に、彼はこう言った、「ハンス・リヒターは私に満足だろうと思います」この時ほど幸せそうなクナッパッツシュを、私は見たことがなかった。

ウィーラント・ワグナー

バイロイト祝祭劇場の観客席の明かりは疾うに消えていた。しかし、まだ沈黙があつた、多分に長い沈黙があつた、そして、ハンス・クナッパッツシュはパルジファル前奏曲の指揮棒を揚げたのである。どうにか抑え込んだ内心の動揺を、彼はまず、制御しなくてはならなかつたのだ。既に63才の彼は、だが、この時初めてバイロイトで指揮をするこの瞬間を、自分の人生の至上の時と感じたのである。この、このバイロイトのオーケストラピットで、彼は四十余年前、助手としてハンス・リヒターの足元に座していたのだ。ここで彼は、リヒターが生前のワグナー自身から受けとつたものを忠実に自分の中に取りこみ、それを心の中でじっくりと吟味してきたのだ。ここで彼は、当時既に、リヒャルト・ワグナーのクルヴェナールとなつていたので。「最も多くのもの、そして最も

深いもの」を知り得たのはワーグナーのおかげだと、彼は公言して憚らなかつた。ハイドンやモーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、ブラームス、そしてブルックナー、シュトラウスやプフィツナーへ寄せる愛情がワーグナーに比して少なかつたというのではない、彼なりのやり方であれ、こつした作曲家の本質の中核へ参入する努力を怠つたというのではない。しかしクナッパーツブッシュは、自分の音楽上の本来の充足を常にワーグナーの世界のみに求め、また、見い出して来た。唯一、ワーグナーのスコアの解釈が求めるもの、つまり、衝動的な、感覚的な、いや、陶酔的ですからある音楽への没入と、巨大な均衡と形式を解する絶対にあやまたぬ感覚の結合、そして、ワーグナーの楽劇というスタイルを、モティーフというテクニクを持つ、いわば音楽外の事象への隷属とも見えかねぬところから絶対的に音楽的な、一種の根源的現象へ引き上げるもの、つまり、大きな呼吸、滔々と流れる感情、それはクナッパーツブッシュの音楽的世界観にも彼の芸術上の気質にも完全に合致している。日常、彼が如何に己れを閉ざしてみせようとも、ワーグナーの音楽の中で彼は自分を十全に開いてみせるのである。どの演奏にも彼は自分の紋章で封印を施しながら、しかしそこで彼は自身を、彼が何の留保もなく心服しているその音楽の単なる仲介者としか感じていない。個人的な信仰告白と自分の解釈の「正しさ」に寄せる絶対的な信仰は溶け合い、かくしてクナッパーツブッシュは、かつてハンス・フォン・ビューローによって形を与えられ、アルトゥール・ニキシュまで受け継がれたひとつの指揮者の典型を体現することになる。他のすべての指揮者に混じつても、クナッパーツブッシュのスタイルは判然としている。時に随分恣意的な悠揚たるテンポだけではない。彼が愛して止まぬ、たつぷりと広がるロマンティックな響きもそれである。ディテールを十分に味わい尽くしつ、しかし失われぬ大きな線（この能力において、今日、彼に比肩できる者はいない）もそれである。本能と悟性と感情の独特な混ざり合い、彼を際立たせているこの混合、多くの場合、かくも本能を失い、感情に乏しく、メトロノーム的な我々の世界における、いわば、素晴らしいアナクロニズムもそれなのである。——ハンス・クナッパーツブッシュは1988年3月12日、エルバーフェルトに生まれた。旧ベルク公国領出身の製造業者の家系の出である。12才の折りの彼の最初の指揮の手習いを満足気な誇らしさを抱いて容認していた両親は、息子が真剣に希望した音楽学校への進学を「ま

るで話にならぬものとして「言下に拒絶した。両親の抵抗を崩したのは、父親の時ならぬ死であつた。クナツパーツプツシユはボン大学の哲学と音楽学の講義に聴講手続きを取つた。同時にケルン音楽院に入学し、ラツァロ・ウツィエリスのピアノのクラスと、フリッツ・シュタインバッハの指揮のクラスに通つた。後者は殊に注目に値する。ヨハネス・ブラームスの世界への目を彼に最初に開かせたのは、おそらくシュタインバッハだろう。クナツパーツプツシユは大学の勉学をミュンヘンで終えるよう企図していた。「ワーグナーのバルジファルにおけるクンドリーの本質について」という学位論文が提出され、受理されたが、生まれ故郷エルバーフェルトでの契約のため、口頭試問は行われなかつた。これは彼の最初の契約ではない。1909年から1912年、彼は既にルール河畔のミュールハイムとポーフムで、当時資金繰りに苦しんでいた小さな劇場で働いていた。遥かに重要なのはバイロイトとの最初の出会いである。同時期に、つまり1909年から1912年の間、彼は音楽祭に際し、ジークフリート・ワーグナーと、(何よりも) ハンス・リヒターの助手を務めた。クナツパーツプツシユがエルバーフェルトの契約を受け、「隠者の鈴」で登場した時、総支配人フォン・ゲルラハは弱冠25才の新進指揮者のために、既に様々な重要な仕事を留意していた。彼はクナツパーツプツシユにオランダのワーグナー音楽祭の音楽上の指導を委ねたのだつた。ここでクナツパーツプツシユは1914年、初めてのドイツ人指揮者として「バルジファル」を指揮している。殊に好んだこの作品を彼はエルバーフェルトでも舞台にかけた。1913年、ワーグナーの死後三十年を経て、「バルジファル」はようやく祝祭劇場の外でも演奏できるようになつていたのである。(今日、クナツパーツプツシユはバイロイト以外の地で指揮することを断固、拒否している。ワーグナー自身が定めた三十年の留保がその決断の根拠だそうである。) 第一次大戦の間、クナツパーツプツシユはエルバーフェルトを離れなかつた。1918年、ライプツィヒへ招聘されたが、早くも一年後、デッサウのフリードリヒ劇場の総指揮を、当時最年少のドイツ音楽総監督として引き受けた。その後、クナツパーツプツシユはブルーノ・ワルターの後任としてミュンヘンへやって来るのである。1922年5月2日、オデオンのアカデミー・コンサートに客演し、5月4日、州立劇場で「マイスタージンガー」を、更に二日後、「魔笛」を、そして、その更に二日後、客演指揮者という立場のまま「ヴァ

ルキユーレ」を指揮した。五ヶ月後、1922年10月5日、「トリスタンとイゾルデ」を以つて、彼は生涯に及ぶこととなるミュンヘン歌劇場のための仕事を開始する。他の数多くの人々同様、ライン地方に生まれたクナツパーツブツシュもイザール河畔の街に短時日のうちに根を下ろした。この街に彼は、今日にいたるまで忠誠を保っている、他ならぬこのミュンヘンで彼は二度、苦い経験をせざるを得なかつたのだが。1935年10月、バイエルン州立歌劇場総支配人兼音楽総監督の職を辞すよう強いられた。1933年来くすぶっていたヒトラー一統との軋轢が爆発したのである。クナツパーツブツシュは一切、自分のことに口を挟ませないで通していた。自分の見解を、取り繕わぬ、しばしばショッキングな言い方で口にするのが常だつた。彼に軍服姿の後見役を付けようと目論まれたこの時も、そうしたのだつた。彼を「引退させる」だけでは不十分だつた。ミュンヘン滞在は今後、望ましくない旨、当局はほのめかした。クナツパーツブツシュが「ウィーン流刑」（その間、ウィーン・フィルと最も緊密に結ばれていた）からミュンヘンへ帰還するのは、1945年である。指揮台上つた彼は嬉しさの余り、常々の習慣に全く反して、メンデルスゾーンの「嵐の海と楽しい航海」の指揮棒を上げる前に、二、三、挨拶を述べたほどである。1945年夏、彼は早くも州立劇場再建に様々な案を練つていた（彼は今も、焼け落ちたこの劇場跡を、あつたう限り、避けている）。だがこの時、同年冬、占領軍当局の指揮活動禁止命令が、平手打ちさながらに彼にもたらされた。クナツパーツブツシュであれば、同業の誰よりもこの非難に抗弁できたのである、このいわれ無い濡れ衣に易々と反証を提示できたのである。だが、彼のプライドがそれを許さなかつた。彼は自身の名誉回復に指一本動かさなかつた。苦い思いを噛みしめながら、粗末な飯の宿りへ引きこもつた。ベッドとピアノの上には、天上から落ちて来る漆喰を受ける布のシートが張られた。こうした状況でクナツパーツブツシュは、疾うに暗譜していたスコアに向き合つた。年齢とともに交際嫌いの癖は表われていたが、それが病的なまでに強まつたのは、この完全な無為の年であり、今日まで変わつていない。多くの陳謝の言葉を添えて、遺憾な誤解であつたとして指揮活動禁止命令が撤回された時、クナツパーツブツシュが最初のコンサートを指揮したのはミュンヘンではなく、バンベルクであつた。前ブラハ・フィルの数多くの楽員がここに集まり、新しいオーケストラを創設していたのだ。シュー

ベルトのロザムデ序曲と交響曲第五番、そして第七番がプログラムに組まれていた。バンベルクに次いでクナツパーツブツシュは、この演目をベルリンで再演した。禁止命令撤回からようやく二ヶ月を経て、彼はヨハネス・ブラームスの没後五十年の命日に、ミュンヘン・フィルの記念演奏会を指揮した。ブラームスの交響曲第三番と第二番、ミュンヘンで最初に指揮したコンサートと同じ作品を、彼はこの時のために残しておいたのだった。1948年4月、ようやく13年を経て州立歌劇場の指揮台に再び登場した折りの「ヴァルキューレ」は忘れ難い。クナツパーツブツシュがこれまでミュンヘンで指揮したオペラは120を越える。主としてワグナー、シユトラウス、そしてモーツァルトの作品である。しかし、これらを含めた定番作品と並んで、彼のレパートリーには、音楽総監督ほどの指揮者ならば、普通、取り上げない珠玉のような作品が少なくない。たとえば、フンパーディンク「王の子供たち」やペーター・コルネリウス「バグダッドの理髪師」である。他方、数字やデータ、統計は、余人はともあれ、クナツパーツブツシュの場合、さしたる意味を持っていない。ヨーロッパの主要都市のほとんどでクナツパーツブツシュは指揮をしたと言っても、彼ほどの指揮者であれば、特別とは言えない。また、クナツパーツブツシュはミュンヘンに居を定めているが、故郷は彼にとつて、唯一、バイロイトである。誰の目も届かない、天蓋に護られたこの貝殻の中が、彼の自分の場所なのだ。「丘」のバリアーに包まれたことで彼は、他のどこよりも上機嫌で、伸び伸びと振る舞っている。以前は、他のすべての指揮者と同じく、喝采に答礼することもあった。その後しかし、時とともに彼はあからさまに拍手を避ける風を強めていった。袖からオーケストラの前に戻るのは稀であり、カーテンコールを繰り返すなどほとんどない。登壇の折りの拍手も、今では遠慮なく指揮棒を振り上げて、できるだけ手短かに打ち切ってしまう。クナツパーツブツシュはともかくも可能な限り、拍手を避けているのだ。「ウインザーの陽気な女房たち」の新演出上演では、オペラ第二部のファルスタッフのモノローグの間に、気づかれぬように指揮台に上り、彼の登場の度ごとに起きるのが通例のオーベーションをさせなかった。これほどの誉められ嫌いが一体何に由来するのか、それは心理学の専門家に考えて頂こう。虚栄を嫌う心が「虚栄心」に変わる境界があるのかも知れない。だが、彼の音楽上の世界観の基底であるロマン主義とは奇妙に矛盾しているが、過度の個人崇拜に逐

一抗つ彼の姿勢が、つまるところ、彼にとつて重要なのは音楽のみであるという理由であるのは確かである。「ここでは音楽だけが大切なのです」とは言え、彼の拍手嫌いがこれで説明し尽くされたわけではない。自ら孤独を選ぶことで身を護ろうとしているその外の世界が、時経ることに彼の心と異質になり、他ならぬその異質さゆえに彼の領域を過度に侵害するやも知れぬというこの点にも、原因があるのだらう。無論、この一風変わった自己防衛は、彼個人については有用だが、必要不可欠な内面の平安から常に新たに再創造される作品の場合、その効果は減少する。「自己と、そして人類との孤独な共同性」(クナツパーツブツシュの交際嫌いをワーグナーのこの言葉以上にうまく書き換えるのは、およそ不可能だらう)は彼の芸術上の様々な意図を実現するための決定的な前提といつてよい。コンサート会場に備え付けるよう彼が求める指揮台の木杵は、単に体を支えるためでは決してない、聴衆の彼に寄せる愛情が無抑制に、無制限に、直接的になるに依じて強くなつてきた彼の隔絶の意志が必要とする具体物である。だがそれでも、聴衆を軽視する彼のポーズは、熱狂の火を一層煽るだけなのだ。クナツパーツブツシュにあつて人を圧倒するのは、その容貌だけではない。彼の指揮ぶりにも、大きく動く時も抑制しているかに見える場合も、皇帝のごとき趣きがあり、それはオーケストラ以外の人にも伝わつて来る。彼の拍の取り方は変わつていくが、オーケストラにはすぐ理解される。決して拍子振りではない。彼の棒が描くのは、変化して止まぬ速度を示す線、曲線、言い換えれば、無限へ消えて行く双曲線である。ワルツをメトロノームのような拍で振るなど、決してない。我々の目の前でそのワルツを肉づけし、彫り上げて行くのだ、身振りや視線で、ほとんどわからないほど眉を上げて、或いは親指と人差し指で撥く音をたてて。クナツパーツブツシュはカフスポタンを上げるだけでピアノシモをフォルテシモに変えることができる唯一の人物だ、かつてエーリヒ・クライバーがこう言った。これは事実である。このように外的に最小限の力で内的に最大限の力が生み出される様、クナツパーツブツシュの視線のもとでのみ、紛うことないあの響きが易々と引き出される様、幾度経験した者にも、それは常に奇跡に等しい。他の指揮者が足を踏み鳴らし大きく体を揺り動かす所でも、クナはほんの一度、少しばかり眼を上に向けるだけである。彼はデーモンでもなければ、メトロノームでもない、狂信の修行僧でも、掛け声に合わせるだけのポート漕ぎでも

ない。「エレクトラ」の困難を極めるアウフタクトでも、彼が宙に二、三の不可思議な模様を描けば、それでオーケストラが揃うのである。「神々の黄昏」の葬送行進曲のシンバルのリズムを全身で指揮するクナッパッツシュは、オクタヴィアンとソフィーの出会いの場の銀のチェレスタには、ほとんど気づかれぬくらいに首を傾げるだけでよしとしている。ブルックナーのクレシエンドのような場合には、悠然と腕を振り上げ、巨大な石の伽藍を造り上げる、だがその後で指揮棒がずつと下ろされていることもある。既に解き放つたりズムを、彼は眼差しだけで保持して行くのだ。彼の指揮棒から流れ出る、息を呑むばかりの作用を文字に表わすのは難しい。聴衆の目に映るのは、見事なまでに簡素な、節約された身振りである。それに対し奏者は、テレパシーといっても過言ではないようなかたちで指示が送られるのを経験する。指揮者は自分だけを見ている、そう誰もが思いこむ。直かに声をかけられている、いや、激励されていると誰もが感じるのだ。だがしかし、クナッパッツシュが奏者に及ぼす強制力は、いわば自由への強制力である。音楽芸術作品の誕生の時を彼が自ら、常に新しく、繰り返して直観を以って体験しているからこそ、彼は彼に助力する彼らにも同じものを求めるのである。精確無比の時計を動かすのではない、彼は心臓の弁と心室を開くのだ。彼は「即興する」、つまり、一種突発的な感情から、瞬間の閃きから演奏を形造る。午前のブローベでは確定されたと思われる箇所が、夜の公演で別様に奏されることなど、幾度もある。指揮法も決して同一ではない、計算されたものではない。これも、多くは彼の自発的な閃きから生まれるのだ。反応がないことも少なくない。時は、星の運行はその夜、彼の味方ではないらしい。また、何かに立腹したのか、クナの方が演奏の最中に集中力を、いや、意気を失う場合もある。しかし同じく、忽然として彼が再び完全に「そこに立つ」こともあるのである。突如、響きが広がり、同じクナの指揮棒のもとですら、これまでにはなかったと思われるほどに美しい、一回限りの演奏となることもある。幾十年に亙つて彼の演奏に接した者ならば、その数々の演奏が中核において毫も変化していないことを知っている。以前は、或いはより俊敏で激しかったかも知れない。クナッパッツシュも年齢を重ねて、ようやく究極の簡素さに到達したのだ。しかしまた、彼はいかなる形式主義とも無縁である。アレグロがアレグレットになる日も、アンダンテがアダージョに、逆にプレストがプレスティ

シモになりかねないような日もある。しかし、テンポ解釈の相対性こそが、彼の直感的造型の証である。どのテンポも、彼には「正しい」のだ、彼のテンポは計算の帰結ではなく、常に感覚によつて得られるにほかならないのだから。そこから生じる演奏時間の差は時に啞然とするほど大きい。1951年夏のバイロイト音楽祭の「神々の黄昏」第一幕はゲネラルプロローベより15分以上長かった。「マイスタージンガー」の第三幕にある時は129分を要し、だが別の折りには114分しかかからなかつたという記録もある。しかしながら、どのテンポにもそれぞれに説得力があるのである。強弱記号も彼には手掛かりに過ぎず、命令ではない。書き込まれてはいない流れの変化こそ、彼にはより重要である（だが、恣意的と言つるのは控えるべきだろう）。彼は決して中立的ではあり得ない、客観視することはできない。そして、彼もそれを望んでいない。現代の音楽の世界で頻繁に使われる客観性という概念は、彼には存在していない。芸術上の客観性など、彼は、ゲーテの言つ「党派的狂信」としか解し得ないのだ。だがそれは同時に、彼の内的世界の境界線でもある。主観的な取り組みを禁じる音楽、或は、それが不可能と言つてもよい音楽、それにはどのようなものであれ、初めから彼は疑りの目を向けずにはいられない。クナツパーツブツシュにはロマン主義的な意味での「実質のある音楽」しかないのである（この場合、歴史上の様式概念である「ロマン主義」は、また、自ずと主観主義の最高の形態と把握されずにはいない）。自我と、自我によつて呼びかけられる「なにものか」の融解、クナツパーツブツシュの解釈すべてに刻印を与えるのは、これである。他の大指揮者たちであれば生涯に亘る課題となり、その創造行為の中核を成すことも往々であつたアポロとデュオニユスの、実り豊かなながらも苦しく、終わりのない相克を、この指揮者は己が胸中に味わう必要がなかつた。クナツパーツブツシュにあつては、両極を成すふたつの世界の一種有機的な均衡が、敢えて求めずとも、成立しているのである。それは自ずから成立しているのである。例えば、クナのワーグナー演奏以外にも、彼が指揮をとるすべてに対して、それは当てはまる。ワーグナーとブラームス同様、モーツァルトを彼はこれまでずっと採り上げてきた、その「アポロ的」世界にクナツパーツブツシュが示した関係は、早い時期から独特だつた。パウダーシュガーに埋もれた口ココというイメージが全般的に修正され始めるより遙かに前に、彼はいたずらに遊戯的なものや上べばかりの愛く

るしさをモーツァルトから取り去っていた。モーツァルトの音楽に彼が賦与したのは、純粹な遊戯の魔法を以つても稀にしか覆い隠し得ぬ、絶え間ない感情の炎である。たとえばパバゲーノの歌である。ザラストロの世界、そして星に輝く女王の世界にパバゲーノの旋律を、彼のように対置し得た者は皆無といつてよい。古典派とロマン派の中で彼が疎んじた作品はほとんどない。そして、彼が好んだ作品は多い。例えばベートーヴェンの二番、四番、シューベルトの五番、シューマンの一番、そしてブラームスの三番である。他の指揮者が採り上げたがらない作品が彼を惹きつけ、確たる理由なく等閑に付されているものを、彼はあるべき位置へ引き戻す。こうした努力のためならば、プログラムのまとまりを犠牲にすることも、彼は時に厭わない。内的に共通性を示している作品を常に組み合わせるというわけではないのだ。時々彼は、何らつながりのない作品を並べさえるが、そのどれもが彼の心に適うのである。区別するのではなく、愛すのである。根本においてこのような姿勢であれば、クナッパーツツシュが決して足を踏み入れない交響的世界があるのも、何ら不思議ではない。あらゆる信号、どんな信号でも受信し、これを適切に変圧する中継局と自分を見なすなど、彼には不可能である。彼は常に「反響」であるよりなく、また、そうありたいと望んでいる。すべてのロマン主義者と同様、彼は党派的であり、その姿勢は初めから決められている。彼の心に触れるもの、彼のうちの最も深い所にある琴線とでもいうべき何かを黙させるもの、彼が向き合つのはそれなのだ。その余に対し、彼は決して耳を貸さない。彼は一度も（指揮者として）フランス印象派に関らなかつた。しかし同様に、確定できる限りにおいて、一度もロツシーニの序曲を振らなかつた。つまり「住めば都」とは行かないのである。これは決して、軽い作品や軽音楽を鼻であしらつたというのではない。彼の大好きな作品の一つは、たとえばチャイコフスキーの「胡桃割り人形」組曲であるし、クナッパーツツシュによるウインナ・ワルツやマーチを知らない人は、彼の音楽的感性の広がりを知り承知しているなどと主張できるものではない。ここでは、ヨハン・シュトラウスもカール・コムツァークも彼には同等である。鈴の音や鞭の響き、小太鼓やシンバルといった愉快な効果のひとつひとつを、クナッパーツツシュは、一杯の滑らかなワインを傾けるように存分に味わい尽くす。長たらしい準備を嫌うことで広く知られているこの人物から予想されるよりも遙かに長いブローベ

を、ワルツの夕べのプログラムに費やしたのも、一度や二度ではない。クナツパーツブツシュにとって、練習は必要悪にはかならない。彼の独自の音楽にすべての音楽家があらかじめ完全に馴染んでいるなどあり得ないと、彼は心得ている。しかしまた、練習が過度にわたれば、音楽家の本能的な自発的な音楽のやり方が損なわれることも、彼は知っている。彼は一度も完璧を期しはしなかった。感情表現、音符の列の背後に隠された計測し得ぬものこそ、彼にはより重要だった。そして密かに、同じ心構えを楽員たちにも望んでいる。広げられたスコアは彼自身にとって「典礼の小道具」に過ぎないが、彼はオーケストラの各パートに対しても（どれほど難しい箇所もこなし得るテクニクとともに）この姿勢を自明のものと、前提している。演奏の瞬間に、彼の直感的な形成意欲がなにもにも遮られないこと、これは当然なのだ。無用に長々とした練習を止めさせるのも、これである。慣例となっていた、確認のためのブローベに時間通りに現れた彼が、歌手と楽員に丁寧に挨拶した後で、手短かにこう言ったことがある。「この作品を皆さんはご存じです。私も知っています。夕方、会いましょう」もつとも、このような態度は彼が敢えて自らに課す、自発的な音楽を求める心構えを、楽員にも歌手にも前提とした上でのものである。これが欠けると、オペラ的一幕や一曲の交響曲を単に終わらせる以外の何の努力も彼が払わなくなることもないわけではない。凡庸以上に彼にとつて厭わしいものは（拍手を除いて）ない。そのような折りに彼がもらす片言双句の辛辣さは、つとに有名だ。怒鳴りつく彼には遠慮も作法もありはしない。通例、彼の警句は意図的に意地悪く表明される死の宣告なのだが、そうした形で、万人が口にする表現や伝統的な決まり文句に彼が抱こうとしている高貴な敬意を表わしている場合もあるのである。彼の発言の多くは、例えばクナツパーツブツシュに「ヘド」を催させた「ヒンデミットの猿まね屋ども」という有名な言葉から、果てはヴィーラント・ワグナーとのいつもの口喧嘩に至るまでエピソードとして人口に膾炙している。同時代の音楽については、昨日と今日の差が大きくなるにつれ、緊張が増大してきた。20年代末頃、クナツパーツブツシュは彼の指揮するアカデミー・コンサートで、当時のフルトヴェングラール同様、例えばストラヴィンスキーの「春の祭典」やヒンデミットの管弦楽作品、或いはオネゲルの「パシフィック231」のような、その頃のモダンな作品を数多く採り上げているのである。しかし、こ

れもフルトヴェングラーと同じく、年齢を重ねるにつれ、クナッパッツシュも、自分の言葉はやはり別のものだという認識から、伝統という領域に己れを制限するようになった。彼は彼でしかあり得ないのであり、彼以外のものになることなど、毛頭、望んでいない。向かう所、何でも指揮して見せる「なんでもござれ」の音楽家などは、決してなかった。だが、ワグナーの孫たちと彼の関係について言えば、心中に分裂を覚えつつも護っている、彼のクルヴェナールの忠誠を見れば良い。伝統、規律からの逸脱ひとつひとつに、クナッパッツシュは果然とし、傷つき、憤りを覚えてきたのだ。それは今も変わらない。バイロイトの「丘」に永久に背を向けようと望んでいるかに思われた時もあった。彼はそうしなかった。個人的な感情は眼前の大事の下に抑え込み、従前と変わらず、ひとつの芸術上の理想に、彼の人生を満たして来た理想にこれからも仕えていこうと試みたのだ。彼の師、ハンス・リヒターからかつて彼が受け取ったものを護り、増やし、後世に伝えること、クナッパッツシュはそれを己れの義務とも責務ともみなし、ここに何の迷いもない。それ故彼は、バイロイトに限らず、一つ一つのオペラやコンサートに演奏に伝統という紋章の封印を施し続けているのである。二度の世界大戦の二重の破壊は我々すべての者の心に、新しいものへの希求を呼び覚ますより、むしろ昨日の世界への愛着、過ぎ去った、そして過ぎ去りつつある世界への憧憬を育んだ。クナッパッツシュはこの昨日の世界の美しい一部であり、我々には過ぎ去ることのないものと思える過去のあるものの証人である。おそらくそれが、究極の理由であろう、我々の尊敬、我々の敬愛のみならず、さらに我々の愛情を、感謝をこめた愛情を彼が得ているというそのことだ。

記者記…ミュンヘンのマリーエンプラッツで、グロックンシュピールが有名な市庁舎の前に右手の「デパート」、「ベック」の上階にはジャズやクラシックのCDが揃えられ、滞独中は仕事場への途中でもあり、よく立ち寄った。この「ベック」の裏の小路を州立歌劇場へ上っていく最初のかどに、楽譜、楽書、楽器などを並べた音楽関係の専門店があった。「クノープロツホ」という変わった名前だったと思う。ここに本文を訳出したパノフスキーの「クナッパッツシュ」は、その古書コーナーで見つけたものだ。

縦25.0センチ、横18.5センチの60ページ余りながら（筆者の本は乱丁のため、数ページ重複している）、45ページは写真に充てられているから、むしろ写真集と呼ぶべきだろう。序文を合わせ、本文は16ページである。巻末には写真の説明やクナツパーツブッシュの演奏曲目のデータなどが7ページ、添えられている。インゴルシュタットの「ドーナウ・クーリア」社から1960年ごろ、出版されたようである（奥付に出版年は記されていない。吉田真氏のご教示による）。パノフスキーが書くように、人前に己れを曝すのを極度に嫌ったこの人物の「写真集」が、なぜ、生前に出されていたのか、筆者は測りかねている。

著者ヴァルター・パノフスキーについて、筆者はほとんど何も知り得なかった。既に訳したガブリエレ・マイヤー博士の評伝から、「南ドイツ新聞」のコンサート評を担当していた音楽ジャーナリストだったと推測できるが、ドイツのある音楽学者に尋ねても、生没年すらわからなかった。不明を詫びるよりない。唯一、吉田真氏がドイツの古書店のページから検索して知らせてくださった10冊の著書名から、確かに音楽関係の著述を生業としていたと察せられるのみである。

原著の本文は、ここに訳出したとおり、一切、段落に分けられていない。ヴィーラント・ワーグナーの序文も同様であり、更には言えば、序文と本文の区切りも明示されていない。伸びたバネのようなヴィーラント・ワーグナーの署名が序文の途中の行間にコピーされているのみで、ここにパノフスキーの本文として訳した部分の前には、ページの初めにクナツパーツブッシュのサインが大きく印刷されているため、一見するだけでは、当の「クナ」が序文を寄せたようにすら見えかねないのである。拙訳における序文と本文の区切りは、筆者の判断に依ることをお含みおき頂きたい（間違っていないと思うが）。

この翻訳に着手する契機となった日本ハンス・クナツパーツブッシュ研究会創設の立役者、鈴木秀三氏、同会で活発に活動されている吉田真氏、そして畏友、吉岡豊紀氏に、末筆ながら謝辞を呈したい。