

# レオニード・クロイツァー追考 —ヨーロッパ在住時代の記録と 日本亡命後のユダヤ避難民救出計画

山本尚志

はじめに

レオニード・クロイツァー（1884-1953）は20世紀前半ヨーロッパの重要な音楽家のひとりであり、ピアニスト、指揮者として活動するとともにベルリン音楽大学教授に就任してピアノを教えた。しかし、ユダヤ系であったためにナチスの迫害をうけて1935（昭和10）年に日本に亡命、53（昭和28）年の死に至るまで日本で活動した。私見では、近代日本洋楽演奏の展開を理解するためだけでなく二十世紀の欧州音楽界に新しい光をあてるためにも、かれの生涯と人物を掘りさげて調査研究するのは有益なことだ。筆者は十年前（2006年）にクロイツァー伝を上梓したが<sup>1</sup>、爾後、かれに関わる未知の史料に接して思うところがあった<sup>2</sup>。本稿の目的は、第一に筆者旧著執筆の際に接することができなかったクロイツァー欧州在住期のドイツ語圏新聞記事と文献などをもとに、世紀転換期からヴァイマル期にかけてクロイツァーの活動をさらに掘りさげて検討することであり、第二にかれが日本亡命後にあえて政治に踏みこんでいた史実をあきらかにして、クロイツァーの個性を再考することだ。

## 1・データベースなどに見るクロイツァー前半生の演奏歴

レオニード・クロイツァーは1906年にライプツィヒに移って、第一次世界大戦前の時期にヨーロッパで頭角をあらわした。かつてヴァイマル共和国初期までのクロイツァーについては情報が乏しく、筆者旧著もムックのベルリン・フィル史、同時代のアメリカの雑誌記事を典拠に活動の一端を示すにとどまった。しかし近年では、かれのヨーロッパ時

<sup>1</sup> 山本尚志『レオニード・クロイツァー — その生涯と芸術』（音楽之友社、2006年）。本書は以下『クロイツァー』と略。

<sup>2</sup> 2016年、萩谷由喜子が『クロイツァーの肖像 — 日本の音楽界を育てたピアニスト』（株式会社ヤマハミュージックメディア、2016年）を発表した。萩谷の著作はクロイツァー豊子の生涯を詳細に描いた点に特色があるが、「ヒトラーの野蛮極まりない人種政策と残虐な戦争さえなければ、ヨーロッパの第一級のピアニストとして順風満帆な音楽人生を歩み、音源や自筆作品をはじめ多くの資料がベルリンに残されたであろうクロイツァーの手掛かりは、今や、ヨーロッパには皆無といってよく、彼が終生の地とした日本に求めるより他はない」（同前、321-322頁）という認識のもとに書かれていて、この認識と筆者（山本）の史料状況についての見解には大きな懸隔がある。

代に言及した独語・英語の文献が出版されただけでなく、電子的史料検索と閲覧により所蔵文書館・図書館に直接赴かないでもある程度まで当時の史料に接することができるようになった。本稿では上記文献・史料に主に依拠してクロイツァーについて事跡の一端をあきらかにしていく。

クロイツァーがベルリン・フィルハーモニー管弦楽団とピアニスト、指揮者としてしばしば共演したと筆者旧著で指摘した<sup>3</sup>。そこで調査の出発点として、このオーケストラ以外の演奏団体について近年充実が著しい団体が提供するデータベースを用いて調査する。児童に等しいほど容易な作業であるが、それでもクロイツァーの事跡を考える出発点として有効なものだ。

ウィーン交響楽団との共演歴をみると、このオーケストラとクロイツァーはピアニストとして第一次世界大戦前夜に二回の共演歴があった<sup>4</sup>。1908年11月24日にラフマニノフのピアノ協奏曲第2番を、11年3月3日にベートーヴェンのピアノ協奏曲第4番を演奏している。指揮はともに当時の大指揮者フェルディナンド・レーヴェだった。

クロイツァーが頻繁に客演したといわれてきたアムステルダム・コンセルトヘボウ管弦楽団（現在のロイヤル・コンセルトヘボウ管弦楽団）の記録を参照すると、ピアニストとして共演歴は以下の通りである<sup>5</sup>。

1918年2月21日 / ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番（指揮ヴィレム・メンゲルベルク）。

1918年4月13日、14日 / ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番（指揮メンゲルベルク）。

1919年2月8日、9日（同日2回公演が行われた）/ ベートーヴェンのピアノ第3協奏曲（指揮メンゲルベルク）。

1919年2月11日 / ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番（指揮メンゲルベルク）。

1919年2月16日 / ベートーヴェンのピアノ協奏曲第5番（指揮メンゲルベルク）。

1919年2月21日 / ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番（指揮メンゲルベルク）。

1919年11月23日（同日2公演）、24日、12月1日、3日 / ベートーヴェンのピアノ協奏曲第3番（指揮メンゲルベルク）。

1920年2月5日 / ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番（指揮メンゲルベルク）。

1920年11月14日（同日2公演）/ ベートーヴェンのピアノ協奏曲第3番（指揮マックス・フィードラー）。

1921年7月17日 / チャイコフスキーのピアノ協奏曲第1番（指揮コルネリウス・ドッ

<sup>3</sup> 参照、山本、前掲『クロイツァー』、38-40頁、42-43頁、47-48頁、57-58頁、79頁。

<sup>4</sup> ウィーン交響楽団の以下の頁より検索。 <http://www.wienersymphoniker.at/konzerte/saison/archiv> 2016年9月8日閲覧、検索。

<sup>5</sup> ロイヤル・コンセルトヘボウ管弦楽団の以下のページより検索。 <http://archieff.concertgebouworkest.nl/nl/archief/zoeken/> 2016年9月7日閲覧、検索。

パー).

1922年6月11日/シューマンのピアノ協奏曲(指揮ドッパー).

1923年2月2日, 12日, 15日/ブラームスのピアノ協奏曲第1番(指揮カール・ムック).

1923年2月17日/ベートーヴェンのピアノ協奏曲第5番(指揮ドッパー)

1926年10月28日, 30日/ベートーヴェンのピアノ協奏曲第3番(指揮ピエール・モントゥー).

1929年1月24日/シューマンのピアノ協奏曲(指揮オットー・クレンペラー).

第一次世界大戦末期(この戦争でオランダは中立国である)にはじまった20回を越える共演歴であり, 巨匠ヴィレム・メンゲルベルクとも累次共演している. さらに指揮者としてクロイツァーと同管弦楽団との共演歴は以下の通り<sup>6</sup>.

1919年11月13日/チャイコフスキーの幻想序曲『ロメオとジュリエット』, ヴァイオリン協奏曲(独奏アレクサンダー・シュムラー), 交響曲第5番.

1920年1月4日(同日公演2回)/スクリャピン交響曲第2番, リムスキー・コルサコフ『サトコ』, チャイコフスキー『リミニのフランチェスカ』.

第一次世界大戦末期から両大戦間期初頭にクロイツァーは欧州屈指の管弦楽団アムステルダム・コンセルヘボウと繰り返して共演した. これはかれがヨーロッパ楽壇で確固とした地位を占めた証左のひとつであり, 指揮者として定期演奏会に出演したことは, かれの指揮もまた一定の評価を受けたことをあきらかにするものだ. しかし1920年ごろ以降, かれがベルリン音楽大学教授に就任した年(1921年)ごろから次第に来演の回数が減少していった.

データベースを離れて指揮者ヴィルヘルム・フルトヴェングラー公演記録をみると, クロイツァーは筆者旧著にあげたフルトヴェングラー指揮ベルリン・フィルとの1930年12月14, 15日の演奏会(バッハの四台のクラヴィーアのための協奏曲), 32年2月12日のハンブルクの演奏会(ベートーヴェンのピアノ協奏曲第3番)以外に<sup>7</sup>, フランクフルト博物館オーケストラと18年11月15日にラフマニノフのピアノ協奏曲第2番を, 17日にグリーグのピアノ協奏曲を, 翌年1月28日に再びラフマニノフのピアノ協奏曲第2番を演奏した<sup>8</sup>.

また, クロイツァーとブリュッテンナー・オーケストラとの関係も興味深く, アラン・エ

<sup>6</sup>前の註にあげた頁から検索. 閲覧2016年9月7日.

<sup>7</sup>2つの演奏会について, 山本, 前掲『クロイツァー』, 58頁, 79頁.

<sup>8</sup>この段落の演奏記録について次を参照. [http://www.furtwangler.net/inmemoriam/data/conce\\_en.htm](http://www.furtwangler.net/inmemoriam/data/conce_en.htm) 2016年9月8日閲覧.

ヴァンスのイグナツ・フリードマン評伝によれば、ベルリンでクロイツァー指揮の同オーケストラと、1913年12月にフリードマンがリストのピアノ協奏曲第1番、チャイコフスキーのピアノ協奏曲第1番を弾き<sup>9</sup>、フリードマンの弟子イグナツ・ティーゲルマンもラフマニノフのピアノ協奏曲第2番とサン・サーンスのピアノ協奏曲第2番を演奏した<sup>10</sup>。

クロイツァーの演奏活動はベルリンのみならずヨーロッパのいくつかの主要音楽都市にまでひろがった。後年、日本でしばしば批評家と対決して物議を醸したクロイツァーの強烈な主張はヨーロッパでの豊富な音楽的体験に支えられていた。

## 2・同時代の批評

さらに第一次世界大戦終結以前の記事・音楽批評を参照して、当時のクロイツァーの活動を検討する。フェリックス・ヴィルフェロートが執筆した『音楽週報』1907年1月24日号掲載の批評によれば、すでにライブツィヒでクロイツァーは一度はオーケストラとの共演で、一度は独奏のみですでに演奏会を開いていた<sup>11</sup>。さらに、この批評はオーケストラとの共演が成功で、独奏会はより成果に乏しいものであったことも指摘する。筆者は旧著において、かれの西欧初期の活動についての記述が混乱していると指摘したが<sup>12</sup>、ゲヴァントハウス管弦楽団を擁して当時は世界の音楽的中心のひとつだったライブツィヒを中心に1906年には演奏を開始していたようだ。

ヴィルフェロートによる批評は1907年1月16日の室内楽演奏会を扱うもので、クロイツァーはライブツィヒ・ゲヴァントハウス管弦楽団のコンサート・マスターであるエドガー・ヴォルガント、チェロの巨匠ユリウス・クレンゲルと共演、ブラームスのピアノ・トリオ第1番（作品8）、ショパンのチェロ・ソナタ（作品65）、チャイコフスキーのピアノ・トリオ『偉大な芸術家の思い出のために』（作品50）を演奏した。ヴィルフェロートの批評は次の通り。なお、ここでいう「芸術家」とはクロイツァーのことだ<sup>13</sup>。

芸術家は演奏のとき、かれのすぐれたピアノスティックな能力を封印せず純粹な室内楽スタイルをいつも遵守はしなかった。慎重に考えぬいて良心的に自己を抑制する音楽家を華麗な奏者がしばしば押しつけていた。クロイツァーの演奏はチャイコフスキー作品において最も適切に思われた。というのも、この作品は少なからず個人的な音楽を含んで、多くの部分に華麗な効果がまったくふさわしいからだ。この点につい

<sup>9</sup> Allan Evans, *Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist* (Bloomington, 2009), p.71.

<sup>10</sup> Ibid, p.227.

<sup>11</sup> “Musikbriefe und Berichte: Deutsches Reich: Leipzig”, *Musikalisches Wochenblatt*, 24. Januar 1907, S.88. この部分の執筆は Felix Wilfferodt.

<sup>12</sup> 山本, 前掲『クロイツァー』, 36頁.

<sup>13</sup> この段落の典拠, 出典はすべて註11の記事.

てピアニストは完璧であり、全体の頂点である変奏曲の最後を印象的に壮大に演奏した<sup>14</sup>。

ヴィルフェロートはクロイツァーによるチャイコフスキーの演奏を評価する一方で、ブラームス、ショパン演奏に必ずしも好意的ではない。

この批評家は同じ記事でクラリネット奏者リヒャルト・ミュールフェルトの賛助出演を得たピアニストのファニー・デーヴィスによるブラームス作品演奏会（1月18日）を論じたが、演奏会ではブラームスのクラリネット・ソナタが二曲とも取りあげられた<sup>15</sup>。私見では、クロイツァーがドイツで演奏活動を開始したころミュールフェルトが演奏していた事実そのものが注目に値する。このクラリネットの巨匠はブラームス晩年に作曲家の創造力を蘇らせてクラリネットを編成に含む室内楽作品が生まれる直接のきっかけとなったのであり、1907年1月の演奏会から半年も経ない6月に突然の発作で世を去るのである。クロイツァーは前世紀の残照が色濃く残る時代の空気を呼吸した。想像に難くないことだが、ヴィルフェロートはミュールフェルトを楽器の扱い、音色、フレージング、音楽性のすべての点で絶賛している。一方でブラームスの知遇も得たクララ・シューマンの弟子ファニー・デーヴィスの演奏に、ヴェルフェロートはどちらかという好意的であっても、「音量的にクラリネットによりよくあわせて従う」ことの必要性を説いている。クロイツァーの批評とあわせて読むと、ヴィルフェロートは室内楽においてピアノは個の主張を抑制すべきであり、それが純粋な室内楽スタイルと考える立場に立っていた。ブラームスの直接的な影響が色濃く残る時代に、ヴィルフェロートはクロイツァーについて現在の我々の印象とはかなり距離のある華麗でピアニスティックに傑出したピアニストとみなして、その演奏をやや旧来の規範をはずれたものと考えた。

1907年に、クロイツァーはウィーン、プラハなどに演奏旅行を行った。3月6日にはウィーンでソロ・リサイタルを行い、さらには3月18日にはプラハでライプツィヒ・ゲヴァントハウス弦楽四重奏団と室内楽演奏会を行った。翌日の『プラハ日報』に記事がある<sup>16</sup>。

モーツァルトの弦楽四重奏（K. 589）でも、そんなにあきらかに響きはしなかったかもね？ 我々の親愛なるライプツィヒの客人たちが、昨日もっとも高貴なやり方で演奏したブラームスのピアノ五重奏で響いたほどにはね。ヴォルガント、ブリュームレ、ホイマン、クレンゲルのゲヴァントハウス弦楽四重奏団はとても若い、重要なピ

<sup>14</sup>この段落の典拠、出典はすべて同前記事。

<sup>15</sup>この段落のミュールフェルト演奏会についての典拠、出典はすべて同前記事。ミュールフェルト死去については以下を参照。かれは急死といえる状況だったようだ（“Kleine Chronik: Todesfälle”. *Neue Freie Presse, Abendblatt*, 5. Juni 1907, S.1.）。

<sup>16</sup>“Musik: II. Konzert des Kammermusikvereins”, *Prager Tagblatt*, 19. März 1907, S.8. 署名は R. F. P.

アニストであるペテルブルクからきたレオニード・クロイツァー（彼の名前は音楽の歴史に特筆されるに違いない！）の伴奏で登場した。かれらが共演した五重奏曲はしばしばとても甘く、やわらかいウィーン風の響きで打ち鳴らされて、時折、極端なままでになった。三本ペダルのスタインウェイの誘惑的な明るさは抑えて弾くことができない。この楽器と奏者の輝かしい個性は確かにはじめてソロの曲で解き放たれた。とりわけ、高貴なバッハ、グラズノフとブラームス（作品 119 より狂詩曲変ホ長調）は家路に急ぐ聴衆をつかまえて魅了した<sup>17</sup>。

このプラハの批評家は「協会と聴衆はとりあげたプログラムと演奏者の成功を誇りに思っ  
てよい」と書き、ゲヴァントハウス弦楽四重奏団の甘い響きと華麗で積極的なクロイツァーのスタイルを微妙な皮肉でやや違和感を表明しながらも賞賛して、ピアニストの輝かしい前途を預言した<sup>18</sup>。若きクロイツァーの華麗なスタイルは賛否が別れたようだ。ヴィルフェロートはベートーヴェンのピアノ協奏曲第五番の独奏者としてのクロイツァーについて指揮した巨匠フェリックス・モットルへの讃辞のあとで演奏への違和感を表明した<sup>19</sup>。

ベートーヴェンの変ホ長調ピアノ協奏曲を弾いたレオニード・クロイツァー氏が偉大で同時に非常に率直で気どらず振るまった指揮者との比較に耐えるのは不可能だった。たしかに演奏者は印象的な立体性をもって多くを表現していたが、それはすべてには及ばず、中間楽章には、より演奏者が鍵盤から引き出す詩情がみなぎっているべきであったらう。彼は非常に華麗で、気質に富んでいる。ベートーヴェンを完全に徹底的に再現することが可能になるためには、かれの感受性はさしあたり十分に澄んではない<sup>20</sup>。

当時のクロイツァーのスタイルに対する拒否反応はグスタフ・グルーベの批評からも見てとることができる<sup>21</sup>。この批評が扱う独奏会（1907年3月6日／ウィーン）では、バッハ・リスト・オルガン幻想曲とフーガト短調、バッハ・ヘンゼラー編曲「シシリアーノ」（ピアノとフルートのためのソナタ第2番より）、グルック・ブラームス編曲「ガボット」、ブラームスの狂詩曲変ホ長調作品 119 の 4、グラズノフのピアノ・ソナタ第1番、ラフマニノフの前奏曲ト短調（おそらく作品 23 の 5）、リヤードフの練習曲へ長調、グラズ

<sup>17</sup> Ibid. おそらくホイマン（Heumann）は Hermann（Carl Hermann）の誤植。

<sup>18</sup> Ibid. 様式的誤謬とあげつらわなかったことにヴィルフェロートとの違いがある。

<sup>19</sup> “Rundschau: Konzerte: Leipzig”, *Musikalisches Wochenblatt*, 16. Januar 1908, S.58. この部分の執筆は Felix Wilfferodt.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Gustav Grube, “Musikbriefe und Berichte: Österreich-Ungarn: Wien: Konzerte: Leonid Kreutzer (Klavier), Thilde Walsch-Schweder (Gesang), Joseph van Veen (Violine), Quartett Prill”, *Musikalisches Wochenblatt*, 28. März 1907, S.324.

ノフのガボット、スクリャピンの前奏曲と練習曲嬰ニ短調（おそらく「悲愴」練習曲作品8の12）、リスト『メフィスト・ワルツ』（何番かは不明）が演奏された<sup>22</sup>。

ドイツ系ロシア人のレオニード・クロイツァー氏は3月6日にエールザム・ホールでウィーンの聴衆に自己紹介した。かれはとともよいテクニックの持ち主である。しかし、その打鍵は荒々しく、かれが“フォルテ”演奏に入っていくともう“ピアノ”を知らない。さらに大変にペダルを濫用する。最初の4曲のなかで、ただグルック-ブラームスの「ガヴォット」のみが実際に美しく演奏された。かれはロシア人作曲家のいくつかの作品を続けたが、私は第2のコンサートに行かなければならず遺憾ながら聴くことができなかつた。望むらくは、曲目のその部分ではかれがより落ちついていたように<sup>23</sup>。

複数の論者にとって、初期クロイツァーの特色は華麗で強烈で技術的に卓越しているが強引に過ぎて反発や拒否反応も招くものだった。よほどグルーベはクロイツァーが気に入らなかつたようで、次にリヒャルト・パーレンの演奏を絶賛する際に「クロイツァーとは対照的！」と書いた<sup>24</sup>。ヴェルフェロートとあわせて、抑制された中庸を得た演奏を歓迎する傾向が当時の批評界には存在したのである。ところで、このグルーベの酷評から一月も経ない同じ雑誌の4月25日号には、クロイツァーのフランクフルト・アム・マインにおける演奏についてグルーベの主張とは対照的な批評が掲載された<sup>25</sup>。

ひとつの真実の芸術家的再創造を、レオニード・クロイツァーの演奏から感じることができた。かれが演奏したものは造型の大きさと理解の深さによって興味深かつた。疑いもなく、我等は一人の芸術家と相対していたのであり、その名前は敬意とともにしばしば言及されることになるだろう<sup>26</sup>。

クロイツァーの強烈な演奏スタイルには批判者だけでなく理解者もいたのであり、かれは毀誉褒貶の中で少しずつ地歩を固めつつあった。

指揮者クロイツァーについての批評も残っている。1909年初冬に、ライブツィヒでヴィンダーシュタイナー・オーケストラを指揮して、ブラームス『悲劇的序曲』、グラズノフ

<sup>22</sup> 当日の演奏曲目について次の記事を参照。“Theater, Kunst, und Literatur”, *Neues Wiener Tagblatt*, 6. März 1910, S.11.

<sup>23</sup> Grube, *op.cit.* ライプツィヒやウィーンの保守的な批評家と若い奔放なピアニストたちとの路線闘争も想定できる。

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> “Musikbriefe und Berichte: Deutsches Reich: Frankfurt a.M.”, *Musikalisches Wochenblatt*, 25. April 1907, S.396. 署名は F.B..

<sup>26</sup> *Ibid.*

の交響曲第八番、マックス・レーガーのヴァイオリン協奏曲（独奏アレクサンダー・シュムラー）を演奏した。レーガー自身も演奏会に出席している。音楽学者マックス・ウンガーの批評はグラズノフ作品に強烈に批判的で、レーガー作品は絶賛する<sup>27</sup>。クロイツァーの指揮について、ウンガーはブラームスでは「完全な確信を持っていないようだった」と、グラズノフについては「まったくの適任」で「この地で初めて演奏される、特に効果を計算された作品に、かれは気質、簡潔にして要を得たりズム、主題の立体的な造型をもたらした」と述べて、レーガーの協奏曲の演奏では「クロイツァーはソリストの意図をたくみに追っていったが、しかし、多くの場所でよりオーケストラの音量を抑えることができただろう」と書いた。この高名な音楽学者からクロイツァーは指揮者として一定の評価を受けることができたのだ。

1910年3月23日にクロイツァーはライプツィヒでシュムラーと室内楽演奏会を行い、ルートヴィッヒ・トゥイレのソナタ作品30、カール・ゴルトマルクの協奏曲イ長調、マックス・レーガーの組曲イ短調（おそらく作品103a）、ブラームス＝ヨアヒム編曲のハンガリー舞曲を演奏した<sup>28</sup>。ヴァムポルトの批評は次のように述べている。

このシーズンのカウフハウスにおける最後のコンサートを、ロシア人アレクサンダー・シュムラーとレオニード・クロイツァーが催した。両者はピアニストとヴァイオリニストであるが、重要な音楽家という名声を得ていて、優秀な音楽家の共同作業は聴衆に純粋な喜びの時間を惹起した<sup>29</sup>。

ヴァムポルトは「非常に興味深いプログラムが演奏された」といい、「芸術家の二重奏の傑出した力量に、激しい喝采が送られた」と書いた<sup>30</sup>。レーガー作品の演奏、シュムラーとの二重奏など、二十代前半のクロイツァーが短い間に自分の道を見いだして音楽家としての軸を定めていった様子が見てとれる。ここで指摘しておきたいのは、レーガーとクロイツァーの関わりは大きく、その点をさらに検討する必要があることだ<sup>31</sup>。

<sup>27</sup> この段落の引用、典拠はすべて次の文献。“Rundschau: Konzerte: Leipzig”, *Musikalisches Wochenblatt*, 2. Dezember 1909, S.522. この部分の執筆は Ernst Unger.

<sup>28</sup> 次の記事を参照。“Rundschau: Konzerte: Leipzig”, *Musikalisches Wochenblatt*, 7. April 1910, S.7. この部分の執筆者は L. Wambold. おそらく Ludwig Wambold.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> クロイツァーはレーガー晩年の重要な協力者でレーガー『夜の聖別』を初演、レーガーからヴァイオリン・ソナタ第8番の献呈を受けた（この記述の典拠についてはドイツ・マックス・レーガー研究所の以下の頁より検索、<http://www.max-reger-institut.de/en/max-reger/max-regers-works> 2016年9月10日閲覧、検索）。ミュールフェルトとブラームス、クロイツァーの弟子グレーテ・ズルタンとジョン・ケージの関係を想起させる、レーガーとクロイツァーの協力の研究は今後の課題である。



### 3・ロシア音楽，特にラフマニノフのピアノ協奏曲第2番

世紀転換期にクロイツァーが行った重要な音楽的営為にロシア音楽の普及があり，とりわけラフマニノフのピアノ協奏曲第2番の受容に大きな役割をはたした。もっともクロイツァーが中欧で活動したところに，他のピアニストによっても中欧，西欧でラフマニノフのピアノ協奏曲第2番は紹介されていた。この曲を1902年にはウィーン交響楽団とマルティヌス・シーヴェキングが，03年にはセルゲイ・ラフマニノフ自身が，さらに08年にはオシップ・ガブリロヴィッチが演奏している<sup>32</sup>。ラフマニノフはメンゲルベルク指揮のアムステルダム・コンサートヘボウ管弦楽団とともに08年12月に演奏旅行を行い，この曲をオランダ全土で演奏した<sup>33</sup>。

クロイツァーによるラフマニノフのピアノ協奏曲第2番演奏をまとめると，1906年にベルリン・フィルハーモニー管弦楽団と1回<sup>34</sup>，08年にウィーン交響楽団と1回，18年2月からの2年間にアムステルダム・コンサートヘボウ管弦楽団と6回，18年から19年にかけてフルトヴェングラー指揮のフランクフルト・ムゼウム・オーケストラと2回演奏した。さらにブリュットナー・オーケストラを指揮して，ピアニストのティーゲルマンと共演した。これはかなり頻繁とっていい。クロイツァーがラフマニノフのピアノ協奏曲第2番受容に役割を果たしたと考えるより重要な根拠は，クロイツァーの演奏批評で曲に対する批評家の判断が大きな比重を占めていたことである。この曲が20世紀初頭の中欧では普及しきってはいなかったので，批評家はラフマニノフの音楽そのものに興味を持って，作品を知らない読者に説明する必要があることを意味するからだ。

ピアニストにとって本質的な讃辞といえることだが，クロイツァーの演奏とラフマニノフの第2ピアノ協奏曲という作品をあわせて批評家は積極的に評価した。この曲を1908年にウィーンで演奏した際に，『労働者新聞』はウィーン交響楽団と共演した際だった演奏者としてピアニストのアルトゥール・シュナーベル，ヴァイオリニストのアンリ・マルトーとともにクロイツァーの名前をあげて，作品について次のように述べた<sup>35</sup>。

ペテルスブルクからきたクロイツァー氏は可憐であってまったく興味深いラフマニノフのピアノ協奏曲を弾いた。それは多くの作曲するヴィルトゥオーゾが主に自身の必要に応じて創りあげたコンチェルトよりもはるかに高さに立っていて，音楽的に，また技術的に成熟した演奏家にやりがいのある課題を提供している<sup>36</sup>。

<sup>32</sup> 註4にあげた頁より検索。2016年9月8日閲覧，検索。

<sup>33</sup> 註5にあげた頁より検索。2016年9月8日閲覧，検索。

<sup>34</sup> 山本，前掲『クロイツァー』，38頁。

<sup>35</sup> “Theater und Kunst — Orchesterkonzerte”, *Arbeiter Zeitung*, 11. Januar 1909, S.5. 署名は D.B..

<sup>36</sup> Ibid.

作品について『ウィーン月曜雑誌』も詳細な検討を行ったが、本論の趣旨に従いクロイツァーの演奏についての批評をみると、「協奏曲は、レオニード・クロイツァーにより完全な内面性、信念への忠実をもって、もっとも微細な断面に至るまで磨きあげられて演奏された」と記して、「この演奏は、音楽の大海の中で幸福な島として、忘れがたきものでありつづけるわずかな場合に属した」と最上級の評価を贈った<sup>37</sup>。同じ演奏に対して『ウィーン日曜土曜新聞』は「レオニード・クロイツァー氏はかれのような華麗で機知に富んだピアノ奏者のために詭えたようなピアノ協奏曲を弾くソリストとして大成功をおさめた」と書いた<sup>38</sup>。別の批評はまず女性ピアニストへの偏見を露呈させて、オレガ・サマロフがブラームスの『パガニーニの主題による変奏曲』を演奏会に取りあげたことを、「この作品は男性の力と持久力を要求するものであり、これらは繊細な指が特徴とするものではないからだ」<sup>39</sup>と批判してから、次のように述べた。

この点について、若きロシア人レオニード・クロイツァー、忘れがたきエシュポフ夫人の弟子は、演奏家協会のコンサートで、憂鬱なラフマニノフのピアノ協奏曲ハ短調を傑出したピアニスティックな能力をあきらかにした<sup>40</sup>。

クロイツァーが壮大な難曲を演奏する優れた力量を評価されていたことがわかる。作品も演奏者も大きな成功を収めたのであり、それがラフマニノフの第2ピアノ協奏曲のような音楽史上の重要な作品であったことは、演奏者にとって希有な幸運だった。

クロイツァーは多くのロシア音楽を演奏したが、それは室内楽作品にも及んだ。1909年11月12日にプラハでクロイツァーはチェロのパブロ・カザルスと演奏会を行い、カザルスがバッハの無伴奏チェロ組曲を弾く一方で、ベートーヴェンのチェロソナタ第3番に加えて、ラフマニノフのチェロ・ソナタとグラズノフのピアノ・ソナタ第1番（クロイツァーが独奏）を演奏した。このとき批評家は「我々はロシアの新しい音楽についてとりわけただいくらかわずかにしか聴くことができない」という理由でロシア音楽の紹介に感謝した<sup>41</sup>。1909年はパリでバレエ・リュスが活動を開始した年であり、ロシア音楽の衝撃は音楽史上の事件となる。中欧でもロシア音楽は新鮮でときには反発を招くものでもあり、その紹介者のひとりがクロイツァーだった。かれは東と西の間の音楽家だった。

<sup>37</sup> “Musicians”, *Wiener Montags-Journal*, 30. November 1908, S.11. 署名は r.b.. なお、クロイツァーの名前が Kreuzer と綴られている。

<sup>38</sup> “Orchesterkonzerte”, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 14. Dezember 1908, S.9. 署名は rbt..

<sup>39</sup> “Theater, Kunst, und Literatur”, *Neues Wiener Tagblatt*, 30. November, 1908, S.14. 署名は rp.

<sup>40</sup> Ibid. なお、本稿の校了直前、クロイツァーが1909年から10年のシーズンに、ラフマニノフのピアノ協奏曲第2番をミュンヘンで演奏していることに気づいた (E. von Binzer, “Rundschau: Konzerte: München”, *Musikalisches Wochenblatt*, 26. Mai 1910, S.82). ミュンヘン初演だった可能性が高い。

<sup>41</sup> この段落の引用はすべて次の文献から。“Rundschau: Konzerte: Prag”, *Musikalisches Wochenblatt*, 24. März 1910, S.727. この項目の執筆は Ludwig Boháček.

#### 4・テオフィル・リヒター

1908年3月6日にウィーンで行われたクロイツァーのリサイタルを、グスタフ・クルーベは途中で帰ったのに酷評した。同じリサイタルについて、演奏を最後まで聴いてからテオフィル・リヒターというピアニストとあわせて論じた批評があり、これは音楽における東と西、ロシアと中欧の関係をさらに考えさせるものだ<sup>42</sup>。

我々はふたりのコンサート青年に対して、よい成績をあたえることとしよう。より才能があるのはテオフィル・リヒターのようで、より勉強を重ねているのはクロイツァーであるようだ。前者はショパン演奏に才能がある。ブラームスとリストはまだ不備がある。シューマンを巧妙な腕前をもって支配した。演奏者自身のセレナードと可憐なワルツは才能を示した。レオニード・クロイツァーは古典を愛している。しかしバッハとグルックには愛と尊敬以上のものが要求される。それからかれはロシア人のグラズノフ、ラフマニノフ、リャードフに共感を示した。これらの作曲家はウィーンの聴衆にはまだいくらか縁遠い。しかし、かれらの作品はよく解釈されていて、グラズノフのソナタの「アンダンテ」はとりわけ効果的に演奏された。ふたつのスクリャピンの曲とリストの「メフィストワルツ」であまりにも長すぎたクロイツァーの演奏会プログラムは締めくくられた<sup>43</sup>。

クロイツァーが演奏した可能性の高いラフマニノフの前奏曲ト短調作品23の5やスクリャピンの練習曲嬰二短調作品8の12は今日ではピアニストの基本的なレパートリーに含まれる。ロシア音楽がウィーンの聴衆にとってまだなじみがなかったという指摘は、今日人口に膾炙したラフマニノフのピアノ協奏曲第二番がオーストリアの批評家にとり特別に紹介するべきものだったこととあわせて、クロイツァーがロシア音楽と中部ヨーロッパの音楽文化の共鳴に果たした役割を示すものだ。かれは東西の共鳴と反発が大きな音楽の変化につながった世紀転換期に新時代を切りひらいたひとりだった。東と西の交流を担った音楽家にはドイツ人ともロシア人とも簡単にいいきれないような人がいた。クロイツァーはロシアに生まれて、かれ自身の意識のもとではドイツ人だった。

この関係でクロイツァーと同じ批評で演奏が取りあげられたテオフィル・リヒターにも注目に値するところがあり、かれの活動と生涯を一瞥することはクロイツァーの立場を理解するために寄与するものであるように思われる。かれの名は世紀転換期ウィーンの新문에散見されるのだが、やっかいなのは新聞記事によって、その名テオフィルを Theophil

<sup>42</sup> "Theater, Kunst, und Musik", *Neuigkeits-Welt Blatt*, 15. März 1907, S.11. 署名は m.f.

<sup>43</sup> Ibid.

と綴る場合と Theofil と綴る場合があることだ<sup>44</sup>。批評家がクロイツァーとともに論じた1908年のリサイタルにみられるように、リヒターにはいつもではないがしばしば自作を取り上げる特徴があり、一度はかれの作品が他のピアニストによって演奏された<sup>45</sup>。

リヒターについて触れたいいくつかの記事を見ておく。1896年7月3日のウィーン音楽院修了コンサートに於ける演奏では「リストの素晴らしいピアノソナタ（アンダンテとフィナーレ）を弾いて、テオフィル・リヒターはとりわけ美しいピアノを身につけている優秀な演奏者であることを証明した。抑制されたペダルの使用と、主題の立体的な表出は青年を注目しなければならぬ存在としていた」と評価を受けた<sup>46</sup>。

1903年1月15日に多数の他の演奏者とともに出演した演奏会の批評で、「その他の共演者では、第一にピアニストのテオフィル・リヒターの名をあげよう。かれは自身の非常に可憐な即興曲、さらにショパン、ルービンシュタインとシュットの作品を傑出したやりかたで演奏した」という賞賛を受けた<sup>47</sup>。

1910年4月30日のリサイタルに対する批評は短いものだが、やはり自作を演奏して、「趣味と気質に富む」という評価を得たのであり、このときも自作を演奏している<sup>48</sup>。リヒターは他にも多数の演奏会で演奏した<sup>49</sup>。ゼセッションで開かれた夢遊舞踏家マグダレーナ・Gの演奏会にも参加している<sup>50</sup>。

テオフィル・リヒターについて世紀転換期ウィーンの新聞から読みとれることと同名のロシア音楽家の経歴がまったく一致する。ロシアの音楽家テオフィル・リヒテル（1872-1941）はロシア生まれのドイツ系であり、ウィーン音楽院に学び、当地で音楽活動を行い、第一次世界大戦勃発とともにロシア帝国に帰ってオデッサで教育者、作曲家、ピアニストとして活動したが、1941年にソ連当局に逮捕、殺害された<sup>51</sup>。名前、経歴、音楽的傾向の一致から筆者は二人を同一人と考えるものだ。

<sup>44</sup> 一般には Theophil と綴っている。Theofil と綴った例に次の広告がある。“Saal Ehrbar”, *Neue Freie Presse*, 28. Februar 1904, S.22.

<sup>45</sup> テオフィル・リヒター作品が取りあげられたのは、1905年11月8日にベーゼンドルファー・ザールで行われた著名ヴァイオリニストであるヴィリ・ブルメルスターの演奏会（“Theater, Kunst, und Literatur”, *Neues Wiener Tagblatt*, 5. November 1905, S.11.）。共演ピアニストのヴィリ・クラウゼンが独奏で即興曲を弾いた。

<sup>46</sup> “Theater, Kunst, und Literatur”, *Deutsches Volksblatt*, 6. Juli 1896, S.5.

<sup>47</sup> “Theater, Kunst, und Literatur”, *Neues Wiener Zeitung*, 27. Januar 1903, S.11. シュットはおそらく Eduard Schütt.

<sup>48</sup> “Theater, Kunst, und Literatur”, *Neues Wiener Tagblatt*, 3. Mai 1910, S.11.

<sup>49</sup> たとえば1904年3月1日（“Theater, Kunst, und Literatur”, *Neues Wiener Zeitung*, 24. Februar 1904, S.13.）、1908年12月7日（“Theater, Kunst, und Literatur”, *Neues Wiener Tagblatt*, 20. November 1908, S.13.）。

<sup>50</sup> “Magdeleine G. in der Sezession”, *Neues Wiener Tagblatt (Abendblatt)*, 6. Februar 1909, S.4.

<sup>51</sup> テオフィル・リヒテルについて次の記事を参照。Deutsches Kulturforum östliches Europa, “Über uns: Theophil Richter und Felix Blumenfeld: Streichquartette: Eine Hommage aus Odessa an Swjatoslaw Richter zum 100. Geburtstag”. <http://www.kulturforum.info/de/startseite-de/1000057-ueber-uns/1019304-mitarbeiter/1019284-leitung/6651-theophil-richter-1872-1941-felix-blumenfeld-1863-1936-string-quartets> 2016年9月6日閲覧。

悲劇的なことに両大戦間期から第二次世界大戦の時期に多くの無辜の音楽家が殺害されてかなりが忘れられた。今日、テオフィルがかろうじて知られているのは子息の証言によるところが大きく<sup>52</sup>、息子スヴァトスラフはピアニストとしての父を次のように回想した。

父はじつにすばらしいピアニストでした。時間のあるときは、晩に二、三時間練習していました。当然ながら、私はいつも耳を澄ましていました。父の演奏から受けた印象が、私に大きな影響を及ぼしているのはまちがいありません<sup>53</sup>。

テオフィルのピアニストとしての高い評価はウィーン世紀転換期の新聞批評でも裏づけられるものであり、スヴァトスラフの賞賛は空虚な息子による父の顕彰などではなく、最近ではわずかに残されたテオフィル作品の再評価も始まった<sup>54</sup>。

第一次世界大戦前夜にロシア、東欧、中欧に現出した音楽文化は諸傾向の共鳴、交流、混合、対立から生まれた。二十世紀の音楽文化を特徴付ける重要な側面のひとつがロシア音楽の衝撃であることは論を俟たない。これはロシアとドイツの音楽家の相互影響だけでなく、クロイツァーとテオフィル・リヒテルが属したロシア在住のドイツ系住民のようにロシア人ともドイツ人とも割りきれない人々の存在によるところもあった。テオフィルの息子スヴァトスラフは自分の出自について、「ロシア人は私に『あなたはドイツ人だ』と言い、ドイツ人は『あなたはロシア人だ』というのでした」<sup>55</sup>と語る。クロイツァーの場合はユダヤ系でもあった。このようにしてみると今日頻繁にもちいられる、いわゆる“ロシア・ピアノズム”などといった言葉で特定の国のピアノ演奏を他と切りはなして考える立場は第一次世界大戦以前の音楽的、社会的現実と齟齬があるとも指摘できるだろう。

ほとんど同時にウィーンで演奏会を行ったレオニード・クロイツァーとテオフィル・リヒテルは大きな世界政治の動きに翻弄された。クロイツァーは日本に亡命して一時は軟禁されたのであり、リヒテルは官憲に銃殺された。そして皮肉にも、テオフィルの息子スヴァストラフは父の死を深く悼みながら、長くソヴィエト連邦と共産主義の文化を内外に代表する音楽家、ロシアのピアニストの代表者とみなされた<sup>56</sup>。

レオニード・クロイツァー、テオフィル・リヒテル、スヴァトスラフ・リヒテルのような音楽家は、ロシアとドイツに同時に負うところが大きかったのであり、それぞれ運命に翻弄されながら、音楽活動によって、二十世紀の音楽文化を切りひらいた。

<sup>52</sup> 参照、ユーリ・ポリソフ『リヒテルは語る 一人とピアノ、芸術と夢』宮澤淳一訳（音楽之友社、2003年）、ブルーノ・モンサンジョン『リヒテル』中地良和、鈴木圭介訳（筑摩書房、2000年）。両書とも、特定の箇所を指示できないほどスヴァストラフ・リヒテルによる父親への言及は多い。

<sup>53</sup> モンサンジョン、前掲書、48頁。

<sup>54</sup> 註51の記事を参照。

<sup>55</sup> モンサンジョン、前掲書、98頁。

<sup>56</sup> 参照、佐藤泰一『ロシア・ピアノズムの系譜 — ルービンシュタインからキーシンまで』（音楽之友社、1992年）、95-108頁。

## 5・ヴァイマル期の室内楽活動

クロイツァーはヴァイマル共和国の時代にも重要なピアニストでありつづけた。多くの独奏会やベルリン・フィルとの共演については筆者旧著でも述べたが、そこではごくあっさりとしかふれなかったチェリストのグレゴール・ピアティゴルスキー、ヴァイオリニストのヨーゼフ・ヴォルフシュタールとのピアノ三重奏について、テリー・キングのピアティゴルスキー伝に依拠しつつ補足しておく<sup>57</sup>。すでに第一次世界大戦前からクロイツァーは二重奏での共演で名高いヴァイオリニストのシュムラーだけでなくクリンゲル、カザルスといったチェロの巨匠と共演してきたが、1925年以降、若い俊英として名高かったピアティゴルスキー、ヴォルフシュタールと継続的に三重奏を演奏した<sup>58</sup>。ピアティゴルスキーの妻リダはクロイツァーの弟子でグラスノフとも親しく、夫のために、グラスノフにチェロ協奏曲の作曲を依頼するときクロイツァーの名にも触れた<sup>59</sup>。クロイツァーたちの三重奏はブルーノ・ヴァルター（ここではピアニストとして）、ヴァイオリニストのジグムント・フォイアマン、チェリストのエマニュエル・フォイアマンの三重奏に匹敵する存在であり<sup>60</sup>、クロイツァーはフレッシュ、ピアティゴルスキーという組みあわせでも演奏することもあったようだ<sup>61</sup>。

クロイツァーはヨーロッパの19世紀後半から20世紀前半を代表する弦楽器の巨匠と演奏したのであり、厚みのある経験は当然注目に値するが、ここでも多様な文化的背景をもつ音楽家との共演ということもいえるのであって、音楽と伝統の諸潮流がぶつかりあうとともに混じりあったことについて再考を促すところがある。かれはヨーロッパの巨匠たちの伝統を担ったピアニストだった。同時に、ロシア、東欧と中部ヨーロッパの音楽文化がぶつかり交流する十字路に立って音楽の二十世紀が形成される過程でかなりの役割を果たした音楽家でもあった。クロイツァーは複雑な個性を持ち事績を簡単に整理するわけにはいかない。これらの点に留意しつつ、かれの活動のもうひとつの軸である教育をみてることにしよう。

<sup>57</sup> Terry King, *Gregor Piatigorsky: The Life and Career of the Virtuoso Cellist* (Jefferson<CA> and London, 2010) [Kindle], Retrieved from Amazon.com.

<sup>58</sup> King, *op.cit.*, Part I, Chapter 3, "A Tale of Two Trios", para. 1-para. 5.

<sup>59</sup> King, *op.cit.*, Part I, Chapter 3, "Success and Love", para. 23.

<sup>60</sup> King, *op.cit.*, Part I, Chapter 3, footnote No. 30.

<sup>61</sup> King, *op.cit.*, Part I, Chapter 3, "A Tale of Two Trios", para. 5.

## 6・弟子たちの回想

レオニード・クロイツァーは1921/22年の冬学期からベルリン音楽大学ピアノ科教授に就任した<sup>62</sup>。重要なのは同大学のピアノ科にヨーゼフ・ヨアヒムの時代から君臨して、ブラームスの知遇も得たハインリッヒ・バルトの後任であったことだ<sup>63</sup>。バルトは保守的で知られてヴァーグナーの音楽を第一次世界大戦の時期になっても拒否し続けたピアニストであり、第二帝政の終焉から数年後に、より新しい傾向を体現するクロイツァーにとってかわられたことは大きな変化だった。

クロイツァーとともにベルリン音楽大学教授に就任したのはブゾーニの高弟エゴン・ペトリで、1926年にペトリの後任となったのがアルトゥール・シュナーベル、シュナーベルの後を襲ったのがエドウィン・フィッシャーであり、ベルリン音楽大学は1920年代の主要なピアニストとみなされる音楽家たちを指導陣に擁した。そして、こうしたピアニストと比較してクロイツァーを顧みると、二十世紀最初の三十三年間に、かれはベルリンで活躍した他の巨匠とまったく遜色のない活動を展開していた。

教授陣にコンサート・ピアニストを集めたベルリン音楽大学では、競争関係も存在したようだ。アルビター社のホームページ上に紹介されたアルトゥール・シュナーベルの子息でクロイツァーの弟子でもあったカール・ウルリッヒ・シュナーベルの逸話はピアニストたちの激しい競争を伝えている<sup>64</sup>。カール・ウルリヒが回想するには、かれが自宅に卓球をするためクロイツァーのもとで学ぶ友人たちを招いたところ、そこで父アルトゥールのレッスンが行われていて、一部の弟子が興味をもち、クロイツァーからシュナーベルのもとに去った。このときクロイツァーを離れた弟子はかなりの数であったようだ。その結果として、カール・ウルリヒもクロイツァーから拒絶されるに至った。なお、カール・ウルリヒはクロイツァーを過小評価する意図などなく、かれから多くのものを学んだとことわっている。ジョセフ・ローゼンストックはクロイツァーをシュナーベルを比較して低くみせているが<sup>65</sup>、このような論法にカール・ウルリヒは与していない。

なお、デットマール・シェンクのベルリン音楽大学史では、アルトゥール・シュナーベルがヴァイマル共和国の音楽政治・行政の寵児であり、同大学内部で前任者エゴン・ペトリと比しても優遇されていたと指摘する<sup>66</sup>。

さらにシェンクのベルリン音楽大学史に依拠しつつ論を進めると、同書ではロシア出身のクロイツァーが同校に東ヨーロッパの生徒を引きつけたことが指摘されて、優れた弟子

<sup>62</sup> Dietmar Schenk, *Die Hochschule für Musik zu Berlin: Preußens Konservatorium zwischen romantischem Klassizismus und Neuer Musik, 1869–1932/33* (Stuttgart, 2004), S.128.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Arbitrator of cultural tradition, “Karl Ulrich Schnabel”. <http://arbiterrecords.org/music-resource-center/1501/> 2016年9月10日閲覧.

<sup>65</sup> 『ローゼンストック回想録 — 音楽はわが命』中村浩介訳（日本放送出版協会，1980年），29頁.

<sup>66</sup> Schenk, *op.cit.*, S.130.

として、フランツ・オズボーン、ハンス・エールリッヒ・リーベンザウム、カール・ウルリッヒ・シュナーベル、ペーター・シュタドレン、イグナス・シュトラスフォーゲル、グレーテ・ズルタンの名前があげられている<sup>67</sup>。シェンクはクロイツァーのベルリン音楽大学における成功を「注目すべきもの」だとみなした<sup>68</sup>。クロイツァーは第一次世界大戦、ロシア革命、ヴェルサイユ条約にともなう東欧諸国の独立といった情勢のもと、ピアノ教育の分野でも西と東の交流の中核に位置したことになる。ベルリン時代のクロイツァーに師事した日本人以外のピアニストとして、上記以外に、筆者旧著にあげたウワディスラフ・シュピルマンに加えて、あらたにマリラ・ジョナス、パンチョ・ヴラディゲロフの名を記しておく。

ジョナス、ヴラディゲロフ、ズルタンがクロイツァーの弟子であることについては2006年の旧著上梓のとき電子空間上に情報があつたが、こうした情報の利用には当時まだ躊躇があり紹介することをしなかった。今日ネット上の情報の利用は学術的文献でも一般的になり、ズルタンの評伝（独語）<sup>69</sup>も発表され、ヴィラディゲロフ評伝の邦訳<sup>70</sup>も出版された。高名な三人とクロイツァーの接点はよりくわしく記しておくべきことだ。

ヴラディゲロフはピアニスト、ピアノ教師（アレクシス・ワイセンベルクの師である）として活躍ただけでなく、ブルガリアの国民的作曲家としての地位を得るに至った。かれは第一次世界大戦の時期にクロイツァーのもとで学び、その評伝には次のような記述がある。

その後、1917年の初めにバルトが退職すると、パウル・ユオンの勧めによって、ベルリンに住む有名なピアニスト兼指揮者であるレオニード・クロイツァー（Leonid Kreutzer 1884–1953）の個人的な生徒となった。彼はバルトよりはるかに若かったが、ロシア出身で、パンチョが留学していたサンクトペテルブルク音楽院を卒業しており、パンチョにとって魅力的な先生であった。クロイツァーはA. N. エーシユボワ（Esipova フランツ・リストの生徒）の学校で学んだピアニストであると同時に、グラズノフの下で学んだ作曲家でもあった。パンチョは、彼なら他の先生よりも自分の作品をもっと良く理解し、高く評価してくれると確信した。先生は、レオニード・ダヴィトヴィッチ（Leonid Davidvich）のようなロシア流の親しみやすさでパンチョと接し、パンチョはユオン教授の時と同じように、すぐに先生と仲良くなった。クロイツァーはピアニストとしてのパンチョに深い影響を与え、演奏スタイルを磨いていくパンチョを支えた<sup>71</sup>。

<sup>67</sup> Ibid, S.128.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Moritz von Bredow, *Rebellische Pianistin: Das Leben der Grete Sultan zwischen Berlin und New York* (2012, Mainz).

<sup>70</sup> エフゲニ・パヴロフ・クロスターマン『パンチョ・ヴラディゲロフ』浅川豊夫監修（カワイ出版、2014年）。

<sup>71</sup> 同前、26頁。



第一次世界大戦の時期にドイツの同盟国ブルガリアの国民として、ヴラディゲロフはベルリンで学びつづけることができ、ピアノ協奏曲第一番をクロイツァーに献呈した。かつてバルト教授にヴァーグナー作品のピアノ編曲譜を持っていただけでレッスン室から追いだされたヴラディゲロフにとって新しい指導者の姿勢は新鮮だったはずだ<sup>72</sup>。ピアノ・音楽教育の面でも多くの新しいものが急速に興ってまた国境を越えて流入するヴァイマル共和国期のベルリンにあって、クロイツァーは東と西の間に生きた。

グレーテ・ズルタンはユダヤ系で両大戦間期にクロイツァーに師事、同時代の音楽演奏にすぐれた力量を持ち、アドルノに「叛逆的ピアニスト」と評された<sup>73</sup>。ナチス勃興後にアメリカに亡命、盟友ジョン・ケージの諸作品を演奏して有名になるが、バッハ、ベートーヴェンなどの作品も取りあげた。やはりクロイツァーの門弟であり、1930年代に日本に移住してピアノ教育に携わったアンニ・ヴィクトリウスは姉にあたる。ズルタンはクロイツァーの指導について次のように回想した。

クロイツァーはすばらしかった。かれはいつも言った。「グレートーヒェン、来週はこれを私の前で弾くんだよ」。一曲の新しい曲を準備するのか、そのあたりだった。そして、私はとても興奮した。というのも、かれはいつもなにか新しいものを学ぶように動機づけたからだ。かれはもしかすると個々のことを教えたかもしれない。でも、そんなにではなかった。かれは私を弾くようにしむけて、それを私のかれの前で弾いた。そして、それから、かれはいつもわずかな指摘をして、それが私を喜ばせた。こうした指摘はすばらしかったから。私は多くの音楽を知ることができ、毎週なにか新しい曲を弾いていた。そんなわけで、私はいつも興味を持ったものを弾いていた。チェルニーの練習曲とかそのようなものは一切弾くことがなくて、とても多くショパンを弾いた。クロイツァーは多くのコンサートで弾いて、我々にいつも聴かせてくれた。かれはショパンの全作品が頭に入っていて、かれのピアノ演奏はとても単純で、軽々としていて、自然だった。かれはすばらしい手を持っていて、とても音楽的だった。かれはよい思考力の持ち主で、それはとてもすばらしく——かれはなんでも弾くことができた。クロイツァーは朝から晩までレッスンしていて、生徒に留まるように頼んだ。というのも、かれはなにか準備しないといけなかったから。というわけで、私は午前二時より前にベットに入ることはほとんどなく、とてもはやくに起きないといけなかった。というのも、八時にはまた始まるから。それはとても大変で、私は睡眠薬をいつも飲んでいて、そうでないと眠ることができなかった<sup>74</sup>。

<sup>72</sup> 同前。

<sup>73</sup> Bredow, *op.cit.*, S.101. ズルタンの生涯については、この文献を参照。

<sup>74</sup> *Ibid.*, S.81.

テクニック教育について、ズルタンは「テクニックってなに？ クロイツァーはテクニックについてなにもいわなかった。私のテクニックは自然に発展したので、それについてはひとつも学ばなかった、ひょっとすると才能だったのでしょうか」と言っている<sup>75</sup>。

ベルリン音楽大学ピアノ科における前任者ハインリッヒ・バルトの厳格だった教育方針と比較して、クロイツァーが自由で革新的な存在とみなされた背景には、このような教育スタイルがあった。詳細に教えすぎないで、わずかな指摘で生徒を刺激するスタイル。クロイツァーによる生徒の個性、自発性、主張を重視する教育については、井口秋子もまた特記した<sup>76</sup>。多くの書籍を著して講演、講義も行い、科学的、学術的に音楽を考究する姿勢もみせたクロイツァーにして、レッスンで解釈はその都度変化をみせたのであり、かれは音楽表現を言葉と論理が規定する固定的なものとはみなさなかつた<sup>77</sup>。

1930年代には解釈学の分野で主観性の問題について多くの学術的な進展がみられた時代であり、時代背景や理論から合理的思考によって演奏表現に到達できるという議論は、すでに教養あるクロイツァーにとって粗雑にすぎた<sup>78</sup>。

やはりクロイツァーに師事したマリラ・ジョナス（1911-1959）はポーランド出身のピアニストであり、ユダヤ系で、亡命を余儀なくされた<sup>79</sup>。ズルタン、ジョナスに加えてクロイツァーの弟子のひとりヴワディスワフ・シュピルマンを想起しても、クロイツァーだけでなく門下のピアニストたちもナチス体制が原動力となって展開されたユダヤ人迫害に苦しんだのであり、これは第二次世界大戦前半期に形成された、さまざまな傾向の交流と反発、融合の結果として生まれた音楽文化の運命を物語るものだ。

ジョナスとクロイツァーの接点について電子空間上の情報に依拠して記すならば、彼女は10代にしてベルリンにピアノを学びにきた少女だったが、クロイツァーの注意をひくことができた。ドイツが経済的苦境に落ちいった両大戦間期のことで、経済的に困窮したジョナスは映画館のオーケストラでアルバイトしていたのだが、そこにクロイツァーが妻と映画館にあらわれた。次のレッスンで、クロイツァーはジョナスになにをしていたかを問い、ジョナスは「もちろん、私は嘘をついた」。病気の友達のために一晩だけ代役を務めたと嘘をついたのだが、教授はジョナスの下宿を不意におとずれて家政婦から真相と、さらに彼女が夕食をロールパン二個で済ましていると聞いた。クロイツァーはジョナスのレッスン、ジョナスの生活費、ジョナスの面倒も引きうけて、さらにドイツで最初の契約

<sup>75</sup> Ibid., S.80.

<sup>76</sup> 山本、前掲『クロイツァー』、62-63頁。

<sup>77</sup> 日本の弟子たちが体験したクロイツァーのレッスンについて、山本、前掲『クロイツァー』の第1部第4章「クロイツァーのレッスン」全般を参照。

<sup>78</sup> 同前、第2部第1章「作曲家と演奏家」、第2章「演奏と主観性」参照。

<sup>79</sup> マリラ・ジョナスの生涯については次を参照。Jonathan Dobson, "Liner notes for *Piano Masters: MARYLA JONAS*", Peral GEM 0077, CD. 興味深いことに、ここでジョナスの師としてクロイツァーの名前はあがっていない。

も紹介した<sup>80</sup>。

クロイツァーは頑固で神経質であったことで知られている。しかし、日本の弟子たちの回想をみると、かれのやさしさや善意、ときには献身的なまでの親切が浮かびあがってくるのであり、ベルリン時代の弟子たちの回想を読んでも同様の印象を受けるのだ。

多くの文化の交流、反発、融合が展開するベルリンで、クロイツァーは新時代を象徴する教師とされたのであり、かれは国際的な生徒を受け入れた。このような動きのなかに日本との関係も位置づけることができる。

筆者が東京音楽学校の1909年事件と呼ぶ教授陣粛清事件以降、同校では1909年のエルンスト・ロイターの外国人教師就任から22年のパウル・ショルツ外国人教師退職まで<sup>81</sup>、ピアノ教育がブラームスの友人で二十世紀になってもブラームス周辺の音楽家の演奏様式を体現したひとりであるベルリン音楽大学ピアノ科主任教授ハインリッヒ・バルトの支配的な影響下にあった<sup>82</sup>。しかし、バルトは第一次世界大戦後にベルリン音楽大学教授の地位を失い、1925年にクロイツァーの弟子レオニード・コハンスキーが東京音楽学校外国人教師に就任して以降<sup>83</sup>、同校ではクロイツァーの影響が強まることになる。高折宮次、田中規矩士、井口秋子など多くの日本人留学生がクロイツァーのもとで学んだのであり<sup>84</sup>、久野久子、井口基成は例外だった。ベルリン音楽大学に保守的なバルトが君臨した第一次世界大戦前夜だけでなく、クロイツァーが勤務する時代になっても日本の官立学校ピアノ教育は、数年のタイムラグをもって忠実に同音楽大学ピアノ教育の軌跡を追い、その方向性を受け入れていた。

中欧でロシア音楽を積極的に紹介した演奏家として、世界各国の留学生を積極的に受け入れた教育者として、クロイツァーは地理的に東と西の間で文化の交流、融合、反発の動きの一部を担った。こうした多文化の邂逅による影響は二十世紀前半の新しい時代の音楽文化において主要な特徴のひとつとなるものでもあり、この見地にたてば、かれを新時代の担い手と位置づけることができる。

野村光一はクロイツァーの音楽を「十九世紀風」と片づけたが<sup>85</sup>、これは事実反した。記録に照らしてみれば、クロイツァーの演奏を評価するにせよ評価しないにせよ、かれの音楽と活動はむしろ音楽に二十世紀的なものをもたらすことに大きく関与した。この問題はさらには浅からぬ経験を持つはずの野村が重鎮のひとりであった日本楽壇の人々が音楽

<sup>80</sup> この段落の典拠と出典はすべて次の記事。Rose Heylbut, "The Basic Purpose of Music Teaching: A Conference with Maryla Jonas" in: *Etude*, February, 1947, 67頁。インターネットで閲覧。http://nettheim.com/jonas/etude47.html 2016年9月6日閲覧。

<sup>81</sup> ロイテルの在任期間について東京芸術大学百年史編集委員会編『東京芸術大学百年史、東京音楽学校編』第2巻（音楽之友社、2004年）、1579頁、ショルツの在任期間について同前、1561頁参照。

<sup>82</sup> ハインリッヒ・バルトと日本ピアノ教育の関係についてはまた稿をあらためて論じたい。

<sup>83</sup> 山本、前掲『クロイツァー』、66頁。

<sup>84</sup> 同前、61-66頁。

<sup>85</sup> 座談会「ピアニストへの道を語る」『音楽之友』1949年12月号、84頁。

の二十世紀をどのように理解していたのかという問いに結びつく。

### 7・クロイツァーとユダヤ避難民救出計画

ユダヤ系のクロイツァーはナチスの激しい憎悪を浴びたピアニストのひとりで、1933年にナチスの迫害を受けてベルリン音楽大学の職を失い演奏活動もできなくなった。かれは34年に二度目の来日をして一端は日本を離れたが、翌年に再来日して日本に定住した。つまりクロイツァーはナチスの迫害を受けたユダヤ系亡命者だった<sup>86</sup>。かれはいささか政治に関心もあり、太平洋戦争時には、1942年の日本軍によるイギリス戦艦プリンス・オブ・ウェールズ、イギリス巡洋戦艦レパルスの撃沈とシンガポール占領を受けて、高田三郎に日本はすぐに戦争を終えるべきだと力説したりもしていた<sup>87</sup>。

アメリカ国務省の記録から、クロイツァーが政治により深く関わっていたことが判明した。かれの努力は日本のユダヤ人政策や在日ユダヤ人音楽家と政治を総合的に考える際にもきわだって重要な意味を持つが、これらの点についての検討は本稿の範囲を大きく超えるので、クロイツァーとの関わりに限って検討してみることにしたい。

1938年秋に極東にユダヤ避難民が到来して日本政府も対応を迫られた<sup>88</sup>。陸軍、海軍、外務省、内務省の協議も行われて、外務省は関係当局が日本、満州国、中国へのユダヤ避難民の流入を実質的に全面禁止して通過も厳しく制限する方針で一致したと主張した。現実には一致はもともと存在せず、ソヴィエト連邦と満州国の国境に到来したユダヤ避難民の処遇では外務省による国境線で避難民を阻止する方針を関東軍はあっさり無視して避難民の満州国通過に便宜を図った。

同年12月8日に、政府、軍内部で分裂していたユダヤ人政策を統一するために、五相会議が「猶太人対策要綱」を制定して日本外務省の一部にあった極端な反ユダヤ主義と日本陸軍の一部にあったユダヤ避難民積極的受け入れ論を同時に抑制しようとしたが、関係者は自分の意図に応じて要綱を勝手に解釈したので方針統一はできなかった<sup>89</sup>。

1938年から39年に、日本は上海のユダヤ避難民問題にも対処する必要があった。ヴィザ無しで入国できる上海には大量の避難民が流入して工部局、領事会議、難民救恤にあたるユダヤ人団体の人々を困惑させた。対策を協議した陸軍の安江仙弘大佐、海軍の犬塚惟重大佐、外務省の石黒四郎領事はユダヤ避難民の流入を禁止するとともに恒久的対策として中国大陸に避難ユダヤ人居住地区を設定する方針を推進した<sup>90</sup>。日本政府は1939年8

<sup>86</sup> 山本、前掲『クロイツァー』、79-85頁。

<sup>87</sup> 高田三郎「思いだすこと」『クロイツァー先生を偲んで—レオニード・クロイツァー門下生文集』所収、14頁。

<sup>88</sup> この段落で扱う経緯に関して参照、山本尚志「『猶太人対策要綱』の諸起源について」『ユダヤ・イスラエル研究』第26号、ユダヤ学会、2012年。

<sup>89</sup> この段落で扱う経緯について、参照、山本尚志「『猶太人対策要綱』の諸解釈について」『学習院高等科紀要』第11号、2013年。

月 10 日に日本海軍陸戦隊警備地域へのユダヤ避難民流入禁止方針を上海欧州ユダヤ難民援助委員会に通告，避難ユダヤ人居住地区設定計画に踏みだした<sup>91</sup>。

さらに実業家田村光三を仲介者として，1939 年初冬から 1 億ドルのクレジットと交換で 3 万人のユダヤ避難民受け入れる構想が日本内部で進められた<sup>92</sup>。

日本がユダヤ避難民流入禁止方針を難民援助委員会に通告する直前の 8 月 5 日に，クロイツァーは横浜のボイス米国総領事に電話して上海にユダヤ避難民が氾濫している状況を指摘，日本海軍の当局者との協議を踏まえていると断った上で，アメリカ・ユダヤ人の 1 億ドルの援助により上海郊外に 10 万人のユダヤ人居住地区を設定する提案を行った<sup>93</sup>。田村の提案と比較して，クロイツァーの場合は 1 億ドルで 10 万人のユダヤ避難民を受け入れる提案であり，金額的にも，収容人数の面からみてもクロイツァー案のほうがユダヤ避難民側に有利になっている。かれは「日本人には反ユダヤ主義的な感情がない」と言明，避難民は日本にとっては中国の発展に有用なヨーロッパ文化の種子であり，日米の友好関係を推進するとも主張した。かれのピアニストとしての高い声価をボイス総領事は承知していたが，その提案に日本側が好意的かもしれないが，アメリカの空気は圧倒的に反対だと確信すると応じた。

直後に犬塚惟重海軍大佐を中心に活発にアメリカから援助を受けたユダヤ人居留地区の建設構想が展開されたこともあり，クロイツァーが突然同じ時期に類似の構想を思いついて何の裏づけもなく行動したとは考えにくい。私見では，クロイツァーは自身が主張したように日本軍部と連絡があり，かれらのユダヤ居留地設定計画の情報を持ってボイス総領事に提案した。ただ，民間仲介者としての努力は功を奏さなかった。

この行動の政治的意義については稿を改めて論じるが，欧米のジャーナリズムに極東に到来しつつあるユダヤ避難民への関心が相対的に少なく，日本に住むユダヤ系の学者とユダヤ系音楽家の処遇のほうが注目されていた時期に，クロイツァーはユダヤ避難民を救出しようとした。日本がユダヤ人居住地区建設にアメリカ在住のユダヤ系市民による資金提供を前提としたことはしばしば議論的になるが，この計画にクロイツァーが協力したこ

<sup>90</sup> 安江仙弘，犬塚惟重，石黒四郎「上海ニ於ケル猶太人関係調査合同報告」（昭和 14 年 7 月 7 日）『民族問題関係雑件 猶太人問題』第 8 巻所収（アジア歴史資料センター資料，<http://www.jacar.go.jp/>，B04013207500）。以下，URL は略。ユダヤ避難民地区設定には現地にはほとんど異見がないが地区の設定場所に意見の一致がなく，この点を各省庁の協議機関である回教及猶太問題委員会で検討を進めていくことが決まった（回教及猶太問題委員会幹事会「上海猶太避難民処理ニ関スル件」昭和 14 年 7 月 18 日，同前所収）。だから，ユダヤ避難民地区提案について，関根真保の「完全に否認された」という記述は事実でない（『日本占領下の＜上海ユダヤ人ゲットー＞—「避難」と「監視」の狭間で』（昭和堂，2010 年），38 頁。これは，この主題の研究で決定的に重要な点のひとつである。

<sup>91</sup> 参照，丸山直起『太平洋戦争と上海のユダヤ難民』（法政大学出版局，2005 年），102-115 頁。

<sup>92</sup> 「田村工作省内協議会」（昭和 14 年 12 月 23 日）『民族問題関係雑件 猶太人問題』第 8 巻所収（アジア歴史資料センター資料，B04013207800）。参照，丸山，前掲書，129-130 頁。

<sup>93</sup> この段落の引用はすべて次の文書から。Richard F Boyce, "Memorandum", 7 August, 1939: Confidential U.S. Diplomatic Post Records, Japan 1930-1941 Parts 3, Reel 29.

とは、同様の計画が各方面で構想されるしかなかった当時の状況を示すところがあり、日本のユダヤ人政策全体を再考する材料になるものだ。

## 8・クロイツァー欧州時代の家族

クロイツァーの欧州時代の家族についてはさして知られていない。従来、筆者は本人が語らなかった私的なことに言及してこなかったが、指揮者近衛秀麿の関係もあって話題になることもあるようなので<sup>94</sup>、クロイツァーのヨーロッパ時代の家族関係について筆者が知っていることを簡潔に記しておく。

笈田光吉によれば、クロイツァーはベルリンで妻と二人のメイドと四人で暮らしていた。ベルリンで笈田が師事していた時期に離婚、ロシアの元公爵夫人と結婚したが、笈田によれば、これはクロイツァーにとって三度目だった<sup>95</sup>。

クロイツァーの義理の娘タマラの子息トム・オズボーンが自分のホームページ上に示しているところによれば、クロイツァーと結婚したのはアミレジビ公爵家出身のエレナという女性である<sup>96</sup>。これは笈田の言及したロシアの公爵夫人と同一人物であろう。エレナにはタマラとサロムカという二人の娘がいた。タマラはクロイツァーの弟子で、やはりクロイツァーの弟子だったピアニストのフランツ・オズボーンと結婚、英国に亡命した。サロムカは1938年に一八歳で世を去り<sup>97</sup>、エレナは第二次世界大戦をベルリンで過ごして晩年はロンドンの家族のもとで生きた。

## 9・まとめ (1)—— 東と西、十九世紀と二十世紀

レオニード・クロイツァーについていくつかを掘りさげていくつかを新しく見いだした。まず、かれのヨーロッパ時代について豊富な史料の存在を確認できたのであり、今後さらに調査すればより多くの史料を見いだすことが可能だろう。

直情径行で自己の信念に忠実で、しばしば近寄りがたく頑固ですらあったが、困っているもの、苦しんでいるものには献身的に援助する。このクロイツァーの個性はヨーロッパ

<sup>94</sup> 萩谷、前掲書、166-172頁。

<sup>95</sup> 笈田光吉「師の面影—クロイツァー教授の思い出」『月刊楽譜』1930年6月号、7頁。

<sup>96</sup> この段落の引用はすべて以下の記事より。Thom Osborne, "my Grandparents and Parents", <http://thomosborn.co.uk/upimages/GparentsPlate.st.pdf>. 2016年9月5日閲覧。なお、トム・オズボーン氏の逝去を知った。同年9月10日現在上記のページはつながらなくなっている。下記の記事を参照。 <https://www.theguardian.com/theguardian/2016/jul/12/thom-osborn-obituary> 2016年9月10日閲覧。

<sup>97</sup> 萩谷由喜子はクロイツァーが娘の死を語ったことを特筆した(萩谷、前掲書、167-172頁、参照、杉山千賀子「クロイツァー先生のこと」『クロイツァー先生を偲んで—レオニード・クロイツァー門下生文集』所収、13頁)。杉山の証言と食い違いがあるにしても、これがサロムカのことだった可能性は少ない。

における弟子の証言からも再度確認できるものであり、ユダヤ避難民救出計画への関与も同様の人物像を裏づけるものだ。

二十世紀前半のヨーロッパで、クロイツァーが重要な音楽家、オーケストラと共演して充実した音楽活動を行った事実はすでに知られていたが、今回の調査でより掘りさげて知ることができた。世紀転換期の中部ヨーロッパにあらわれたころ、クロイツァーは大胆で過去の規範を打破するヴィルトゥオーゾとみなされて、その演奏には賛否両論あった。一方でリヒャルト・ミュールフェルト最晩年の演奏会と同時期に活動を開始したクロイツァーが、当時の伝統的な演奏を知悉していたこともまた無視できない。クロイツァーの教育活動が新鮮で革新的な存在に思われたことは改めて強調されるべきことだ。それが弟子の自由と創意を大切にすることであったことをズルタンの回想はあきらかにして、理論家クロイツァーが教師として言葉で教えすぎるといふ陥穽に陥っていなかったのは興味深いことだ。

クロイツァーはロシア出身でユダヤ系でありドイツ人を自認した。しかし、中部ヨーロッパでさまざまな国、地域の音楽的傾向が共鳴して混合するとともに激突した二十世紀初頭にロシア人ともドイツ人とも言いきれない出自をもって音楽活動を展開したのであり、同時期に活動したテオフィル・リヒターとも共通する事例だった。この議論の射程はテオフィルの子スヴァトラフをもとらえるものだ。そして、ロシアの動きが二十世紀の音楽文化に持った衝撃力と影響力を踏まえれば、かれらは時代の変化を身を以て生きた。

クロイツァーは十九世紀と二十世紀、東と西が出会ったときに、現場にただけでなく多くの動きをともに担った。この点を踏まえるとクロイツァーの音楽が特に第二次世界大戦後に日本で激烈な批判に晒されたことは、より奇怪で深刻な色調を帯びてくる。音楽史上の大きな動きに関わった際だった個性の持つ重さをほとんど無視しているからだ。それは私見では音楽について文筆で表現しようとする人々がある種の歴史哲学や理論や時代意識を狭量に振りかざすことの危険性、さらには音楽を言語で表現しようとするものの問題点や言語のもつ権力についての自覚を促すものだ。

## 10・まとめ (2)——レオニード・クロイツァーと戦後日本

1949年の鼎談で、野村光一は鼎談でクロイツァーを「十九世紀風」、「クロイツァーの持っている主観性が現代に副わない」と発言した<sup>98</sup>。十九世紀音楽がレパートリーの中心になっているのに「十九世紀的」であることに問題があるような議論はもとより奇妙である<sup>99</sup>。自分自身の立ち位置への信頼や「現代」の視点に対する自信は後の時代からだけで

<sup>98</sup> 前掲、座談会「ピアニストへの道を語る」、84頁。参照、山本、前掲『クロイツァー』、163頁。

<sup>99</sup> 19世紀的とされた演奏家が、クラシック演奏会レパートリーの中心となるロマン派作品が作曲された19世紀の演奏習慣を引きついでいる可能性を当然考慮しなければならないはずだが、この点にどの程度日本の批評家が注意したかは興味深いところだ。

なく、ときには同時代を生きる別の世代の人々からすら共感するのが難しくなる。時は移ろうものであり、批評家が「時代の尺度」<sup>100</sup>を自認したところで、後には時代遅れになる撰理だからだ。村上陽一郎は次のように書いた。

これは一般論だが、日本の“専門的”音楽界は“過去の人”に対して極めて冷酷なところがある、敗戦直後、日本のピアノの世界（のみならず楽壇一般）にとって至宝の如き存在であったL・クロイツァーを、批評家たちがよってたかって“古臭い”だの“罪悪”だのとけなし放題だったことは、当時少年にすぎなかった私でさえ、怒りとも憤りともつかぬものを感じたことだった<sup>101</sup>。

山根銀二は「クロイツァーは害悪を流している」といい<sup>102</sup>、「あの人の演奏そのものが私の抱いているイデーと相容ないものである場合には、それをはっきり表明することが批評家としての義務だと思うのです」<sup>103</sup>と宣言した。しかし、山根の演奏観は若い頃に聴いたローゼンストック、シモン・ゴールドベルク、フォイアマンを金科玉条とするところから出ることができず<sup>104</sup>、旧世代のクロイツァーだけでなく新世代の園田高弘や田村宏にも共感できなくなり、「若き日に聴いた演奏を絶対視する奇妙で中途半端な懐古趣味に陥った」<sup>105</sup>。これは藤田晴子が芸術家個々の信念にもとづく演奏を支持してクロイツァーを明確に擁護できたのとは違った<sup>106</sup>。山根は影響力を持つ批評家で戦時下に日本音楽文化協会の幹部でもあり、戦後初期の日本で演奏の傾向を形成するのに大きく関わった。かれは自分が推進した演奏傾向の変化に不満を言いだしたわけで、自分の成功の犠牲者であり、換言すれば音楽を言語で理解、表現することに内在する問題点と危険性への配慮が不足していた。

<sup>100</sup> 鼎談「演奏批評の諸問題」『音楽公論』1942年3月号、80頁。

<sup>101</sup> 村上陽一郎「ケンプの『話法』」『音楽の手帖—ピアノとピアニスト』（青土社、1980年）、90頁。

<sup>102</sup> 前掲、座談会「ピアニストへの道を語る」、84頁。クロイツァー批判の急先鋒は山根銀二であり、野村光一、永井進は音のよさなど部分的に認めるところは認めていて、永井はクロイツァーと意見を異にしながらか「クロイツァー氏を一方的に頭からやっつけないこと」と、全否定の姿勢を戒めている（同前、84頁）。参照、山本、前掲『クロイツァー』、163頁。

<sup>103</sup> 座談会「批評を語る」『音楽芸術』1953年7月号、35頁。実際には、この1953年はクロイツァーも関わった大きな紛糾があり、それは様々な意味で戦後日本洋楽演奏、批評、音楽学研究の大きな転機であり問題を見つめなおす好機でもあったが、私見では議論はまったく深まらなかった。

<sup>104</sup> 座談会「新しい演奏の理念について」『音楽芸術』1950年7月号、84-86頁。

<sup>105</sup> 山本尚志「レオ・シロタ没後半世紀—ピアニスト シロタに関する若干の新史料と考察」『学習院高等科紀要』第13号、2015年11月、112頁。

<sup>106</sup> 前掲、座談会「新しい演奏の理念について」、86-87ページ。藤田晴子がクロイツァーの好敵手レオ・シロタの高弟であったことも留意すべきことだ。なお、クロイツァーとシロタ間に様々な軋轢があったとしても、戦時下に山根銀二も幹部である日本音楽文化協会によってふたりが演奏活動に排除されたとき、クロイツァーがシロタ自宅を訪問するような交流もあった。参照、芹沢光治良『芹沢光治良戦中戦後日記』（勉誠出版、2015年）、171頁。



今日では、生前のクロイツァーに対する一面的な批判が不当であったことは広く認識されているようだ。梅津時比古は次のように総括する。

西洋音楽を導入した我が国は、過剰な崇拜を仮の地へ向ける反動からか、我が国へ入った西洋の音楽家に対しては逆に冷遇する妙な環境がある。ドイツのピアノ界を背負って立っていたクロイツァーが、翼賛運動によって芸大を追放され、戦後も、新即物主義の見地から批評家の攻撃的な批判を浴びた歴史は、その典型ともいえよう。その後の新即物主義の誤解の是正の流れをたどるまでもなく、豊子さんによって復刻されたLPでクロイツァーの深い音楽に触れれば、借り物の新即物主義をかざして批判した方が笑止千万だったことは、今でははっきりと分かる<sup>107</sup>。

萩谷由喜子も「一九六〇年代以降、新即物主義の歪みは世界的にも是正されていく。その是正前に世を去ったクロイツァーが一部の批評家の好餌とされたことは、わが国批評界の汚点と言ってよいであろう」と述べた<sup>108</sup>。

筆者は山根銀二、野村光一の名声を知る故にクロイツァーを批判したのは日本の批評家の全部ではないが指導的批評家だと思い、日本音楽界において、「新即物主義の歪み」とクロイツァーを「ペン攻撃」して「好餌」とした姿勢が「是正」されたという認識にも立っていない<sup>109</sup>。新即物主義と日本における受容を掘りさげて検討して、日本の批評家と音楽学者がかつて言説を通じて行ったことを踏まえて、音楽において言説が持つ権力を再考する努力が広く行われたとは考えないからだ。

長くクロイツァー再評価に努力した梅津時比古に「権力としての批評」という洞察に富む論説があるように<sup>110</sup>、自己点検のころろみが日本音楽界にまったくなかったわけではないが、梅津のような姿勢が一般的でもなかった。

深刻に自己点検と再検討をしないまま自分が依拠する主張を乗り換えて、過去の問題を切りはなして自分を安全圏に置いてみせたところどころで、深いところに残る過去の影には手がつけられていない<sup>111</sup>。私見では、批評だけでなく整理や分類、定義や理解の提示

<sup>107</sup> 梅津時比古『非日常と日常の音楽』（音楽之友社、1992年）、240頁。

<sup>108</sup> 萩谷、前掲書、207頁。

<sup>109</sup> この段落の引用はすべて同前より。萩谷由喜子は戦時日本の批評家によるユダヤ系音楽家排撃について、堀内敬三の議論をとりあげた（萩谷、前掲書、184頁）。堀内は「英米の背後にある政治的経済的勢力はユダヤ人」であり、「日本の楽壇が今日のようにユダヤ系音楽家万能であることは好ましくない」と書いた（堀内敬三「楽壇戦響」『音楽之友』1943年5月号）。この発言について、萩谷は「これまでのようなやみくもなユダヤ人音楽家崇拜熱に一石を投じようとする堀内の気概も理解できなくはない」が「クロイツァーたちユダヤ人にとってはつらい逆風であった」という（萩谷、前掲書、184頁）。筆者（山本）は、この堀内の発言は時流に乗って反ユダヤ主義を煽るもので、萩谷の「堀内の気概も理解できなくはない」（同前）という評価は、堀内の発言の性格と問題点、さらに戦時下日本批評の問題点を覆いかくすものだと考える。戦時中の音楽界とユダヤ系音楽家については稿をあらためて論じる。

<sup>110</sup> 梅津時比古『耳のなかの地図—音楽を聴くところ』（音楽之友社、1995年）所収。

も権力行為の側面をもつのであり、音楽を言葉で語ることには一定の危険があり、この点を本気で考えるのなら、私自身を含む音楽について言説を流布する側で自分たちの問題としてさらに点検することが必要だろう。

興味深いのが、萩谷由喜子の引用した野村光一、中島健蔵、三善清達の鼎談である。野村と中島はハンブルクのピアノ教授ハンゼンに一定の条件のもとで日本で教える希望があり、かれを招聘したいが、東京藝術大学の体制に問題がありおそらく不可能であろうと議論する<sup>112</sup>。これをコンラート・ハンゼンのことだと考えた萩谷は、三善清達の「今でもそうなんだから、昔は一層ひどかったんでしょね」という言葉を引き、「クロイツァー招致を巡って起きた食い違い問題をまさに彷彿とさせるのである」と指摘した<sup>113</sup>。

ハンゼンをめぐる議論に筆者は萩谷由喜子と違った文脈で思うところがある。クロイツァーを時代遅れとみなした野村が上記の鼎談でハンゼンが日本にくる希望があるというのを「有難い話」といい、中島健蔵は「これは発表したら大変だぞ。引く手あまただよ」と述べるのだが<sup>114</sup>、クロイツァー晩年の悲境を見るに、クロイツァー、次にハンゼン、さらに他の海外の有名ピアニスト・教師と日本音楽界の議論の担い手は流行に応じてもてはやす対象を乗り換えているのではないかと疑問を持つ。具体的には中島と野村がハンゼンの来日を希望した1970年代後半の後にハンゼンの境遇と評価がどう推移したか問われるはずだ。コンラート・ハンゼン晩年についていささか知るものとして論を進めたい誘惑は強いが、それにはさらに史料を渉猟検討しなければならず、まずはここで筆を置くことにする<sup>115</sup>。

<sup>111</sup> 日本音楽批評の混迷をめぐる1950年代の紆余曲折については別に論じたい。

<sup>112</sup> 萩谷、前掲書、122-124頁。参照、野村光一、中島健蔵、三善清達『日本洋楽外史—日本楽壇長老による体験的洋楽の歴史』（ラジオ技術社、1978年）、244-245頁。

<sup>113</sup> 萩谷、前掲書、124頁。筆者も、このハンゼンが当時の日本での声価からコンラート・ハンゼンである可能性が高いと思うが、ハンブルク音楽大学のピアノの名教授エリザ・ハンゼンの可能性もある。二人のハンゼン教授について参照、萩原和子『孤独の女子留学生』（音楽之友社、1962年）、68-71頁。

<sup>114</sup> 野村、中島、三善、前掲書、244頁。

<sup>115</sup> グレーテ・ズルタンとコンラート・ハンゼンは学生時代の友人だった（Bredow, *op.cit.*, S.90.）。