

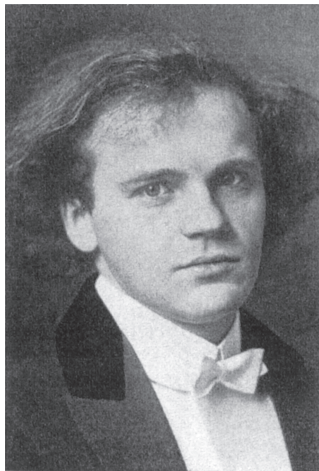
ヴィルヘルム・バックハウスと日本人

——夏目漱石から池田理代子まで——

二十世紀を代表するピアニストの一人、ヴィルヘルム・バックハウス Wilhelm Backhaus (一八八四—一九六九年) は、戦前からSPレコードが輸入され、戦後の一九五四年には来日して演奏会が催されるなど、古くから日本人にも馴染みの深い存在であった。最近では古いSPレコードがCD化されたり、未発表の録音が新たに公開されたりして、その演奏の全貌が掴みやすくなっている。この機会に、日本人とこの演奏家との関連について振り返ってみたい。

バックハウスは一八八四年三月二十六日、ドイツのライプツィヒに生まれ、一九六九年六月、オーストリアのオシアツハ湖畔で開かれた「ケルンテンの夏」音楽祭での演奏会中に軽い心臓発作を起こして演奏を中断したのち、七月五日に療養中のフィラッハ Villach⁽¹⁾ で二度目の心臓麻痺のため八十五歳で歿したピアニストである。彼は幼時から母親の手ほどきでピアノを始め、一八九一年以降ライプツィヒ音楽院の教授アロイス・

レッケンドルフ Alois Reckendorf (一八四一—一九一一年) に師事、九四年に同音楽院入学、卒業後の一八九八年から九九年には、フランクフルト・アム・マインにおいて当時の大ピアニスト、オイゲン・ダルベール Eugen d'Albert (一八六四—一九三二年) に二十五回の個人指導を受けた。⁽²⁾ 一八九九年十月には故郷ライプツィヒで最初の独奏会を開催、一九〇〇年十二月、イタリアのアルト歌手カミッラ・ランデイ Camilla Landi (一八六六—一九三



図版 1 22歳のバックハウス

杉田 英明

〇年)の演奏会でロンドンに初登場⁽³⁾したのを皮切りに、翌〇一年にかけてイギリス各地に演奏旅行をして成功を収め、同年十一月には再びライプツィヒでアルトゥール・ニキシュ Arthur Nikisch(一八五五—一九二二年)指揮のゲヴァントハウス管弦楽団と、ドイツにおける彼にとつての「最初の重要な演奏会⁽⁴⁾」を開いている。

一九〇五年八月四—九日、パリで開催された第四回ルービンシュタイン国際コンクールで優勝⁽⁵⁾。一九一二年には北米に旅行し、一月五日と七日にニューヨーク交響楽団との共演で合衆国に初登場⁽⁶⁾、一月十二日と二十日にニューヨークのカーネギー・ホールで初の独奏会を開催している⁽⁷⁾。第一次世界大戦でのドイツ守備隊勤務を経て、一九二〇年代にはヨーロッパ諸国のみならず北米、南米、オーストラリア・ニュージーランドへも演奏旅行を繰り返し、幅広く活発な活動を展開した。一九三一年頃にはスイスの市民権を獲得してルガーノに移住し⁽⁸⁾、晩年にザルツブルクへ住まうまで長くその地を拠点とした。戦後は主としてドイツやイギリスなどヨーロッパを中心に活動、一九二六年二月以降、長い空白を経て再び北米に足を踏み入れたのは第二次世界大戦後の一九五四年三月末のことであつた⁽⁹⁾。日本に立ち寄つたのもこのときである(図版2)。

彼は早くから録音に熱心で、一九〇八年からSPレコード——当初は機械式(アコースティック)録音、のち電気録音——やピアノ・ロールに演奏を残し始め、グリーグ Edvard Hagerup Grieg(一八四三—一九〇七年)の『ピアノ協奏曲』イ短調作品16



図版2 熟年期のバックハウス

(一九一〇年、短縮版)は協奏曲の録音として世界初、ショパン Frédéric François Chopin(一八一〇—一八四九年)の『練習曲』全曲の録音(一九二八年)も世界最初であつた。また、一九五〇年、イギリスのデッカと専属契約を結んで以降、ベートーヴェン Ludwig van Beethoven(一七七〇—一八二七年)の『ソナタ』全曲録音が、スイスのジュネーヴにおいて一九五〇—五四年のモノラル版と一九五八—六九年のステレオ版の二回行なわれ、今日に至るまでこの作品の規範的演奏とみなされている。作家の村上春樹(一九四九年生)は、小説『スプートニクの恋人』(一九九九年)のなか

でこの三十二曲の『ピアノ・ソナタ』に触れ、主人公のすみれにとつて「ヴィルヘルム・バックハウスがデッカに遺した録音はその基準となるべき解釈であり、並ぶもののない見事な演奏であると信じていた」と記している。

一、初期の演奏会

(1) 夏目漱石

バックハウスが演奏家として活動を開始したのと同じ時期、一九〇一年十月から病氣による帰国を余儀なくされる翌年八月までミュンヘンへ留学していたのが瀧廉太郎（一八七九—一九〇三年）であつた。だが、ライプツィヒ音楽院入学直後の十一月十七日付けで友人・鈴木毅一に宛てて出された書簡では、和声学の教授でバックハウスの師でもあつたヤーダースゾーン（Jadassohn）（一八三—一九〇二年）やダルベール（「ダルベヤ」）への言及はあるが、バックハウス自身の名前は見当たらない。

一方、一九〇一年にロンドンでバックハウスの演奏を聴いたと思われるのが、留学中の夏目漱石（本名は金之助。一八六七—一九一六年）である。バックハウスはこの年の六月二十六日、セント・ジェイムズ・ホールでヴァイオリニストのエルジー・サウスゲイト（Elsie Southgate）（一八九〇—一九四六年）との演奏会に出演、有名な難曲であるブラームス Johannes Brahms（一八三—

九七年）の『パガニーニの主題による変奏曲』作品35その他を弾いて、その完璧な技巧と柔らかく美しい打鍵によつて聴衆を驚嘆させ、八月二十七日にはクイーンズ・ホールにおけるロバート・ニューマン Robert Newman（一八五八—一九二六年）主催のプログラム・コンサートに登場して、メンデルスゾーン Felix Mendelssohn（一八〇九—一八七四年）の『ピアノ協奏曲』第一番短調作品25、二十九日にはシューマン Robert Alexander Schumann（一八一〇—一八五六年）の『ピアノ協奏曲』イ短調作品54を演奏、さらに十一月中はほとんど数日おきにロンドンその他の都市での各種演奏会に顔を出している。十一月二十一日、アルバート・ホールで開催されたイタリア人歌手アデリーナ・パッティ Adelina Patti（一八四三—一九一九年）演奏会への出演もその一環で

MADAME PATTI.
(Baroness Cederström.)
PATTI CONCERT.—ROYAL ALBERT HALL.
Next Thursday Evening,
November 21.
GRAND EVENING CONCERT.
At eight o'clock.

Vocalists:
Madame Adelina Patti.
Madame Clara Butt.
Mr. William Green.
Mr. Kennerley Rumford.
Piano—Herr Wilhelm Backhaus.
Violin—Miss Edina Elph.
Harp—Miss Clara Kinsler.
Organ—Mr. H. L. Balfour.
Accompanists { Mr. Wilhelm Ganz.
 { Mr. F. A. Sewell.
Steinway Pianos.

THE ONLY PATTI CONCERT OF THE SEASON.
Next Thursday Evening, November 21,
At eight o'clock.

Boxes, £22s. to £55s.; tickets, 12s. 6d., 10s. 6d., 7s., 5s., 3s., 2s.
of the usual Agents: Whitehead, St. James's-hall; and at the
Royal Albert Hall, Kensington-gore.—Percy Harrison, Birmingham.

図版3 アデリーナ・パッティ演奏会の曲目

あった。

漱石は同年十一月二十日付け、寺田寅彦（一八七八—一九三五年）宛て書簡で、「明日の晩は當地で有名な Patty⁽¹⁶⁾と云ふ女の歌を「アルバート・ホール」へき、に行く積り小生に音楽杯はちとも分らんが話の種故此高名なうたひ手の妙音一寸拜聴し様と思ふ⁽¹⁷⁾」と記しているので、実際に夜八時からのパッティ演奏会に出かけた可能性が高い。ただし、当日の曲目を見ると（図版3）、パッティのほかにはクララ・バット Clara Butt（一八七二—一九三六年）ら男女三名の歌唱、ハープとピアノの伴奏、エルディナ・ブライ Edina Brigh（一九五七年歿）のヴァイオリン独奏、それにバックハウスのピアノ独奏と盛り沢山であり、個々の演奏がどれほど印象に残ったかは疑問である。ちなみにバックハウスはこのとき、グリーグとリスト Franz Liszt（一八一—一八六六年）の小品を弾いている⁽¹⁸⁾。この演奏会への直接的言及は、この後の漱石作品中には見られないようである⁽¹⁹⁾。

（2） 大田黒元雄

これに対し、おそらく日本人として最も早い時期にバックハウスの演奏に接し、その記録を残しているのが大田黒元雄（一八九三—一九七九年）であろう。彼は一九二二年十二月、ロンドン大学で経済学を学ぶために渡欧したが、同地の藝術活動に接し、一九一四年七月に帰国後は音楽批評家として名を知られるようになった。一九二二年十一月から二三年三月にかけても、二度目の外遊を果たしている⁽²⁰⁾。バックハウスの演奏会は、一九

一三年と一九一四年に一回ずつ聴いたようだ。後の回想によれば、

バックハウスのレコードはずいぶん古くからビクターで出していた。いまになると、もう四十年近い前に、私は彼の弾いたグリーグの「ノルウェーの花嫁の行列」のレコードに感心しながら、覺束ない指でその眞似をしようとしきりに試みたものであつた。そして一九一二年にはじめてヨーロッパへ行つたころ、私が既にその名を知つていた有名なピアニストといえは多分パデレフスキと彼の二人だけであつた。従つてはじめて彼の演奏を聴きに行つた時、私が特に大きな期待を抱いていたのは無理もない。それは一九一三年の五月のことである。ロンドンのアルバート・ホールの日曜コンサートで彼の演奏した際であつた⁽²¹⁾。

最初に言及されているグリーグの『ノルウェーの花嫁の行列』作品19の2は、ビクターの機械録音時代のSPである。彼は、最初にバックハウスの演奏を聴いたのが一九一三年五月だと記しているが、同月の『タイムズ』『サンデー・タイムズ』などの催し物案内欄には該当する演奏会が見当たらず、二月十一日（火）のクイーンズ・ホールにおける演奏会がこのシーズン唯一と記されているので、記憶の間違いがあるかもしれない。このときの曲目は、

- ・ブラームス『ピアノ・ソナタ』第三番へ短調作品5
- ・シヨパン『ポロネーズ』第七番変イ長調作品61(幻想)
- ・シヨパン『ワルツ』第三番イ短調作品34の2
- ・シヨパン『バラード』第一番ト短調作品23
- ・リスト『ノルマ』の回想』S 394

などであつた。『サンデー・タイムズ』の新聞評は、シヨパンの演奏が「洗練された形式の優美さのみならず、感受性豊かな想像力と感情的価値への鋭敏な感覚と」で際立ち、ブラームスは「完璧な技巧的把握とやかましい趣味」⁽²³⁾によって演奏されたと記している。

その一年後の一九一四年五月十日(日)、アルバート・ホールでの合同演奏会には歌手のマギー・テイト Maggie Teyte(一八八八―一九七六年)、ヴァイオリニストのフリッツ・クライスラー Fritz Kreisler(一八七五―一九六二年)とともに登場、バックハウスの演目は以下のものであつた。⁽²⁴⁾

- ・シヨパン『バラード』第三番変イ長調作品47
- ・シューベルト『即興曲』変ロ長調作品142の3
- ・サン＝サーンス『練習曲』作品52または作品111より一曲
- ・リスト『ハンガリー狂詩曲』第二番嬰ハ短調 S 244

そのときの体験を大田黒は次のように書き留めている。

今日は一年振りで、バックハウスの洋琴を聴く。

茶色の髪の毛を長く伸ばした彼は、嚴丈な身體の持主だ。此の點では、マーク・ハンバークに似て居る。けれど其の弾き方はハンバークの磊落、豪放なのに比べて見ると、眞摯、剛健といふ形容詞が適して居ると思ふ。彼はクラシカルな洋琴家だ。従つて其の演奏も亦、クラシカルな曲に眞價が窺はれる。今日は禮奏を加へて十曲弾いた。スカルラッティ、ヘンセルト、リストなどの技巧の非常に要る曲ばかりを。そしてリストの第二匈牙利ラプソデーは最も優れた出来だつた。バックハウスの外には、クライスラーとマッギー・テートの演奏があつた。⁽²⁵⁾

マーク・ハンバークないしマルク・ハンブルグ Mark Hambourg(一八七九―一九六〇年)は当時人氣のロシア出身のピアニストだが、むしろ主観的で歪曲の多い演奏によつて知られていた。大田黒は一九一四年一月十一日(日)にアルバート・ホール、四月十八日(土)にはクイーンズ・ホールで演奏を聴いて、その感激を日記に記している。⁽²⁶⁾その「磊落」「豪放」と対比してバックハウスを「眞摯」「剛健」と評したのは當を得た見方だろう。「禮奏」とは今日で言うところの「アンコール」のこと。もはや用いられることはないものの、片仮名語よりは遙かに奥ゆかしい印象を与えるよい言葉である。ヘンゼルト Adolf von Henselt(一八一四―一八九年)はドイツ、スカルラッティ Domenico Scarlatti(一六八五―一七五七年)はイタリアの作曲家で、それぞれピ

QUEEN'S HALL
Sole Lessee—Chappell and Co., Ltd.
WED. NEXT, NOV. 1, at 8

BACKHAUS
RECITAL IN C SHARP MINOR.

PROGRAMME:

PRELUDE	RACHMANINOFF
SONATA QUASI UNA FANTASIA (MOONLIGHT)	BEETHOVEN
ETUDES SYMPHONIQUES	SCHUMANN
PRELUDE	CHOPIN
NOCTURNE	
"DIES"	
MAZURKA, Opus 63, No. 3	
SCHERZO, Opus 10, No. 3	
TWELFTH HUNGARIAN RHAPSODY	CHOPIN

BACKHAUS
RECITAL IN C SHARP MINOR.

Chappell Grand Pianoforte
Tickets (including taxi) 7s. 6d., 5s. 6d., 3s. 6d., 2s. 6d., at Box-office, Queen's Hall, usual agents, and of
LIONEL POWELL and HOLT, 6, Cork Street, W.1.
Stamped addressed envelope with all communications.

図版 4 嬰ハ短調演奏会の曲目

アノ曲を残しているが、バックハウスが何を弾いたのかは判らない。『サンデー・タイムズ』の演奏会評には、ショパンとシューベルトの「軽快でロマン主義的演奏が熱狂的に評価された⁽²⁷⁾」とある。大田黒はおそらく感激のあまり、「ホールを出てからいろ／＼な考へに耽りながら栗の花の盛んな廣いハイド・パークを抜けて、或る菓子屋の二階で特別に妙な格好の鼻を持つた二人の猶太人と同じテーブルでお茶を飲んだ事⁽²⁸⁾」を後年、懐かしげに回顧している。

大田黒は、二度目にロンドンを訪れた一九三二年十一月にも、やはり十年ぶりでバックハウスの演奏に接している。その一つが、十一月一日(水)にクイーンズ・ホールで催された「嬰ハ短調演奏会」Recital in C Sharp Minorであったろう。曲目は、その名の通り嬰ハ短調の作品ばかりが並べられていた(図版4)。

- ・ラフマニノフ『前奏曲』作品3の2
- ・ベートーヴェン『ソナタ』第十四番作品27の2(月光)
- ・シューマン『交響的練習曲』作品13
- ・ショパン『前奏曲』第二十五番作品45
- ・ショパン『夜想曲』第七番作品27の1
- ・ショパン『練習曲』第四番作品10の4および第十九番作品25の7

- ・ショパン『マズルカ』第四十一番作品63の3
- ・ショパン『幻想即興曲』作品66
- ・ショパン『スケルツォ』第三番作品39
- ・リスト『ハンガリー狂詩曲』第十二番S 244⁽²⁹⁾

ショパンとリストの演奏について、『サンデー・タイムズ』は、彼が「感情に流されることのない」not prone to let himself go emotionally「眼も眩むような技巧家であり、歯切れのよいリズムと陰影のある音色を持ち、最も早い経過句でも明瞭さを失うことのない名人」a dazzling technician, a master of incisive rhythms, of shades of tone, and of clearness in the most rapid passagesである⁽³⁰⁾と好意的に評価していた。それに対し、「既に多くの名ピアニストの藝術に接してしまっていた」大田黒にとって、彼の演奏は「すこしく物足りないものであった⁽³¹⁾」という。

彼はその年——千九百三十二年——の十一月にクイーンズ・

ホオルやアルバート・ホオルで数回のレサイタルを行った。彼は十年の間に年を取つてゐた。然し、依然として齒切れの良いその演奏は人を喜ばせた。彼の技巧の鮮かさは一段と加はつてゐた。けれど、ただ残念なのは、十年目で聴いた私にとつて、彼の演奏が、頭よりは指の人といふ印象を與へたことである。⁽³²⁾

「頭よりは指の人」とは、内容よりは技巧で聞かせる演奏家という意味であらう。従つて、後年の彼のバックハウス評が次のようになるのも当然と言える。

バックハウスは（中略）素晴らしい技術家である。彼の卓越した技巧から生れる齒切れのいい演奏を形容するには「爽快」という言葉が最もふさわしからう。（中略）バックハウスに最も適しているのは、超人的な技巧で弾き去られさえすれば完全に聴く者を満足させるたぐいの作品であらう。その意味で、いまではもう存在していないけれど、彼の演奏したリストの「愛の夢」やドリーブ・ドーナニの「ナイラ・ワルツ」のレコードは最も珍重すべきものといえる。⁽³³⁾

リストの『愛の夢』*Liebestraum* 第三番変イ長調や、ドリーブ *Delibes*（一八三六—一九一一年）のバレエ『ナイラ』*Naila* に基づくドホナーニ Ernst von Dohnányi（一八七七一—一九六〇年）の『ナイラ・ワルツ』*Naila Waltz* は、一九〇八年の機械録音やピアノ・ロー

ルによる S P が古くから出されていた。⁽³⁴⁾ 大田黒はこうした名人藝の演奏にこそバックハウスの本領があるとして、高い評価を与えていることになる。

（3） 野村光一

大田黒元雄の二度目の訪英と同時期にイギリスに留学し、同じバックハウスの演奏会を聞いたのが、戦前から戦後にかけて長く音楽評論家として活動した野村光一（一八九五—一九八八年）であった。彼は一九二一年九月から一九二三年三月まで私費で外遊し、ロンドンで多くの演奏家と接している。右の「嬰ハ短調演奏会」については、戦後（バックハウス歿後の一九六九年）に次のような鮮やかな回想を残している。

バックハウスの演奏会は、今は過般の第二次世界大戦で焼失してしまったロンドンのニュー・クインズ・ホールで行なわれた。独奏会であつて、曲目には嬰ハ短調で書かれた作品ばかりがならべられていた。（中略）当時は威厳に充ちた晩年と違って、彼は風采も上がらず、またあまり気品も備わっていないかつたようである。見たところ、戦争中の兵士か、さもなければ牢獄の囚人みたいな五分刈りのいがり頭をしていて、そのうえ、なんとなく意気上がらぬ顔には、いささか悄然とした雰囲気さえも漂っていた。それでも、ピアノの前に坐つて、曲目劈頭の「月光」の、それもその第一楽章の最初の単音をぼつん、ぼつんと弾き出したとき、わたしはたちま

ち世にこんなに美しく澄明で、しかも確乎たる音を出すピアノニストがあるのかと思ったほど驚いてしまったのである。⁽³⁵⁾

八年前に大田黒元雄が見たときは「茶色の髪の毛を長く伸ばしていたのが、今回は「五分刈りのいがくり頭」になっていたというのは、第一次世界大戦の従軍経験と関係があるのだろう。こうした風貌に関する記述は、一般の音楽批評ではあまり見られないだけに貴重である。いずれにせよ野村は、大田黒が指摘しなかった音色の澄明さに驚き、パハマン Vladimir de Pachmann（一八四八—一九三三年）の「柔和、繊細」な音の美しさと対比して、バックハウスの音は「明確そのもので、しかも毅然としていた。それでいて、よく音が抜けている余韻嫋々たる響の鐘を想わせるものがあつた。しかも、鍵盤の最高音部から最低音部まで、同質の音色が快い諧調をつくつて小気味よく整列するのである」と評している。さらに、

彼はまるで曲の内容がどうなどというようなことはすこしも意に介しないらしく、まことに正確な拍子と速度で、なんの屈託もなく、ベートーヴェンだろうが、ショパンだろうが、リストだろうが、なんでも同じような態度で弾きのけていた。凡庸なピアノニストだったならば、こんな調子ではちっとも面白くない、器械的な無味乾燥な音楽になつてしまふ。それが、バックハウスだと、洗練され切つた完璧な技巧のためか、かえつてさつぱりした、すがすがしい感興を催させるのである。

殊に、魅力的だったのは、ピアノシモであつて、それもカデンツァ風の細かい裝飾音で一杯になつてゐるパッセージのところへくると、軽妙、明快なタツチの連続が絶妙な弧線を描きながら空中に飛翔してゆくのだつた。それが人々の魂を虜にしていった、といわずにいられない。⁽³⁶⁾

この辺りは、彼自身が一九三四年に出した『レコード音楽讀本』の記述に基づいている。⁽³⁷⁾ ロンドンでの演奏会から十数年の時を隔てての回想だけに、当初の印象は整理され、感激や驚きは客観的分析へと移行しているが、その見方は、大田黒の「頭よりは指の人」という評価にも通じるだろう。そして、彼によれば、こうした名人藝は当日アンコールで演奏されたリスト『愛の夢』第三番にも見られたほか、「ドナーニが編曲したドリーブの「ナイーラ・ワルツ幻想曲」などもよほど得意にしていたらしく、この華麗な軽音楽が弾かれないと、当時の聴衆は満足して帰らなかつたのである」。また、これとの関連で彼は、一九二二年十月にマンチェスターで開催されたバックハウス演奏会について、「彼の演奏の最高はドリーブの「ワルツ幻想曲」だった」とするサミュエル・ラングフォード Samuel Langford（一八六三—一九二七年）の批評⁽³⁸⁾を紹介している。その前年のアメリカ公演におけるリチャード・オールドリッチ Richard Aldrich（一八六三—一九三七）の批評もまた、技巧家としてのバックハウス評価に傾いている。⁽³⁹⁾ 大田黒や野村の印象は決定的外れではなかつたのである。最後に野村は、

円熟時代にはベートーヴェン、ブラームスへの見識と威厳そのものであった彼が、壮年時代に円舞曲の軽業をやつてのけたなど、およそ想像し難いことである。だが、事実なのだから致し方ない。(中略)

彼の技巧の超絶的な練達さ、正確無比な楽曲構成の把握、それに透徹したタッチ、それらすべては、その後の円熟期に進むにしたがつて、彼の中からシヨウイーな名人芸への要求を濾過させて、次第に真正な純音楽境地へ彼を到達させたのではないだろうか。⁽⁴⁰⁾

これは、バックハウスの戦後の変容を知る者にとつては首肯できる見方であろう。彼は少なくとも一九二〇年代まで、こうした超絶技巧を要する難曲を演奏会で好んで披露していたようである。⁽⁴¹⁾

大田黒・野村両氏のあと、一九三〇年・四〇年代を通じて、バックハウスの演奏に直接接した日本人の記録はあまり見当たらない。そのなかで、一九三九年に日独交換学生としてウィーン大学に留学し、第二次世界大戦を挟んで九年間、ヨーロッパ各国に滞在した美学研究者・音楽批評家の渡邊護(一九一五—二〇〇七年)が、「一九四二年ウィーンのモーツァルト祭でウィーン交響楽団の伴奏のもとにモーツァルトの協奏曲(確かハ短調K四九一だったと思う)を弾いた」ときの印象を次のように記しているのは貴重である。

私は今までこんなに透徹した、寸分のすきの無いモーツァルトの演奏というものを聴いたことがなかった。秋の空のように澄んだ音を以て何のかざり気も無く淡白に弾いてのけるモーツァルトの素晴らしさは譬えようも無い。むしろ冷酷と言つてよいほどの演奏で、清潔でみごとな構成に築かれていた。⁽⁴²⁾

バックハウスによるモーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (一七五六—九一年)の協奏曲の演奏自体が珍しく、録音も多くはないが、この時期に彼が、野村光一の言う「真正な純音楽境地」へと転進していった過程が窺えるようで興味深い。

二、録音と著作の紹介

(1) レコード批評

一九五四年にバックハウスが来日するまで、多くの日本人にとつて、その演奏に接するにはレコードによるしか方法がなかった。戦後の一九六八年に初めて彼の実演に接した音楽批評家の吉田秀和(一九一三—二〇一二年)は、その音の美しさに驚く一方で、

バックハウスといえは、日本語の文章で読むものは、どち

らかといえは例の『鍵盤の獅子王』とかなんとかいうグロテスクな渾名が示すような、時代がかった大袈裟で、やたらと逞しい『名手』といったイメージか、さもなければ、妙に精神主義的で霞でもたべられる仙人のように超然たるピアノの哲人みたいな記述が多い。また、外国のものでは、むしろ、メカニックは冴えているけれども、表情は冷たくて、客観的に突っぱなした態度の名人といった感じを与える文章にぶつかることもまれではなかった(後略)⁽⁴⁵⁾。

と記し、「バックハウスについて、こういう音のきれいさがあまり指摘されないのは、どういう理由であろうか？」と疑問を呈している。音の美しさについては、野村光一のように実演に接した者はきちんと指摘しながら、「不幸にして、現在のレコードでは絶対に解らない⁽⁴⁶⁾」と記しているように、SP時代の録音には——現代のCDへの復刻版を聴いても明らかだが——それを再現するだけの技術が伴っていなかったのだろう。従って、レコード批評が技術評に傾いたのはやむを得ないことである。同様に、英語圏・ドイツ語圏では、初登場の頃からバックハウスの音の冷たさ、単調さへの指摘が一貫して見られたようだが、これもレコード中心の批評では望むべくもなかった。

一方、「鍵盤の獅子王」は日本固有の呼称ではなかったかと思われる。この渾名の最も早い紹介として、一九三〇年代のあらえびす(本名は野村長一^{おさかず})。胡堂。一八八二—一九六三年)や神保環一郎(一八九七—一九七六年)の著作が挙げられる。

・この人は二十歳臺から、ピアノの獅子王と言はれた位で、(中略)實演を聴いた人は、その華やかな技巧に魅せられて、一言もなく兜を脱がされるやうです。⁽⁴⁷⁾

・ピアノの獅子王バックハウスは絢爛たる演奏をもつてしられてゐる。その技巧は神技に近く表現は完璧である。⁽⁴⁸⁾

・彼の技巧は古い形容詞を使つて言へば、颯爽たるもので、水もたまらぬ切れ味である。バックハウスを指して『鍵盤上の獅子王』といふのはまことに相應しい。⁽⁴⁹⁾

「鍵盤(上)の獅子王」に対応する英語はおそらく「The Lion of the Keyboard」であろうが、英語圏の批評や事典類ではこの言葉をついぞ見かけない⁽⁵⁰⁾。吉田秀和は「グロテスク」と記しているものの、少なくとも戦前から戦後の早い時期までは、この渾名は讃辞として、バックハウスの批評においては必ず言及されるほどであった。

これと対になる「超然たるピアノの哲人」としての記述は、とくに一九五〇年代の批評に多く見受けられる。例えば、音楽批評家の大木正興(一九二四—八三年)は、「鍵盤上の獅子王」という評言が「彼の超人的な技巧を示す點に於て當を得」ているとした上で、次のように記す。

彼のタッチは前述の如く色彩がなく華美な効果はよく出し得ないが、その代り表面に浮上つて來ない底光りがあり、一

種獨得の澁味を湛へたもので、全體の表情は寧ろ地味でさへある。技巧を極度に驅使しながらも技巧倒れにならないのは、そのためである。この彼の地味な雰囲気の源泉は、彼の解釋が非常に知的で、感覺の鋭い感受性が常に感情をコントロールして、感覺的に曲を把握してゐるからである。即ち、約言すれば、彼の理知が盛上つて来る内面的感情を純粹な音樂的感覚に抽象してしまふのである。それは譬へば一ぱいに水を湛へた大湖の静けさを想像させる落付きと深さを持つてゐる。彼のこの澁味と地味は誠に名人と評するに適はしく、氣取りのない美しさが強く人を魅するのである。(中略)バックハウスの演奏に感ぜられる彼特有の情緒には、日本の「さび」にも似た洗煉され盡したわびしさが漂つて居り、我々に近しい感じに於て現代珍しいピアニストの一人である。⁽¹⁾

音色が平凡で「色彩がなく華美な効果はよく出し得ない」という点は、「鍵盤の最高音部から最低音部まで、同質の音色が快い諧調をつくつて」⁽²⁾整列するという、先に引いた野村光一の評言や、「どのような種類であれ、美と色彩を持った音色、色調の變化や多様性を生み出すことができない」⁽³⁾点を遺憾とした、リチャード・オルドリッチによる一九二一年アメリカ公演評などとも合致する。

ただ、「澁味と地味」、「さび」にも似た「わびしさ」という言葉は、おそらく実演を聴いたあとでは浮かんでこない、当時の必ずしも音質のよくないSPへの録音を通して初めて可能に

なつた評価であらう。⁽⁴⁾聴く者にまったく技巧を感じさせない爽快な演奏と、そこに漂う一種の静謐さ、澄明さを、評者はこうした印象的な評言で言い当てたものと見受けられる。「一ぱいに水を湛へた大湖の静けさ」に比すべき落ち付きと深さという言葉も、この演奏家の超然性をよく表現している。そして彼は、技巧家としてのバックハウスの速い演奏が「平明な落付きといふやうな磊落ささへ感じさせるのも作爲を通り越した名人肌の面影がある爲であらう」と付け加える。ここでの「名人」という語は、超絶技巧を誇る態度ではなく、それを超えた落ち付きや洪さを指している点で、先に引いた野村光一の「ショウウィーな名人芸」などという用法とは異なっている。

戦時中の実演と録音との双方に接した渡邊護もまた、「鍵盤の獅子王」という呼び名が「単に超人的な技巧を示す点においてのみならず、その演奏態度においても適切である」として、以下のように述べている。

彼はピアノの前にごう然とかまえている。まさに百獸の王の偉風である。彼の演奏は、曲を克服するには困難な山塊として目の前に仰ぎ見るのでなく、高所から平然と見おろしているのである。大海も見おろす高所のペルスペクティヴから、ひとのみにしてかかうとするのである。したがってそこには難所のよどみがなく、実にそう快に、すばらしいエネルギーをもって引きまくってしまうのである。しかもそれは表面をすべるのではなく、全体を押し出す力がある。した

がつて細部の繊細な唯美的な美しさや敬けんな感情には欠けるところがあるが、いつも雄大な落ち着きと深さを持つてゐる。実に名人芸とは彼の演奏のことを言うのであつて、作為や見てくれは全然ない。彼は技巧に徹した人だが、それによつてひいでた音楽性も獲得した人で、単なるテクニシャンと言うのは当を得ていない⁽³⁵⁾。

ここでもまた、超然ないし傲然・平然たる態度を「まさに百獸の王の偉風」と評し、「鍵盤の獅子王」の比喩を積極的・肯定的に活用していることが判る。一方で、「落ち付きと深さ」や「名人芸」という表現は先の大木正興の言葉を、また「単なるテクニシャン」ではないという部分はあらえびす『名曲決定盤』の文⁽³⁶⁾言をそのまま利用しているように思われる。

(2) 『大ピアノリストは語る』

バックハウスは自己についてほとんど語らず、伝記や評伝の類もないので、その閱歴の細部には不明な点が多い。そのなかで、戦前に彼の言葉が翻訳されているのは特筆すべきであろう。原田光子（一九〇九—一九四六年）訳「大ピアノリストは語る」という連載の三回目として、一九四一年に『レコード音楽』誌に掲載された文章がそれである。この連載は翌一九四二年に単行本にまとめられ、戦後も長く版を重ねてきた⁽³⁷⁾。原本はクック James Francis Cooke（一八七五—一九六〇年）編『大ピアノリストのピアノ演奏論』⁽³⁸⁾と題する一九一三年初刊のインタビュー集である。このな

かにはアメリカ演奏旅行への言及があるので、バックハウスへのインタビューは一九一二年から一三年のあいだ、すなわち大田黒元雄がロンドンで初めてその演奏を聴いた頃になされたことになる。原田訳によつて、いくつかの興味深い点を摘記してみよう。

私は音楽會の用意をする時、何の練習よりも先づスケール（音階）の練習をしてゐる。それに加へてアルペジオとバッハ、これが私のテクニクの基礎である。私のテクニクに好奇心を抱くピアノリスト達に、「私の頼みの綱は音階だ。音階プラス努力だ」と云つたところ、彼等は明かに非常に驚いてゐた。（中略）私は音楽の研究室で熱心に努力する眞面目な學生に、與へられぬやうな不思議な祕訣は何も所有してゐない⁽³⁹⁾。

彼はバハマンに倣つて、音階とバッハ、それにアルペジオの練習の重要性を説く⁽⁴⁰⁾。その上で、「驚くべきテクニクの見世物だけでピアノリストの名聲が作れる時代は過ぎ去り⁽⁴¹⁾、公衆は「より以上藝術家の魂に近いものを渴望してゐる」と述べる。超絶技巧の名人藝を得意としていた時代の彼が、技巧を超えた藝術の重要性を説いているのはやや意外に響く。

続けてバックハウスは、ラフマニノフ Sergei Rachmaninov（一八七三—一九四三年）とドビュッシー Claude Debussy（一八六二—一九一八年）のピアノ曲の魅力に言及し、後者の「ラモオ頌」「雨の庭」「寫生帳より」などは「米國演奏旅行などでも好んで演奏

した」と述べるが、これは彼の若い頃の好みを反映しているのだろう。実際、この両者の曲の録音はごくわずかしが残されていない。⁽⁶²⁾そして再び「難曲」が話題になると、

「最もむづかしい曲は何んですか」と私は始終尋ねられる。此の質問は常に私を面白がらせる。(中略)「最も美しい作品は何んですか」ときくことを誰も必要と感じないのは誠に不思議である。(中略)

ピアノストにとつては、十分も軽く練習すれば足りる一寸した華麗なパッセージが、多くの心ない聴衆を熱狂に導くことが多いが、これは眞の力を以つて名聲を確立しようと努力する、眞面目なピアノストにとつては誠に不幸なことである。(中略)

演奏もむづかしくなく、しかも美しい作品が澤山にあるのに、何故人々は技巧的な難曲ばかり求めるのであらう。野に美しい花が咲き満ちてゐる時に、何故すが／＼しい柏の葉の束を作らないのであらうか。⁽⁶³⁾

この当時のバックハウスは技巧家として名声を博していたので、質問ももっぱら技巧や難曲に集中したのであらう。それに対し彼は、なぜ自分にそのような質問ばかりするのかと、やんわり問い返している印象がある。

彼は極端に演奏が難しい曲目として、「ゴドウスキーのシヨパンのエチュード(殊に作品二十五ノ一の變イ長調)」「リストの

ドン ジュアン幻想曲⁽⁶⁴⁾」「ブラームスのパガニーニ變奏曲」「ベートーヴェンの作品一〇六の奏鳴曲」の四つを挙げている。このうち『パガニーニの主題による変奏曲』は当時の彼が最も得意とする作品であつたし、ベートーヴェンの『ソナタ』第二十九番変ロ長調作品106(ハンマークラヴィア)はルービンシュタイン・コンクールで演奏し、その後も晩年に至るまでしばしば取り上げた好みの作品であつた。これに対し、演奏の難しさと技巧の複雑さとは別物であるとして、「モーツァルトの協奏曲をよく弾くことは、非常にむづかしい仕事である」「ハイドンやモーツァルトの奏鳴曲の如く、比較的に簡単な曲に何ヶ月の準備が費されるのであるか、聴衆は演奏家にとつて明かなかうした仕上の苦心については全く盲目である」と語っているのは興味深い。彼が晩年近くなるまで、モーツァルトの協奏曲やソナタを演奏会の曲目に取り上げなかった理由もこれで判ってくるからである。

三、一九五四年の来日公演

一九五四年三月末、二十八年ぶりのアメリカでの演奏会を終えた七十歳のバックハウスは、その足で日本へ飛来、毎日新聞社の主催ないし後援で、四月から五月にかけて東京・大阪・京都・福岡・名古屋など各地で演奏会を開催した。⁽⁶⁵⁾例えば東京・日比谷公会堂での最初の二回、ならびに大阪宝塚大劇場での二回の公演での曲目は次のごとくである。

〔四月九日・四月十六日〕

① バッハ『イタリア協奏曲』へ長調 B W V 971

同『半音階的幻想曲とフーガ』ニ短調 B W V 903

同『フランス組曲』第五番ト長調 B W V 816

② ブラームス『狂詩曲』ト短調作品79の2

同『間奏曲』変ホ長調作品117の1

同『間奏曲』変ロ短調作品117の2

同『奇想曲』ロ短調作品76の2

同『間奏曲』ハ長調作品119の3

③ ショパン『バラード』第一番ト短調作品23

同『夜想曲』第八番変ニ長調作品27の2

同『練習曲』第十三番変イ長調作品25の1、第十四番へ短

調作品25の2、第十五番へ長調作品25の3、第二十一番

変ト長調作品25の9（蝶々）、第五番変ト長調作品10の5

（黒鍵）

〔四月十日・四月十七日〕ベートーヴェン・ソナタ集

・『ソナタ』第五番ハ短調作品10の1

・『ソナタ』第二十三番へ短調作品57（熱情）

・『ソナタ』第二十六番変ホ長調作品81a（告別）

・『ソナタ』第三十二番ハ短調作品111

他の独奏会も、バッハ、ベートーヴェン、ブラームス、ショパ

ンの組み合わせか、またはベートーヴェンのソナタ集かのいずれかであった。そのほか、四月十二日と五月三日には日比谷公会堂で、上田仁（一九〇四―六六年）指揮、東京交響楽団の演奏会に特別出演する形で、それぞれブラームスの『ピアノ協奏曲』第二番変ロ長調作品83およびベートーヴェンの『ピアノ協奏曲』第五番変ホ長調作品78（皇帝）を演奏している。

当時の演奏会評からいくつか拾ってみると、まず音楽批評家の属啓成（一九〇二―九四年）は、

そのレパートリーは私が欧州で聞いた十七、八年前と少しも変りがないが、舞台の白髪姿はそれだけの年輪をはっきり示し、芸の上での違いは技巧的な華やかさが去って内面的な深さを増したことである。（中略）第二夜のベートーヴェンは近來きいたことのない圧巻であった。昔に比べてルパートやダイナミックを含めてのアゴーギック（緩急法）が自由で大幅に主観的になってきたことが久しぶりにきいた私の印象である。⁶⁷

と、年齢に伴う深みと自由さを指摘する。同じく批評家・遠山一行（一九二三年生）は、「この二日間を通じて、私が知った一番大切なことは、バックハウスがこの二十世紀に、心をむなしくして音楽することを知っている、けうな演奏家だということであつた」⁶⁸とした上で、

コルトーのような詩的な感性や、ケムプのような曲目への深い、ロマンティックな沈潜はない。彼はまず何よりも、どんな小さな音符にも、充実したピアノの響きを鳴らそうとして努力する人なのです。ただそうした努力が、自動ピアノのような冷たさを超えて、いつか音楽を語り人間を語る。そこにバックハウスの非凡な所があるのです^⑥。

と絶賛している。他方、音楽学者の山根銀二（一九〇六—八二年）は、

二晩をきいて彼が強健なテクニクを今もつて把持しており、理想に近い打鍵で稀にみる美しい音をうち出すこと、曲の再現において可及的な正確さを求めており、それを実現する能力をもつていること、独特のきちんとわり切った弾き方が過去の即物時代を経て現代にまで生きのびる強靱な支えであり、今日もなお大きな魅力であること、などがわかるのである^⑦。

とその藝術の高さを認めつつも、「テンポの動搖」「ペダルの過剰からくる音の混濁」に不満を漏らし、「彼のピアノは私を感じさせ傾聴させるが、感動させることができない」と続ける。「詩の心」「高い精神」が欠けているために空しさが残るという、英語圏での一般的評価にも通じる辛口の批評である^⑧。

また、宝塚での二回の演奏会を聴いた小石忠男（一九二九—二

〇一〇年）は、後年の回想で次のように記している。

舞台で見るバックハウスは、その姿にあたりをはらう威厳があり、ピアノの前に腰かけると一時の空白をおいて、即興的に曲目と関連した調の分散和音などを弾きはじめる。これで会場はたちまちふしぎな音楽的雰囲気につつまれるのだが、演奏者自身もそれが指ならしとなるにちがいない。そしてほとんど間をおかずに曲の演奏がはじまる。なんとも余裕のある心憎い仕草であるが、バックハウスの演奏をきいてすぐに気がつくのは、その音の清澄・透明をきわめた美しさである。それは決して華麗ではないが、微妙な色彩が内部から照り映えているような色調をそなえており、音の一粒一粒が明確でありながら、じゅうぶんテヌートもきいているので、まさに高貴とさえいえる美しさを表わしていたのである^⑨。

この文章からは、演奏会の雰囲気がよく伝わってくる。分散和音から曲を始めるのはバックハウスの習慣でもあったらしく、来日直前のアメリカ公演の録音^⑩でも聞くことができる。アンコールで弾いた「シューベルト＝リストの《ウィーンの夜会第六番》の粹なセンスにあふれた絶妙な表現^⑪」についてもまた同様である。

最後に、この来日公演を主催した毎日新聞社と縁が深かった野村光一は、滞在中のバックハウスに身近に接したさいも「なかなか傍へ寄りがたいような厳肅さ」を感じたと述べる。

この大ピアノリストは、その人間から発散する雰囲気からすると、芸術家というよりも大政治家とか、大会社の社長みたいな感じがしたので、終始一貫私どもは威圧されましたね。(中略)普通の芸術家に見られる人間的な温かき、豊かき、親しさ、あるいは気まぐれというようなものは初めから終いまで受け取れませんでした。言い方を換えると、なかなか近寄り難い人物だったのです。それだけ彼が自分の音楽に対して非常に真摯なもの、汚れない清潔なもの、高貴なものを持ち堪えようとしている態度は納得出来ました。(中略)そういうものがまたバックハウスのピアノの演奏にも共通していたというふうに今では考えています。⁽⁷⁵⁾

来日時の彼は「非常に内面的にはなっていたけれども、やはり昔と変わらず威丈高⁽⁷⁶⁾になって几帳面に弾いていた」が、これ以後、晩年にかけて「だんだん解きほぐれていつて、もつと自由な、もつと親近感を催させる演奏に傾いて」⁽⁷⁶⁾いったというのが、若年から晩年までの演奏を知るこの批評家の最終的なバックハウス評である。属啓成や山根銀二が指摘した「アゴーギックの自由さ」「テンポの動搖」は、この柔らかく「解きほぐれ」てゆく晩年の様式の端緒であつたに違いない。

四、晩年の演奏会とその後

(1) スイスとオーストリア

一九五四年の来日がきっかけとなって、その後ヨーロッパ各地でバックハウスに親炙する機会を得たのが、ピアノリストの深澤(旧姓は大野。一九三八年生)亮子であった。毎日新聞社・日本放送協会共催の第二十二回音楽コンクールに首位入賞した彼女は、何人かの受賞者とともに、滞在中の帝國ホテルでバックハウスに演奏を披露することができた。その二年後にウィーン国立大学に留学したさい、ライプツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団との共演でバックハウスが弾いたブラームスの『ピアノ協奏曲』第二番変ロ長調作品83に「身動きのできないほどの感動」⁽⁷⁷⁾を覚えて、楽屋へ訪ねていったという。

すると眼をまん丸くして再会を喜ばれ、傍らにいた、もとベーゼンドルファー(オーストリアのピアノ製作会社)の社長、フッターシュトラーサご兄弟に「この子はショパンの変イ長調と三度の練習曲、シューマンのプレストを素晴らしく弾いたんですよ」と言われたので、その記憶力に驚き、覚えていて下さったことに感激した。⁽⁷⁸⁾

その後も彼女は、さまざまな場面でその演奏を聞き、個人的に接する機会を得たが、「わけでもなつかしく思い出すことは、雨

のしみのついたレインコートををはおり、バスクのベレー帽姿で、その手には、たぐさんの思い出がしみ込んでいると思われる、古い楽譜カバンをさげていらした。「ある時はユーモアで、人をほのぼのとつつんでしまうこともあった」と回想している。来日時に野村光一が接したのは公的な場面だったのに対し、深沢の場合は私的な領域での振る舞い方を記録していて興味深い。

一方、ピアニストの室井摩耶子（一九二一年生）と批評家の吉田秀和は、それぞれヨーロッパの夏の音楽祭でのバックハウスの演奏を伝えている。室井は一九五九年、スイスのルツェルン音楽祭で、ベートーヴェンの『ピアノ・ソナタ』第十八番変ホ長調作品31の3、第二十一番ハ長調作品53（ワルトシュタイン）、第二十八番イ長調作品101、第三十二番ハ短調作品11の四つを並べた演奏会を聴いた印象について、次のように記す。

もし厳密に言うなら、彼をもうすでにおとろえかかっていると云えるかも知れない。彼の美しかった音色は濁りをみせ、ペダルも濁り、そして指も確実さを失いかけていた。そして時にはなぜあれほど崩すのだろうとも思えるようなテンポ・ルバート等を使いながら、堂堂と粘着力をもったベートーヴェンを展開していくのだ。線から線への移り替り、その変化の妙、クライマックスに達する構成、バスの輝くばかりの響、線が血と肉でみたされふくれあがつていくような緊張（中略）私はこれからの音楽にはこういった種類の輝かしさはもう求められないのではないかと思われるのだった。⁽⁸⁰⁾

これは、来日時に萌芽の見られた晩年様式の進展した形であるうが、そこに伝統への信頼と自信に満ちた堂々たる構成美を感じとっていることが判る。

他方の吉田は、一九六八年のザルツブルク音楽祭で、カール・ベーム Karl Böhm（一八九四―一九八一年）指揮、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団によるブラームス『ピアノ協奏曲』第二番の演奏を初めて聞き、

まず、第一章のあのホルンの主題とのかけあいが始まるアルペジオのテンポの、実にゆったりとしていることと、それから、最初の低音が鳴った途端に耳についた、なんというか――柔らかく、湿った音が生みだす共鳴で、私をびっくりさせた。⁽⁸¹⁾

と述べる。この冒頭のアルペジオについて、別の場所では「冷たく硬いのは正反対の、むしろ少々ウエットといってもよいほどのしつとりとした柔らかさをもった音」「深々とした厚み⁽⁸²⁾」とも記している。これらは、同じ共演者の組み合わせで録音されたLP（SLC一六三八）を聴いても領ける、絶妙の表現であるう。その上で吉田は、一八九五年、バックハウスが十歳のとき、ブラームス自身の指揮、オイゲン・ダルベールの独奏でこの作品を聴いて忘れがたい印象を受けたという回想――「私は、まだ小さかったので、この演奏がどんな意義のあるものかは理

解できなかった。ただ第二協奏曲第一楽章の出だしの数小節と終楽章の出だしと、この二つは今でも(昨日聞いたばかりのように)鮮やかに耳に残っている」——を引用して、作曲者ブラームス、演奏家で師のダルベール、ブダペストでの初演時の指揮者ハンス・リヒター Hans Richter (一八四三—一九一六年) からバックハウスへと受け継がれた精神の系譜にも言及する。

さらに吉田は、バックハウスの演奏において「音」と、それから、すべてのヴィルトュオジテ(技巧、名人藝)が、楽句の意味と完全に重なりあっている、この二つが別々でない点」を讀み、それは最初のアルベジオから終楽章の最後のフォルテシモの和音に至るまで、「徹頭徹尾、一貫して考えぬかれ、磨きぬかれ、鍛えあげられた」「精神の芸術」であるとまとめている。これは、先の室井の見方ともよく呼応する評価と言えよう。

この後、カール・ベーム指揮、ウィーン交響楽団の演奏でバックハウスがベートーヴェンの『ピアノ協奏曲』第四番ト長調作品58を弾いた記録映画『カール・ベームの芸術』が一九六九年四月から七月にかけて、東京・大阪で上演されている。⁽⁸⁶⁾大阪での七月七日の上演は、バックハウス本人の歿した二日後であった。これに出演したベームについて、吉田秀和は「なんの飾りもなく、電車の車掌さんがお客さんのところを切符切って歩くみたいに、一つ一つ音をやっているような感じ」と評し、それを受けた篠田^{はじめ}一士(一九二七—一九九一年)は「二人とも、べつに呼吸を合せようという気配もない」のに「非常にみごとな音楽ができて」と感想を述べているのが面白い。⁽⁸⁷⁾

また、この映画を真正面からもう少し真摯に受け止めているのが、批評家の宇野功芳(一九三〇年生)である。彼は、十五年前のバックハウス来日時の「冷徹な感じ」「無愛想すぎる姿」に比較して、

今度の映画に観るバックハウスの、何という寂しさと哀しさだろう。人生のはかなさを痛く胸に秘めて、じつとかみしめ、耐え、それがすべての人間への愛と祈りに変ってゆくような何ものかがあった。冷徹なきびしさは影をうすれて、この世を達観する悟りにも似た福々しさが漂っていたのである。⁽⁸⁸⁾

と、音楽のみならず映像表現から受けた感銘をも記している。これは、印象批評風であるだけに、かえってDVDを視聴する現代の多くの者にも共感できる言葉となっている。

一方、「ケルンテンの夏」音楽祭での最後の演奏会の模様は、日本でも二枚組LP(SLA二〇二—二二)として一九七一年七月五日に発売されている。この演奏会では、バックハウスには珍しい「ミスタッチ」⁽⁸⁹⁾が聞こえるが、小説家の安岡章太郎(一九二〇—二〇一三年)は、そうした「もつれた指のけだるげな動き」にも拘わらず、「夕暮れどき土の香りと一緒にお寺の鐘でも漂ってきそうな音色」に柔らかな抒情を感じ、内田百閒(二八八九—一九七一年)の最後の随筆集『日没閉門』(新潮社、一九七一年四月)を思い出している。これは、小休止のあとで演奏された最後の曲目に、シューマン『幻想小曲集』作品12の第一曲「タベ

に」Des Abends」が含まれていたこともあって、標題が醸し出す「日没閉門」の雰囲気はバックハウスの奏でる音色や曲想によく合っているという趣旨であろう。また、この随筆集の末尾に収められた「猫が口を利いた」が途中で中断しているのも、「最後の演奏会」での中断を連想させたに違いない。と同時に、「お寺の鐘」の音とともに門を閉じ、静寂と悟りの境地に入ろうとするかのごとき寂び寂びとした印象が、右に引いた宇野功芳の「寂しさと哀しさ」は勿論のこと、さらには大木正興がかつてSPレコードを聴いて記した「日本の「さび」」にも似た洗練され盡したわびしさ⁽⁹¹⁾という評語にまで通ずるように思われるのは興味深い。

(2) 『オルフェウスの窓』

最後に、バックハウスを登場させたコミックスとして、池田理代子（一九四七年生）の『オルフェウスの窓』⁽⁹²⁾にも触れておきたい。この作品は二十世紀初頭から一九二〇年代前半にかけてのドイツ、オーストリア、ロシアなどを舞台に、革命や戦争の歴史的事実を織り交ぜながら、レーゲンスブルク音楽学校で学び、そこを卒業してゆく生徒たちの青春を描いている。全四部のうちの第二部では、ピアノへの情熱を抱く青年イザーク・ゴッドヒルフ・ヴァイスハイトを主人公に、ウィーン音楽院への留学と成功、恋愛、結婚、苦悩などの物語が語られる。その人生の曲がり角で登場し、イザークに忠告や励ましを与えるのが、彼より四歳年上のバックハウスという設定である。

ウィーンで偶然バックハウスの弾くベートーヴェンを耳にしたイザークは、「彼こそがぼくが長い間暗闇を手ざぐりで探し求めていたピアニストだ」と「胸の高鳴り」を覚えるが、同時代の批評家や指導教授のシェーンベルクは、「シュナーベルとバックハウスを並べて比較しようなど論外だ」、

たしかにバックハウスは天才的ともいえる超凡の技術を、音楽的知性を備えているが、ああいったものはイギリスやアメリカではもてはやされても、真に音楽を理解する国民には、すぐに見限られてしまうものなのだ。アルトウール・シュナーベルのもつ靈感と深い情緒の表現にはくらぶべくもないよ。⁽⁹³⁾

と批判する。この場面は、吉田秀和がドイツの批評家ヴァルター・ニーマン Walter Niemann（一八七六—一九五三年）を引いて述べる言葉——「バックハウスが、特にイギリス、アメリカでまず圧倒的な成功を博したのも、『音楽』より、むしろ技術的、知的な面で拔群に均衡のとれた感覚があるため」で、「当時はバックハウスを、アルトウール・シュナーベルはおろか、エドウィン・フィッシャーらと並べて考えるなどというのは論外だったようです」——に基づいているらしい。オーストリア出身のシュナーベル Artur Schnabel（一八八二—一九五一年）と、スイス出身のフィッシャー Edwin Fischer（一八八六—一九六〇年）とが、それぞれベートーヴェンとバッハの作品解釈と演奏の権



図版5 池田理代子『オルフェウスの窓』の一場面

威として知られた、バックハウスと同時代のピアニストであることは言うまでもない。

イザークはピアニストとしてのデビュー直前、ザルツブルクに赴いてバックハウスと面会し、ベートーヴェンの『ピアノ協奏曲』第五番変ホ長調作品73（皇帝）の演奏を依頼する（図版5）。

「さあ、なにを弾きますか？」「『皇帝』を…お願いできますでしょうか」「いいでしょう。じゃあ…オーケストラ部分はきみがくちずさんでとってください」「は…はい!!」「もしもぼくのテクニクになにかの興味を抱いているなら、よく聴いておいて下さい、すべての基本はスケール（音階）の練習と、そしてバッハです」⁽⁹⁵⁾

これは、ピアニストの山崎孝（一九三七年生）が一九六七年七月、

ザルツブルクの避暑地バートガシュタインで八十三歳のバックハウスに個人的に演奏を聴いてもらったときの思い出を借りて、それを若き日の姿に投影しているのだろう。山崎によれば、

ちょうど四時に教授（バックハウス）が現われ、しばらくお話ししたが、／「今日は何を弾きますか？」「皇帝を聴いてくださいますでしょうか？」「どうぞ」。（中略）ピアノがベーゼンドルファアのグランドが一台だったので、オーケストラ部分を教授が口笛と口ずさみと手拍子でやってくださいました。第一楽章が終ったとき、最初のカデンツァの弾き方からずっと細々と御注意くださった。そして御自身がすぐにピアノに向かい「ここはこの位の間隔で、テンポで」と何回も弾いてくださった。⁽⁹⁶⁾

つまり、山崎が弾き、バックハウスがオーケストラ部分を担当しつつ聴くという役割を作品中では逆転させ、バックハウス自身が弾き、イザークがオーケストラを口ずさむ形に変更していることになる。また、「すべての基本はスケールの練習と、そしてバッハ」という言葉は、先に引いた原田光子訳『大ピアニストは語る』中の発言を利用したのに相違ない。

物語の末尾で、イザークは第一次世界大戦に出征して帰国後、指の故障でピアノを諦め、息子のユベールを連れてレーゲンスブルクへ帰るが、そこでバックハウスに再会し励まされる。バックハウスの提案でユベールは彼の許に委ねられることになる。⁽⁹⁷⁾

バックハウスはわずか一回の来日で、一般の日本人が実際の演奏に接する機会は少なく、むしろ録音を通じて知られ、畏敬の念を以て遇せられてきたと言えるだろう。来日時にも、彼は「舞台ではお世辞笑いの一つも見せ」ず、「聴衆への僅かな媚びもなく」、その態度は冷徹さの極致にあった。それは例えば、同世代のドイツのピアニストであるケンプ Wilhelm Kempff（一九五―一九一一年）が一九三六年、当時のドイツの文化使節として日本を訪問し、中島敦（一九〇九―一九四二年）によって「ケムプを聴く」と題する短歌七首に詠まれ、以来合計十回の来日を通じて日本人に「心から最も親しまれて」きたのとは対照的である。ピアニストの田村宏（一九二三―二〇一一年）が、バックハウスの演奏の「外形的な冷たさ」とケンプの演奏に感じられる「何となく我々凡人にも相通ずる様な人間的な親しみ」とを対比的に述べているのはその好例であろう。そのなかでのコミックスへの登場は、音楽に関心のない若い読者層にもバックハウスの名前を知らしめ、理想化された形ではあれ、その若き日の人間像に接する機会を提供する上で大きな貢献をしているように思われる。

[注]

* 作曲家・演奏家の原綴・生歿年情報は、原則として本文中の初出個所に付した。ただし、注にのみ現われる場合は、注の初出個所に付記する。

* 本文において、引用文中の小事の丸括弧内は引用者による注記、並字の丸括弧内は原文自体の注記である。

(1) 履歴に関する基本的情報は、諸資料によって齟齬が見られる。本稿では主として以下に依拠し、適宜新聞記事などの一次史料による情報を補った。

① H. E. Weinschenk, *Künstler Plaudern*, Berlin: Wilhelm Limpert-Verlag, 1938, pp. 14–19, “Wilhelm Backhaus: Raubtiere unter dem Podium.” 当時の著名な藝術家たちへの編者の会見記。「舞台の下」の猛獣たち」という標題は、バックハウスがハバナの劇場で午後の演奏会を開き、ショパンの『ソナタ』第二番変ロ短調作品35（葬送）を演奏していたとき、同日夜開催予定のサーカスのために運び込まれていた猛獣たちの唸り声が響いてきて恐怖に襲われ、危うく自分自身の葬送行進曲になるところだったという思い出に由来する。

② John Gillespie and Anna Gillespie, *Notable Twentieth-Century Pianists: A Bio-Critical Sourcebook*, 2 vols., Westport, Connecticut / London: Greenwood Press, 1995, Vol. 1, pp. 55–62, “Backhaus, Wilhelm.” この種の辞典には珍しく出典注が付されているので、その範囲では信頼が置ける。

そのほか、出典注を欠くが、以下も参照した。

③ Bryce Morrison, “Backhaus, Wilhelm,” in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Edited by Stanley Sadie, 29 vols., London: Macmillan / New York: Grove’s Dictionaries, 2001, Vol. 2, p. 447.

④ Gerhard Melchert, “Wilhelm Backhaus,” Wilhelm Backhaus, *Friedrich Chopin: Eindeut*, Neuausg.: Profil Medien, 2010, pp. 2–10 (Deutsch), pp. 11–17 (English). CD の解説書。

(2) H. J. Weinschenk, p. 17; John and Anna Gillespie, p. 55; Gerhard Melchert, “Wilhelm Backhaus,” p. 4, p. 12 以下 Weinschenk からの引用あり。

(3) H. J. Weinschenk, p. 17, 十二月五日、セント・ジェイムズ・ホールにおけるカーティウス・コンサート・クラブ Curtius Con-

cert Clubの演奏会。The Sunday Times, December 2, 1900, p. 1によると、バックハウスの演奏曲目は、シューベルト『即興曲』変イ長調作品90の4、シューマン『幻想小曲集』作品12より第一曲「夕べに」、ショパン『バラード』第三番変イ長調作品47、ラフマニノフ『前奏曲』嬰ハ短調作品3の2、ヤードー・スズーン『スケルツォ』作品57、リスト『ハンガリー狂詩曲』であった。The Sunday Times, December 9, 1900, p. 6 (Music and Musicians)の演奏会評は、バックハウスを「真の巨匠たるべきあらゆる素質を備えたライプツィヒ出身の若き藝術家」 a youthful Leipzig artist, who has in him all the makings of a veritable virtuoso と形容している。なお、同紙 December 30, 1900, p. 6は、同年中にロンドンでデビューしたピアノリストとして、アルフレッド・コルトー Alfred Cortot (一八七七一―一九六二年) などと並んでバックハウスの名を挙げてゐる。

(4) H. J. Weinschenk, p. 17.

(5) ルービンシュタイン・コンクールは十五歳から二十一歳までの若者を対象として、ロシアのピアノリスト・作曲家アントン・ルービンシュタイン Anton Rubinstein (一八二九―一九四年) により創設され、一八九〇年から一九一〇年まで、五年ごとに第五回まで開かれた。パリのエラル・ホールにおいて開催された第四回には、作曲部門 (la section des pianists compositeurs) に五名、ピアノ部門 (la section des pianists virtuoses) に二十六名が参加、ハンガリーのヴァイオリン奏者レオポルド・アウアー Leopold Auer (一八四五―一九三三年) 委員長以下合計十五名が審査員を務め、優勝者のバックハウスには賞金五千フランが授与された。同年の作曲部門 (作曲者自身がピアノを担当することが条件) にはハンガリーのバルトーク Béla Bartók (一八八一―一九四五年) が参加したが、結果として一位・二位とも該当者なし、イタリアのブルニョーリ Arrigo Brugnoli (一八八〇―一九三七年) とバルトークが選外佳作 (mentions honorables) と

れた。バルトークはバックハウスの演奏を「実に素晴らしかった」と称讃したが、審査委員長宛ての抗議の手紙に添えた「十五人に送る頌歌」では、ピアノ部門優勝者 (バックハウス) が「バックのフーガをメトロノームで弾いた」と皮肉っている。Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók*, Third Edition, Oxford: Clarendon Press, 1993, pp. 28-29 (邦訳=志田勝次郎・中山直亮・飯田正紀訳『バルトークの音楽と生涯』紀伊國屋書店、一九六一年十二月、三二―三四頁)、羽仁協子編訳『ある芸術家の人間像——バルトークの手紙と記録』富山房、一九七〇年五月、三八―四〇頁 (原文未見)。

ピアノ部門の課題曲は以下の通り。① ルービンシュタインの『ピアノ協奏曲』第三番ト長調作品45の第一・第三楽章、② バックハの前奏曲と四声のフーガから各一曲、③ ハイドンまたはモーツァルトのアンダンテまたはアダージョ。④ ベートーヴェンのソナタから、作品78・81・90・101・106・109・110・111のうち一曲、⑤ ショパンのマズルカ、夜想曲またはバラードから一曲、⑥ シューマンの『幻想小曲集』作品12または『クライスレリアーナ』作品16から一曲ないし二曲、⑦ リストの練習曲から一曲。

コンクール当時の新聞報道として、*Le Temps*, 2 août, 1905, p. 3 (コンクールの諸条件) 3 août, p. 3 (審査員一覧) 5 août, p. 3 (ピアノ部門前半) 8 août, p. 3 (作曲部門) 10 août, p. 4 (最終結果) を参照した。同紙はピアノ部門前半十四名が終わった段階で「ドイツの若きピアノリスト・バックハウスの演奏にとくに注目した」と述べ、最終結果の報道では「本紙はコンクールの最初からこの若きドイツのピアノリストの優勝を(読者に) 予見させていた」と付記している。バックハウスはベートーヴェンのソナタから変ロ長調作品106 (ハンマークラヴィーア) を演奏したという。

John Gillespie and Anna Gillespie, p. 56をはじめ、バルトークがピアノ部門で二位であったとする記述は少なくない。

- (6) *The New York Times*, December 31, 1911, Part Seven: Dramatic News, Music, Society, Fashions, and Queries, p. 7: News and Reviews in the Music World, Music Here and There. ウォルター・ダムロッシュ Walter Damrosch (一八六二—一九五〇年)の指揮で、ベートーヴェンの『ピアノ協奏曲』第五番変ホ長調作品73(皇帝)を演奏。会場はセンチュリー・ホール。

- (7) *The New York Times*, January 7 and 14, 1912, Part Seven: Dramatic News, Music, Society, Fashions, and Queries, p. 10: News and Reviews of the Music World, Music Here and There. 一月十二日の演奏曲目は、バッハ『半音階的幻想曲とフーガ』二短調 BWV 903、ベートーヴェンの『ソナタ』第二十一番ハ長調作品53(ワルトシュタイン)、ブラームス『バガニーニの主題による変奏曲』作品35、ショパンの『ワルツ』第五番変イ長調作品42、『子守歌』変ニ長調作品57、『ワルツ』第七番嬰ハ短調作品64の2、『夜想曲』第十三番ハ短調作品48の1、『前奏曲』作品28より第二十二番ト短調・第十四番変ホ短調・第十七番変イ短調、『バラード』第三番変イ長調作品47、『リストのざわめき』変ニ長調、『愛の夢』第三番変イ長調、『バガニーニによる大練習曲』第三番嬰ト短調(ラ・カンパネッラ)。二十日はバッハ『イタリヤ協奏曲』へ長調 BWV 971、ベートーヴェン『ソナタ』第二十三番ハ短調作品57(熱情)、シューマン『謝肉祭』作品9、『ショパン』練習曲『第一—三番作品10の1・2・3』、第十七—二十二番作品25の5—10、『ボロネーズ』第六番変イ長調作品53(英雄)。

- (8) John Gillespie and Anna Gillespie, p. 57; Bryce Morrison, "Backhaus, Wilhelm," p. 447; Gerhard Melchert, "Wilhelm Backhaus," p. 10, p. 17.
- (9) Olin Downes, "Backhaus Excels in Piano Program: Ends 28-Year Absence with a Masterful Performance of 5 Sonatas by Beethoven," *The New York Times*, March 31, 1954, p. 33 (Amusements). 三月三十日の演奏会の曲目は『ベートーヴェン』『ソナタ』第八番ハ短

調作品13(悲愴)、第十七番二短調作品31の2(テンペスト)、第三十二番ハ短調作品111、第二十六番変ホ長調作品81a(告别)、第二十五番ト長調作品79(郭公)。

- (10) バックハウスの録音目録は以下を参照した。John Hunt, *Giants of the Keyboard*, London: Travis & Emery, 1994, pp. 275-324. ヴィートーヴェンの『ソナタ』第二十九番変ロ長調作品106(ハンマーク・ラヴィーア)のみは、ステレオ録音を待たずに歿している。

- (11) 村上春樹『スプートニクの恋人』講談社、一九九九年四月、三〇頁。

- (12) 『瀧廉太郎 資料集』大分県先哲叢書、大分県教育委員会、一九九四年三月、一四八—五〇頁「49 明治三十四年十一月十七日 鈴木毅一宛」。中川右介『二十世紀の十大ピアノリスト』(幻冬舎新書、二〇一一年七月、六六—六七頁)は、バックハウスが一九〇一年十月二十四日にゲヴァントハウス管弦楽団とベートーヴェンの『ピアノ協奏曲』第四番ト長調作品58を演奏しているの、それを聞いた可能性があると指摘している。ただし、十月二十四日という日付の典拠は未詳。前注(4)で引いたバックハウス自身の回想にある「十一月」とは齟齬をきたす。

- (13) *The Times*, June 25, 1901, p. 1, "Miss Elsie Southgate's Pianoforte and Violin Recital." バックハウスは他に、『ショパン』華麗なる変奏曲『変ロ長調作品12』、『練習曲』第二十三番イ短調作品25の11(木枯らし)、ラフマニノフの『前奏曲』嬰ハ短調作品3の2、メンデルスゾーン作曲/リスト編曲『真夏の夜の夢』によるパラフレーズ(『結婚行進曲と妖精の踊り』)を独奏し、サウスゲイトとベートーヴェン『ヴァイオリン・ソナタ』第九番イ長調作品47(クロイツェル)を共演している。*The Times*, June 29, p. 8の批評は、『バガニーニの主題による変奏曲』を絶賛する一方、『ショパン』の演奏は経験によってさらに改善されるだろうと述べている。なお、本稿における *The Times* の記事の検索は、*The Times Digital Archive 1785-2007* にゆいた。

このあと、七月八日にはスタインウェイ・ホールでのジェイムズ・カワード James Coward 演奏会に出演、シューマンの『幻想小曲集』作品12から第二曲「飛翔」と第三曲「なぜに」、シューベルト『即興曲』の一曲などを弾いている。批評は *The Times*, July 9, p. 10.

- (14) *The Times*, August 27, p. 1; *The Sunday Times*, August 25, 1901, p. 6. *The Sunday Times*, August 4, p. 6 (Music and Musicians) は「プロムナード・コンサートに関する予告で」、「六月の演奏会でバックハウス氏がブラームスの『パガニーニ変奏曲』を弾くのを聞いた者は、彼の才能が認知されてきたのを知って嬉しく思うところだろう」と記している。

- (15) *The Times*, September 16, 1901, p. 7. また、BBC The Proms Archive のデータベースによると、一九〇一年八月二十七日から十月四日まで、合計十回出演、このなかにはグリーグ『ピアノ協奏曲』(九月三日)、シューマンの『ピアノ協奏曲』(九月十二日)、チャイコフスキーの『ピアノ協奏曲』第一番変ロ短調作品23(九月十七日)、ベートーヴェンの『ピアノ協奏曲』第四番ト長調作品58(九月二十五日)、第五番変ホ短調作品73(十月四日)などが含まれている。データベースのURLは以下の通り。 <http://www.bbc.co.uk/proms/archive>

- (16) *The Times*, November 2, 1901, p. 1; November 16, p. 1; November 18, p. 1.
- (17) 『漱石全集』第十四巻(書簡集)、岩波書店、一九六六年十二月、一九三頁。
- (18) 当日の出演者と演目は、*The Times*, November 2, 1901, p. 1; *The Sunday Times*, November 17, 1901, p. 1 に見られ⁸。*The Sunday Times*, November 24, 1901, p. 6 (Music and Musicians). 署名は(H.K.)の批評は「要するに演奏会の最初から最後まで、お楽しみ材料は十分であった」と締め括っている。
- (19) 瀧井敬子『漱石が聴いたベートーヴェン——音楽に魅せられ

た文豪たち』(中公新書、二〇〇四年二月、一六六—一六八頁)は、『野分』(初出は『ホトトギス』第十巻四号、一九〇七年一月。のち『草合』(春陽堂、一九〇八年九月)に収録)との関連でパティ演奏会に言及している。

- (20) 『大田黒元雄の足跡——西洋音楽への水先案内人』没後三十年特別展、杉並区立郷土博物館、二〇〇九年十一月、四—五頁「大田黒元雄略年譜」。

- (21) 大田黒元雄『世界の名演奏家』音楽文庫、音楽之友社、一九五〇年十一月、五〇頁。同『華やかなる回想——海外音楽生活印象録』(第一書房、一九二五年四月、「バクハウス」、三八頁にもほぼ同様の記述がある。

- (22) あらえびす(野村長一)『名曲決定盤』中央公論社、一九三九年五月、一九八頁。前引の John Hunt, *Giants of the Keyboard* の目録にはなぜかこのレコードが登録されている。

- (23) *The Sunday Times*, February 9, 1913, p. 4 (Music and Musicians: Chamber Music); February 16, p. 4 (Music and Musicians: In the Concert Room, Piano and Violin). 署名はL.R.

- (24) *The Sunday Times*, May 10, 1914, p. 7 (Music and Musicians); p. 12 (Concerts); May 17, p. 7 (Music and Musicians: Concerts).

- (25) 大田黒元雄『音楽日記抄』第一、音楽と文藝社、一九二二年十二月、五三—五四頁。

- (26) 同右、一一二頁「三八—三九頁」。*The Sunday Times*, January 11, 1914, p. 10 (Concerts); April 12, 1914, p. 10 (Concerts).

- (27) *The Sunday Times*, May 17, 1914, p. 7.

- (28) 大田黒元雄『洋楽夜話』音楽と文藝社、一九一七年三月、一四二頁。以下にもほぼ同様の記述が見られる。同『華やかなる回想』三八頁。同『世界の名演奏家』五〇頁。

- (29) *The Sunday Times*, October 9, 1922, p. 6 (Concerts). ショパンの『夜想曲』と『マズルカ』のあいだは印刷不鮮明だが、おそらく「TWO STUDIES」(二つの練習曲)であろう。

- (30) *The Sunday Times*, November 5, 1922, p. 7 (The World of Music: The Week's Music, Backhaus). 署名はE.N.とあるので、一九二〇年以降長らく同紙で音楽評を担当したアーネスト・ニューマン Ernest Newman (一八六八—一九五九年)であろう。
- (31) 大田黒元雄『世界の名演奏家』五一頁。
- (32) 大田黒元雄『華やかなる回想』三九頁。同『世界の名演奏家』五一頁にもほぼ同一の記述がある。
- (33) 大田黒元雄『世界の名演奏家』五一頁。
- (34) John Hunt, *Giants of the Keyboard*, pp. 307, 310. あらえびす『名曲決定盤』一九八頁によると、「ピクチャーの舊吹込時代」にすでに『愛の夢』が輸入され、「電気(録音)以後最初に入つたレコードも、このリストの『愛の夢』であつた。驚く可き悪い録音ではあつたが、『愛の夢』をあれほど巧みに弾いた人は無い」(原文は総ルビ)という。『ナイラ・ワルツ』ともども、現在ではCDに復刻されている。Wilhelm Backhaus, *The Virtuoso*, Neuhausen: Profil Medien, 2012, PH12052.
- (35) 野村光一「バックハウス」、同『ピアノリスト 音楽之友社』、一九七三年六月、三八—三九頁。初出は「バックハウスの想い出」『音楽の友』第二十七巻八号、一九六九年八月、七六頁。細部に異同があるので、引用は単行本によった。
- (36) 同右、三九—四〇頁。初出、七七頁。
- (37) 野村光一『レコード音楽讀本』中央公論社、一九三四年一月、三六—三六三頁。
- (38) ラングフォードはアーネスト・ニューマンの後を襲つて一九〇六年から『マンチエスター・ガーディアン』紙で音楽評を担当した批評家。引用されているのは Neville Cardus, *Samuel Langford: Music Criticisms*, London: Oxford University Press, 1929, p. 109; Backhaus, October 1922, I, “we found the best of all his playing to be in the Valse Fantasia from Delibes of Dohnanyi, given as a final encore.”
- (39) *The New York Times*, November 13, 1921, p. 20: Music, by Richard Aldrich, “Wilhelm Backhaus's Piano Recital”, December 11, 1921, p. 22: The Opera, by Richard Aldrich, “Wilhelm Backhaus's Second Recital.” 最初の演奏会評において、評者は「ピアノ作品中に提示される最も困難で厄介な諸問題を、努力の跡も見せずに征服してゆく演奏者の技術的達成、異常な正確さと圧倒的な輝きに触れながら、「バックハウスの関心がピアノ演奏の真の本質よりは技巧(mechanics)にある」と言うのは公正ではないだろう」と述べ、第一夜のアンコールで弾いたリストの『ハンガリー狂詩曲』第二番嬰ハ短調について、バックハウスの「強靱な腕と「飛ぶような指」volant finger」を称讃している。
- (40) 野村光一『ピアノリスト』四〇—四一頁。初出、七七頁。
- (41) Gerhard Melcher, “Wilhelm Backhaus: Der Virtuose,” Wilhelm Backhaus, *The Virtuoso*, Einführungstext/Programme Notes, p. 5.
- (42) 渡邊護『現代演奏家事典』修道社、一九五六年五月、三九頁。旧版『現代演奏家事典』上(全音文庫、全音楽譜出版社、一九五二年九月)、四三—四四頁の対応箇所には、具体的な年代や場所の記載はないかわり、「しやれ気も、典雅さも、抒情も乏しいモーツァルトだが、実に清潔でみごとな構成に築かれており、その冷たさには神々しいものすら感じられる。バックハウスのような異色あるモーツァルトの協奏曲を私は聞いたことがない」と述べられている。後者は、藤田不二『演奏家大事典』(音楽之友社、一九五四年十一月)、二四頁にも引用あり。
- (43) 一九四〇年にベルリン国立歌劇場管弦楽団の伴奏、フリッツ・ツァウン Fritz Zaun (一八九三—一九六六年) 指揮で録音された『ピアノ協奏曲』第二十六番ニ長調 K 537 (戴冠式) は、かつてSPとして発売され、現在では前掲のCD (Wilhelm Backhaus, *The Virtuoso*) に収録されている。これ以外には、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団、ベーム Karl Böhm (一八九四—一九八一年) 指揮の『ピアノ協奏曲』第二十七番変ロ短調 K 595 が一九五

五年と一九六〇年の二回録音されているだけである。John Hunt, *Giants of the Keyboard*, p. 313.

- (44) 吉田秀和『ヴィルヘルム・バックハウス——ベートーヴェン』、同『世界のピアノリスト』ラジオ技術社、一九七六年七月、四二頁。初出はLPのベートーヴェン『ピアノ・ソナタ全集』（キングSL1-034-43）解説書だが、未見。

- (45) 野村光一『レコード音楽讀本』三六二頁。

- (46) John Gillespie and Anna Gillespie, pp. 58-59. そうで言及されている初期の演奏会評をいくつか掲げる。

・一九一一年六月十日のクイーンズ・ホールでのベートーヴェン『ピアノ・ソナタ』第二十三番へ短調作品57（熱情）は「温かさに欠け」there was an absence of warmth, 「あまりに明晰で計算され過ぎる」too articulate and too calculated. *The Times*, June 12, 1911, p. 10: Music, “Mr. Backhaus’s Recital.”

・一九一一年十月七日のクイーンズ・ホールでのバッハ「半音階的幻想曲とフーガ」二短調BWV903の演奏は「全体としてほとんど完全に「温かさや活力に欠け」almost entirely lacking in warmth or vitality, 幻想曲は「驚くほど冷たく計算づくである」astonishingly cold and deliberate. *The Times*, October 9, 1911, p. 9: Music, “Mr. Backhaus’s Recital.”

・一九二一年のヴァルター・ニーマンW. Niemann（一八七六一九五三年）の批評「弱音が冷たい」das piano kühl, 「精神が欠けている」Der Geist [...] die Seele [...] fehlt, 「偉大な学究肌の技巧家であり、またそれにとどまる」ist und bleibt der große akademische Techniker. Walter Niemann, *Meister des Klaviers*, Berlin: Schuster und Loeffler, 1921, p. 49.

- (47) あらえびす『バッハからシューベルト』音楽史的レコード蒐集（上）、名曲堂、一九三二年四月、二九三頁。原文のルビは適宜省略した。

- (48) 神保璟一郎『レコード音楽第一課』創元社、一九三五年十二

月、一一七一八頁。

- (49) あらえびす『名曲決定盤』一九四頁。原文は総ルビ。

- (50) 例えば、前出の *The Times Digital Archive 1785-2007* で検索しても、この言葉とバックハウスを結びつけた記事は一つも見つからない。「鍵盤の獅子王バックハウス」(『サンデー毎日』第三十三年十七号、一九五四年四月十一日、一八一—一九頁)は、「批評家が感歎のあまり命名したのか、マネージャーやレコード会社が宣伝のためにつけたのかそれはわかっていない」と記している。

- (51) 大木正興『音レコード名演奏家事典』名曲堂、一九五〇年七月、四五一—四六頁。

- (52) 野村光一『ピアノリスト』三九頁。同『レコード音楽讀本』三六二頁。

- (53) *The New York Times*, December 11, 1921, p. 22: The Opera, by Richard Aldrich, “Wilhelm Bachaus’s Second Recital.” 原文は“Mr. Bachaus is unable to produce [...] a tone of any kind of beauty and color, or to produce differences and varieties of tint. It is much to be regretted.”

- (54) この五年後に、青木謙幸（一九〇一—一九八八年）はギーゼキングWalter Gieseking（一八九五—一九五六年）の弾くベートーヴェン『ピアノ・ソナタ』第十七番二短調作品31の2（テンペスト）のレコード（コロムビアXCL5174）について、「訪づれる冬を前にしてきびしいまでに澄み切った秋のた、ずまいと言ったような清潔な音楽」が「日本のいわゆる「わび」の境地に定住して淡々として奏で」られていると評している。青木謙幸編『名曲LP五〇〇選』デイスク社、一九五八年四月、三四八頁。

- (55) 渡邊護『現代演奏家事典』上、四二—四三頁。傍点は原文。同『現代演奏家事典』修道社版では、ほぼ同一の文章を三九頁に再録。

- (56) あらえびす『名曲決定盤』一九五—一九六頁「バックハウスは決

して單なるテクニシアンではない」。原文は総ルビ。

- (57) 原田光子訳「大ビアニストは語る(3)——ウィルヘルム バックハウス」『レコード音楽』第十五卷三号、一九四一年三月、三四—三七頁。原田光子編『大ビアニストは語る』レコード音楽社、一九四二年三月、一六七—七五頁「第十六章 ウィルヘルム バックハウス」。戦後は創元社から一九五三年九月に「創元文庫」の一冊として刊行(第十六章 ウィルヘルム・バックハウス)は「一四八—五四頁」され、一九六九年三月に東京創元新社から再刊(「第十六章 ウィルヘルム・バックハウス」は「一七一—七九頁」されている。以下の引用は戦前の単行本による。なお、東京創元新社版からは、「はしがき」と原著の情報(「クック編纂のビアニスト藝談集」)が削除されている。

- (58) James Francis Cooke, *Great Pianists on Piano Playing: Study Talks with Foremost Virtuosos, A Series of Personal Educational Conferences with Renowned Masters of the Keyboard, Presenting the Most Modern Ideas upon the Subjects of Technic, Interpretation, Style and Expression*, Philadelphia, PA: Theo. Presser Co., 1913, pp. 50-62: Wilhelm Bachaus, "The Pianist of To-morrow." 訳者は本書を山根銀二(一九〇六—八二年)から借用したという(『大ビアニストは語る』「はしがき」二頁)。原田訳は紙幅の関係からか、原文の全十三節のうち、最後の三節を省略している。

なお、バックハウスの章は戦後に別途翻訳が出されている。北野健次訳「明日のビアニスト——バックハウスは語る」『音楽芸術』第十巻四号、一九五二年四月、六六—六九頁。ほぼ全訳だが、やはり末尾近くに楽譜ともども省略された箇所がある。

- (59) 『大ビアニストは語る』一六九—七〇頁。原文 p. 53.
(60) 『大ビアニストは語る』一七一頁。原文 pp. 54-55. ちなみに彼は十歳のとき、すでにバッハの『フーガ』すべてを、あらゆる調に自由に移調して弾くことができたという証言がある。John Gillespie and Anna Gillespie, p. 57. Stanley Olmsted, "Bachaus, The

Leipzig Wunderkind," *Musical America*, 20 January 1912, p. 32 を引用(未見)。

- (61) 『大ビアニストは語る』一七二頁。原文 p. 56.
(62) John Hunt, *Giants of the Keyboard*, p. 316 (Rachmaninov), p. 307 (Debussy). ラフマニノフは一九〇八年録音の『前奏曲』嬰ハ短調作品3の2、ドビュッシーは一九五五年録音の「月の光」(『ベルガマスク組曲』第三曲)と『スコットランド風行進曲』のみである。ただし、ラフマニノフの『前奏曲』は一九〇〇年から二〇年代にかけて、ロンドンの演奏会でバックハウスがしばしば演奏曲目に取り上げた作品であった。

なお、「ラモオ頌」Homage à Rameau は『映像』第一集第二曲の「ラモーを讃えて」、「雨の庭」Jardins sous la pluie は『版画』第三曲。「寫生帳より」D'un cahier d'esquisses は現代では「スケッチ・ブックから」と訳される場合が多い。

- (63) 『大ビアニストは語る』一七三—七五頁。原文 pp. 57-59.
(64) ゴドウスキー Leopold Godowsky (一八七〇—一九三八年)の編曲は、現代では一般に『ショパンのエチュード』による練習曲と同じくリストの『ドン・ジューアン幻想曲』Don Juan Fantasia は『ドン・ジューヴァンニ』の回想『Rémiscences de Don Juan』(S 四一八)と呼ばれる。

- (65) 『大ビアニストは語る』一七四頁。原文 pp. 57-58.
(66) 当時の大阪・京都公演用プログラムに掲げられた「演奏会日程」は以下の通り。ただし最後の五月十三日のみ毎日新聞社ではなく「なでしこ会」主催のため、その会独自のプログラムにやった。
・四月九日、十日、十二日＝東京・日比谷公会堂。
・四月十六日、十七日＝大阪・宝塚大劇場。
・四月十九日＝京都・公衆会館。
・四月二十三日＝東京・日比谷公会堂。
・四月二十七日＝福岡・電気ホール。

- ・五月二日、三日〓東京・日比谷公会堂。
- ・五月七日〓名古屋市公会堂。
- ・五月十三日〓東京・神田共立講堂。
- (67) 属啓成「三人の世界的巨匠」『讀賣新聞』一九五四年四月十六日、第八面。
- (68) 遠山一行「バックハウス独奏会第二夜」『音楽評』『毎日新聞』一九五四年四月十三日、第六面。
- (69) 遠山一行「バックハウスとハイフェッツ」『ニューエイジ』第六卷七号、一九五四年七月、六一―六二頁。
- (70) 山根銀二「强健なテクニク」バックハウスを聴いて『東京新聞』一九五四年四月十一日、第四面。
- (71) その他の主要な東京の新聞評と雑誌評を挙げておく。
 - ・遠山一行「ゆるぎない大家の姿」バックハウス第一夜をきく『毎日新聞』四月十日、第六面。
 - ・「豊かな音色」に満堂酔う——昨夜、バックハウス氏初の演奏会『毎日新聞』四月十日、第七面。
 - ・増沢健美「来日した三人の音楽家」『朝日新聞』四月十一日夕刊第二面。
 - ・「壮大な音楽性」——バックハウス演奏会・評『産業經濟新聞』夕刊『四月十二日、第二面（署名は「古」）。
 - ・「魂をゆするハーモニー」——バックハウス氏、東響と共演『毎日新聞』四月十三日、第七面。
 - ・村田武雄「合理的な技法」——バックハウスは老いず『時事新報』四月十七日、第四面。
 - ・園田高弘「我々の道は遠い——巨匠から何を学んだか」『讀賣新聞』五月十二日、第八面。
 - ・井口基成「バックハウスのピアノ」『音楽芸術』第十二卷六号、六月、一〇五―一〇九頁。
 - ・属啓成・遠山一行・宮沢縦一「座談会 来朝演奏家の企劃・演奏批判」『音楽芸術』第十二卷六号、六月、四六―四五頁。

- ・深井史郎・井口基成・齋藤秀雄・遠山一行「座談會 四人の来朝音楽家」『藝術新潮』第五卷六号、六月、一七四―一八七頁。
- (72) 小石忠男「世界の名ピアニスト」音楽之友社、一九七八年一月、三五頁。
- (73) 『バックハウス・カーネギー・ホール・リサイタル』第二集、ロンドン不滅の名盤シリーズ、一九七二年、MZ五〇九九。
- (74) 小石忠男「世界の名ピアニスト」三七頁。
- (75) 野村光一「ピアノ回想記——ピアノに憑かれて七十年」音楽出版社、一九七五年十月、二七四頁。初出は「ピアノに憑かれて七十年——『音楽青年』の思い出」第二十二回、『LP手帖』第十七卷十二号、一九七三年十二月、七八頁。初出と単行本では異同が見られるが、引用は単行本によった。以下同様。
- (76) 同右、二七七頁。初出、八〇頁。
- (77) 大野亮子「バックハウスと私」、ブラームス『ピアノ協奏曲』第二番変ロ長調作品83、ウィルヘルム・バックハウスの芸術第2期・第1巻、キングレコード、一九六七年、SLC一六三八、九頁。
- (78) 深澤亮子「ピアノと私と」東京音楽社、一九九一年十月、四頁。「バックハウスへの思い」。初出は「バックハウス教授の思い出——大家の風格と素朴な人柄と」『シヨパン』第三卷一号、一九八六年一月、六〇頁。初出と単行本では異同が見られるが、引用は単行本によった。
- なお、前注の大野亮子「バックハウスと私」九頁、深澤亮子・山崎孝／西村弘治「バックハウス」（高柳守雄・中河原理・西村弘治・福原信夫・門馬直美『素顔の巨匠たち』音楽之友社、一九七五年一月）、一九六―九七頁にもほぼ同様の回想が見られる。後者の初出は、深澤亮子・山崎孝・西村弘治「ウィルヘルム・バックハウス——巨匠との対話（55）」『週刊FM』東版、第四卷五号、一九七四年二月四日、六五―六六頁。
- (79) 大野亮子「バックハウスと私」一〇頁。深澤亮子「ピアノと私

と『四三頁(初出、六一頁)、『素顔の巨匠たち』一九八頁(初出、六六頁)にも同様の記述がある。

- (80) 室井摩耶子「三人の巨匠たち」、同『ピアノストへの道』音楽之友社、一九七一年十月、二二四頁。初出は『音楽の友』一九六八年二月号とあるが、当該号には見えず。

文章中、指揮者のオットー・クレンペラー Otto Klemperer (一八八五—一九七三年) が七十四歳、ロリン・マゼール Lorin Maazel (一九三〇年生) が二十七歳とあり、一九六〇年一月に歿したエドウィン・フィッシャーが健在で、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団が出演している点から判断すると、ここで描かれているのは一九五九年八月九月のルツェルン音楽祭の模様であろう。ベルリン・フィルの同音楽祭初参加が一九五九年であることは、以下で確認できる。 http://www.luernfestival.ch/de/uber_uns/geschichte/1957_1969/

- (81) 吉田秀和「夏のザルツブルク音楽祭」、同『ヨーロッパの響、ヨーロッパの姿』新潮社、一九七二年八月、一五九頁。傍点は原文。初出は「夏のザルツブルク音楽祭——ドイツ通信・10」『藝術新潮』第十九巻十号、一九六八年十月、一三二頁。初出と単行本では細部に異同がある。

- (82) 吉田秀和「ヴァイルヘルム・バックハウス——ベートーヴェン」四二—四三頁。

- (83) 吉田秀和「夏のザルツブルク音楽祭」一五六頁。初出、一三頁。吉田はこれを「演奏会のあと、ザルツブルクの二新聞に出ていたバックハウスのインタヴューを参照しながら」書いたと述べている。この出典は未詳だが、同一の文章は、Gerhard Mecher, "Wilhelm Backhaus", p. 4 に見られる。引用文の丸括弧内はこの原文 (als hätte ich sie gestern gehört) によって補った。

- (84) 吉田秀和「夏のザルツブルク音楽祭」一六一頁。初出、一三二頁。初出では、この直後に「これを『伝統』に支えられた演奏というのだろうか?」と付け加えられていた。

- (85) 吉田秀和「夏のザルツブルク音楽祭」一五八頁。初出、一三頁。初出では「精神の芸術」は「精神」とする。

- (86) 映画は一九六七年、カラヤン Herbert von Karajan (一九〇八—一九九一年) の制作。ベートーヴェン『交響曲』第七番イ長調作品92の練習風景・全曲演奏と併せて公開。日本での上映は一九六九年四月二十日、五月十五日(東京文化会館大ホール)、六月十六日(大阪厚生年金会館)、七月七日(大阪フェスティバルホール)。「音楽の友」第二十七巻五号、一九六九年五月、一三九頁。関連記事として、『讀賣新聞』一九六九年四月四日、第十一面「手帳」カラヤン製作の音楽映画公開へ。この映画は一九七三年六月二十一日(木)の夜、教育テレビの「NHKコンサートホール」(大木正興・深澤亮子出演)で放映され、さらに二〇〇七年六月にDVD(DLVC八〇五二)として発売された。

- (87) 吉田秀和「篠田一士「対談(バックハウスを語る)」『ヴァイルヘルム・バックハウス』最後の演奏会』キングレコード、一九七一年七月、SLA一〇二—一二、附属冊子(ライナー・ノート)、一四頁。

- (88) 宇野功芳「偉大なる音楽家バックハウス」『LP手帖』第十三巻九号、一九六九年九月、五五—五六頁。「演奏自体は集中した緊張力を欠いて、この二人のコンビとしては上出来とはいえなかった」と厳しい評価もしている。宇野はバームに関しては、一般にスタジオ録音より実演を評価する傾向にあるようだ。こ

の直後に彼が引用する「第一楽章の清らかな歓び」や「第二楽章には神への静かな祈りや、激しい訴えがあります」といったバックハウスの言葉も、現行のDVDには収録されていない。

- (89) これについては、古田島洋介「ピアノ演奏におけるミスタッチ——弾き間違いをめぐる若干の試論」(明星大學日本文化學部編『言語と藝術』明星大學青梅校日本文化學部共同研究論集第十集、二〇〇七年三月、二七九—三〇五頁)に、ケンプ、リヒテル Syatolav Rikher (一九一五—一九七七年)の例と並んで取り上げられている。

- (90) 『ウィルヘルム・バックハウス』最後の演奏会』の附属冊子、六頁。

- (91) 大木正興『名演奏家事典』四六頁。前出の注(51)で所引。

- (92) 『オルフェウスの窓』全十八冊、マーガレット・コミックス、集英社、一九七六年三月—一九八三年六月。初出は、第一部『週刊マーガレット』一九七五年第四・五号—一九七六年第三十二号、第二部『月刊セブンティーン』一九七七年一月号—一九七八年一月号、第三部『同』一九七八年九月号—一九八一年二月号、第四部『一九八一年四月—八月号』に連載。

- (93) 『オルフェウスの窓』第九巻、一九七八年二月、三二—三三頁。初出は『月刊セブンティーン』第九巻六号、一九七七年六月、二四八頁。引用にさいし、原文にない句読点を補い、ルビは省略した。以下同様。

- (94) 吉田秀和『ヴィルヘルム・バックハウス——ブラームス』、『世界のピアノリスト』五三頁。初出は同『ウィルヘルム・バックハウスの芸術』、ブラームス『ピアノ協奏曲』第二番変ロ長調作品83、キングレコード、一九六七年、SLC 一六三八、一二頁。のち、同『バックハウスとブラームス』、同『今日の演奏と演奏家』音楽之友社、一九七〇年八月、二三六頁。引用は『世界のピアノリスト』によるが、同書には「ニーマン」を「ニューマン」とする誤植がある。吉田の記述の典拠は、Joachim Kaiser, *Große*

Pianisten in unserer Zeit, München: Rütten & Loening Verlag, 1965, p. 56 (邦訳『ヨーアヒム・カイザー／吉田仙太郎訳』現代の名ピアノリスト』白水社、一九七一年九月、七二—七三頁)。吉田単行本には、カイザー原著の一九七二年増補改訂版によった旨の注記がある。ニーマンの原著は、注(46)で既出。

- (95) 『オルフェウスの窓』第九巻、五八—五九頁。初出は『月刊セブンティーン』第九巻七号、一九七七年七月、二七六—二七七頁。
- (96) 山崎孝『バックハウスの想い出』『音楽の友』第二十七巻八号、一九六九年八月、一一頁。のち、深沢亮子・山崎孝／西村弘治『バックハウス』二〇六—〇七頁(初出は、深沢亮子・山崎孝・西村弘治『ウィルヘルム・バックハウス——巨匠との対話』(55)六九頁)にほぼ同一の形で引用。

- (97) 『オルフェウスの窓』第十八巻、一九八一年十月、一〇四—二二頁。初出は『月刊セブンティーン』第十三巻七号、一九八一年六月、三九四—四一二頁。

- (98) 宇野功芳『偉大なる音楽家バックハウス』五五頁。

- (99) 「ケムプを聴く」『中島敦全集』第二巻、筑摩書房、二〇〇一年十二月、三〇六頁「大いなる翼ひろげしピアノの前ケムプしづかに心澄ましゐる」以下六首。「Mes Virtuses」と題して「シャリアーピンを聴く」「ハイフェッツを聴く」「シゲッティを聴く」「シュメーを聴く」「エルマンを聴く」「ズイムバリストを聴きしこと」「ティボオを聴く」と並んで収録。

- (100) 大木正興『名演奏家事典』五〇頁。

- (101) 田村宏『ベートーヴェン ピアノ奏鳴曲第三一番変イ長調作品一一〇』、青木謙幸編『名曲LP五〇〇選』三五五—五六頁。

【図版出典】

図版1 二十二歳のバックハウス。注(77)および(94)で前出のブラームス『ピアノ協奏曲』第二番変ロ長調作品83(ウィルヘルム・バックハウスの芸術第2期・第1巻、キングレコード、一

九六七年、SLC一六三八）、一頁。

図版2 熟年期のバックハウス。注(73)で前出の『バックハウス・カーネギー・ホール・リサイタル』第二集(ロンドン不滅の名盤シリーズ、一九七二年、MZ五〇九九)の表紙より。

図版3 アデリーナ・パッティ演奏会の曲目。注(18)で前出の *The Times*, November 2, 1901, p. 1 46。

図版4 嬰ハ短調演奏会の曲目。注(29)で前出の *The Sunday Times*, October 9, 1922, p. 6 (Concerts) より。

図版5 池田理代子『オルフェウスの窓』第九巻、集英社、一九七八年二月、五八頁。