

音楽にとって美とはなにか

藤井 たぎる

音楽といっても、21世紀初頭の現代にはじつに多種多様な音楽が存在している。その多種多様な音楽にはそれに応じて、多種多様な美が見いだされるに違いない。それはさしあたって、価値の多様化として一般的に受けとめられている現象だと言ってよいだろう。あるいはむしろ、音楽はすべからく美しくあらねばならないというわけでは、もうないのかもしれないのである。そうなると、音楽にとって美とはなにかを問うこと自体、そもそも意味を成さなくなってしまう。

したがって、音楽にとって美とはなにか、という問いに、ある一定の有効性を持たせるためには、とりあえずなんらかの限定を加えなくてはならないだろう。つまり、そのような問いが成立するために、ある特定の場面をひとまず想定する必要があるということだ。そうした場面において、この問いもある必然性と具体性を持つことになると思われるからである。

この場面は、歴史的には18世紀後半から19世紀の終わるまで、地理的にはヨーロッパ、とりわけドイツ・オーストリア圏内に限定される。すなわち、ヨハン・セバスティアン・バッハの没年である1750年以降、ブラームスが亡くなる1897年までのおよそ150年間の近代西洋において、和声音楽が“音楽”と呼ばれるべき唯一のものだったのである。そこには当然、バッハやヴィヴァルディの音楽もヨーロッパ圏外の音楽も登場しない。複数の音楽が混在している現代とは対照的に、もっぱらただひとつの音楽によってこの場面は支配されていた。美は、そのようなひとつの音楽による支配を作り出し、維持するための唯一の根拠なのであった。

ユルゲン・ハーバーマスによれば、近代芸術の発展とは芸術の自律性の増大

にほかならない。

非常に単純化して言うならば、近代における芸術の発展から、芸術の自律性がたえず増大していく傾向を見て取ることができる。もっぱら美というカテゴリーにのみあてはまるような対象領域が確立したのは、まずルネサンスにおいてであるが、やがて18世紀において次第に、文学、造形芸術、音楽が、宗教や宮廷とは違う制度化された行為領域として確立してきた。そして最後に19世紀半ばになると、芸術に関する耽美的な (ästhetizistisch) 考え方が成立する。つまり、芸術家をして、作品を制作するときからすでに“芸術のための芸術” (l'art pour l'art) という意識をもたせるようにする考え方である。¹⁾

宮廷や教会の束縛から解放され、自立をはじめた市民たちが、やはり宮廷と教会の占有物であった芸術を受け継ぐとき、彼らは、あらためて自分たちにとっての芸術の意味を問い直さざるを得なくなる。芸術にも、宮廷や教会の権力と威光を引き立たせるための装飾品としてではない、あらたなべつの価値が見いだされなくてはならなかった。つまり、バロック芸術が宮廷や教会を背景に発展していったように、いまやそれらにとってかわって、美の名のもとに近代の芸術の自律性が確立されなければならなかったのである。

美が、真や善とともに独立したカテゴリーとして発展していく過程を、ハーバースはマクス・ヴェーバーに依拠しながらつぎのように説明している。

マクス・ヴェーバーは、文化的モデルネを次のように性格づけている。つまり、それまでは宗教的および形而上学的世界像によって表現されていた実体的理性が、発展して三つの要因に分化してしまったというのである。しかもこの三つの要因は、今なおひとつのものにまとめられているとはいっても、それは(論証による根拠づけという形式によるもので)まったく形式的なものでしかないことになる。すなわち、もろもろの世界像は崩壊し、昔からのさまざまな問題は、それぞれ別種の三つの視点によって分けられてしまっている。その三つの視点とは、真理、規範上の正当性、それに純粹性 (Authentizität) もしくは美であり、それによって昔からの諸問題は、認識の問題、正義の問題、そして趣味の問題として扱われるようになった。この結果、近代において、科学(学問)、道徳、芸術という三つの価値領域への分化がもたらされた。そしてこれら三つの価値領域に対応した文化的行為システムが出来上り、それぞれのシステム内部で、学問的論述、道徳論上および法理論上の審理、芸術生産および芸術批評が、それぞれの専門家の仕事と

して制度化されるようになった。²⁾

音楽の場合、この過程は「宗教的および形而上学的世界像」のもとで、まさにそうした世界像を具体的に描き出していたオペラを中心とするバロックの標題音楽から、ソナタ形式と機能和声に基づく純粋性、抽象性を追求する器楽を中心とした絶対音楽への移行として実現された。ただ逆接的に言えば、古典派・ロマン派の音楽の、言葉にも視覚的イメージにも頼らない、音のみによって構築される純粋性や抽象性こそ、西洋近代の合理主義的な世界像をきわめて鮮明に投影してもいるのである。宮廷や教会の支配から解き放たれ、自立した個人は、単なる自由と平等を謳歌するだけの烏合の衆と化すのではなく、それぞれの個（部分）が互いに調和し、有機的な社会（全体）を構成するべく機能するのでなければならなかった。

ヨーロッパの近代都市におけるオーケストラなどの音楽組織がフィルハーモニー (Philharmonie) と呼ばれるのは、彼らが一市民として調和 (Harmonie) を愛するもの (philo-) であることの表明だからだと考えられる。各々の独立した声部が相互に集まって、ハーモニーを奏でながら進行していくように、人もまた各々自立しつつ、同時に他の人々と和しながら前進していかなくてはならないのである。その意味で、ショーペンハウアーのような 19 世紀の芸術ディレッタントにとって、音楽とは和声音楽以外のものではあり得なかった。

……音楽は世界のみならず、意志を直かに客観化しているのであって、和声がととのうことによってはじめて完全となるものなのである。主導する高いメロディー声部が十分な印象を与えるようにするためには、他の声が揃って、他の声の根源とみられるべきいちばん低いバスにいたるまでこれに伴うことが必要なのである。すなわち旋律は和声のうちに、また和声は旋律のうちにそれぞれが主要部として互いに食い込み合っている。このようにしてすべての声で全体を作り上げてはじめて、音楽は音楽の語ろうとするところを語り得るのである。³⁾

和声音楽の本質がいかに抽象性と純粋性から成り立っているかを、ショーペンハウアーは、まるで信条告白のように、そしてまた図式的なほど抽象的に描き出してみせる。著しく具体性を欠くこうした言説は、意識的にせよ無意識的にせよ、個々の音楽作品の個性や特質についてはなにも語らないかわりに、ただひとつの美を表現するただひとつの音楽だけがあることを告知するには、じ

つに効果的でもあるだろう。

純粹性と抽象性からなる美を表出する音楽からは、特定の感情を表現することや標題的な性格はことごとく排除されなくてはならない。交響曲、弦楽四重奏曲、ソナタといった器楽のジャンルだけでなく、具体的な筋と台詞をもつオペラですら、このような絶対音楽の美学に従わせられることになる。

オペラの歌詞が（音楽の下位に立つ）この従属的な位置を捨てて自ら主になるようなことがあってはならず、また歌詞を表現することが目的になって、音楽の方を単なる手段にするようなことがあってはならないのは、ほかでもなく、右に述べたオペラのこの起源のゆえである。このようなことをすれば大きなしくじりであり、ひどい背理になるであろう。なぜならば、音楽はいかなる場合でも人生とその事象の純粹な真髄のみを表現するものであって、さまざまな事象の方を表現するものではないからである。（……）そういうわけだから、もし音楽があまりに歌詞にぴったり密着したり、外的な出来事（オペラの物語の出来事）に合わせて自分を鑄型に嵌めこもうとしたりすると、音楽は自分のものではない言葉でおしゃべりをしようとあくせく骨折ることになる。こういう間違いを犯さないようにという姿勢をロッシェニのようにきれいに守った人は誰もいない。ロッシェニの音楽がじつに明瞭にまた純粹に、音楽に固有の言葉を語っているのはそのため、したがってそれは歌詞をまったく必要としてはいないのであるから、楽器だけで演奏されても、その効果は十分だといえるほどである。⁴⁾

どれほどショーペンハウアーが確信をもって断言しようと、オペラの起源において、音楽が歌詞に先んじてあったわけではない。オペラの具体的な筋や登場人物たちの個々の具体的な感情を、音楽が事細かに模倣し描写することは、バロック・オペラでは当たり前のことだった。⁵⁾ もっとも、この近代の芸術ディレッタントが音楽史に関して単に無知だったのか、それとも自らの信条のため、事実を意図的にねじまげたのかは大した問題ではない。注目に値するのはむしろ、無知であれ確信犯であれ、ここでショーペンハウアーが音楽からバロック的な痕跡を、跡形もなく抹消しようとしているように見えることだ。

ヴィーン古典派の代表的作曲家であり、“交響曲の父”として崇められてもいるハイドンの場合ですら、そのバロック的残滓をショーペンハウアーの鋭敏な耳は聴き逃さず、容赦なく糾弾する。すなわち、「もし概念に仲立ちされたようなものであれば、音楽は内的な本質を、意思そのものを表現したことにはなら

ず、ただ単にその現象を不十分に真似したというにとどまる」⁶⁾ がゆえに、『四季』も『天地創造』の大部分も排斥されなければならない。

ショーペンハウアーは、機能和声に基づく絶対音楽のみを、美や芸術の名において称揚し、それ以外のすべての音楽を排除しようとする。音楽がいかなる特定の感情やイメージも表現することのないように、オペラから歌詞を奪い、音楽から音楽外のありとあらゆる要素を徹底的に削ぎ落とすことによって、音楽は意志以外のなにものも表現しない、純粹で抽象的な音の構築物とならなくてはならない。べつの言い方をすれば、そのような夾雑物がごとごとく取り除かれた音楽だけが、「本質的にけっして表象たり得ないもの」⁷⁾ である意思を無媒介に告知するというわけである。

このような音楽理解は、たしかに音楽をして音楽を語らしめようとするという意味では純美学的だと言えるかもしれない。だがそれは同時にまた、きわめてイデオロギー的でもあるだろう。かつて神の意志は教会を通じて、国家の意思は宮廷を通じて伝えられたように、いまや世界の意志はもっぱら「意思をじかに客観化している」音楽によって伝えられるのなら、音楽は王権や宗教にとってかわる絶対的な権威を手中にすることになるからである。標題音楽の排斥と絶対音楽の覇権は、王位篡奪とブルジョワ革命の勝利のいわば音楽史的な表明だと言ってもよい。その意味で、19世紀の典型的な音楽美学において、あたかも市民社会の調和を寿ぐかのように、音楽の和声(ハーモニー)と絶対性が繰り返し強調されるのも、それほど不思議なことではない。

リヒャルト・ヴァーグナーとの確執で音楽史に名を残すことになった音楽美学者・評論家のエドゥアルト・ハンスリックは、1854年にその初版が発行された『音楽美論』のなかで、ショーペンハウアーと同じようにオペラに対する疑念を綴っている。

オペラにおける音楽美の生命のいぶきを遠ざけ、劇的原理を純粹にできるだけ論理を徹底させて保持しようとするれば、音楽美は空気ポンプで風を送られる鳥みたいに弱々しく消え去ってしまう。かくすれば必然的に純粹の話す劇に戻って来ざるをえなくなり、これによって明らかになることは、オペラにおいて音楽的原理の優越をもとめない限り(しかも音楽的原理の尊重は現実の状態には敵対的に働く性質を持つことを充分意識した上で)、オペラは本当に不可能なものであるということである。

実際の芸術的活動においても音楽的原理の真理性は決して否定されることはなかったのである。そしてもっとも厳格なドラマティカーであるグルックでさえもが、一面ではオペラ音楽は高揚された朗誦にすぎないという誤った理論に立脚しながら、他面実際の作曲においてはこの男の音楽的性質をしばしば露呈させており、しかもそれはつねに彼の作品にプラスとなっている。

これと同じことはヴァーグナーについてもいえる。彼は『オペラとドラマ』の第一巻において、「芸術のジャンルとしてのオペラの過誤は手段(音楽)が目的とされ、目的(ドラマ)が手段とされているところにある。」といているが、ヴァーグナーのこの主要命題があやまった地盤に立っていることはこの際鋭く強調する必要がある。なぜなら音楽をつねに劇的表現に対する手段としてもたらし来るようなオペラは実際においては音楽的妖怪だからである。⁸⁾

もっとも音楽史的には、この「音楽的妖怪」が19世紀後半以降の音楽の主流になっていく。ハンズリックたちが信奉する和声音楽の妙なる調和は、ライトモチーフという名のバロック的標題性の時ならぬ回帰、半音階的進行と無限旋律によるカダンス構造の止揚に脅かされることになるのである。それほどに絶対音楽の美は、あまりにも純粹で抽象的であるがゆえ、たやすく「空気ポンプで風を送られる鳥みたいに弱々しく消え去ってしまう」ものだということだ。だからこそ繰り返し執拗に、音楽美とはなんであるかが確認されなければならない。

ヴァーグナーがルートヴィヒ二世の庇護のもと、1876年にバイロイトに「音楽的妖怪」専用の劇場を完成させることで、バロック的祝祭が再生する。ただしこの祝祭は、もとより弱体化しきったバイエルン王国のエキセントリックな王のためのものではなく、あくまで「音楽的妖怪」のためのものだった。すなわち、それはヴァーグナーの芸術作品のための祝祭であり、芸術のための芸術のマニフェストなのである。祝祭劇場の内部は、豪華できらびやかな内装を施した馬蹄形ではなく、舞台をかなめに客席が扇状にひろがり、装飾はおろか、座席にはクッションすら張られていない、およそバロック的絢爛とは無縁な質素なつくりになっている。すべての視線が否応なく、舞台上に注がれるように仕組まれているのである。

その意味で、たしかにハンズリックが彼の音楽観からすればヴァーグナーの楽劇とその理念を否定するのは当然であるにしても、ヴァーグナー的な祝祭空間であれ、コンサートホールであれ、それらはいずれもかつて教会や宮廷が果

たしていた役割と機能を引き継いでいる。もちろんその場を支配しているのは、祭壇の神でも玉座の王でもなくて、舞台上の美であり芸術であることはあらためて言うまでもない。

美や芸術を体験するために、つまり、向かいの桟敷の美女や美男をオペラグラスで吟味するためでもなければ、ロビーでワイングラスを片手に談笑するためでもなくて、ひたすら黙ってヴァーグナーの楽劇やブラームスの交響曲に耳を傾げるために、人は劇場やコンサートホールという特定の場所に特定の時間、居合わせなくてはならない。あるいはむしろ、不特定多数の人々がひとつの目的のために同じ場所と時間を共有することによってはじめて、音楽は美や芸術としてたち現われるのだと言ってもよい。劇場やコンサートホールにおける作品と演奏と聴取との一期一会に美は宿るのであって、演奏されない作品や聴き手のいない演奏は、いまだ美でも芸術でもないということなのだ。

作曲家の近藤譲は、そうした音楽独自の存在のありようを“絶対的な一回性”として理解しようとする。

音は、(生演奏に於ては)一度発せられれば修正したり取り消したりすることは決してできない。そして又、音は発せられるとすぐに消滅してしまう瞬間的な存在だから、或る時或る場所で演奏された音(音楽)は、その場限りで消え去ってゆく一回的なものだ。演奏者達は、言わば瞬時の存在でしかない音を操り、その音楽に一回的でありながらも充実した現存を与えるために、各瞬間に自らの技術と音楽性を最大限に、油断なく注ぎ込み続けなければならない。演奏のこうした行為から生じる緊張感は、伝統的に音楽の重要な一要素となってきた。それは、音楽を演奏する人にとっても、聴く人にとっても、大きな楽しみの源のひとつである。この「演奏の緊張」とは、言い換えれば、そこに実現される音楽の絶対的な一回性という存在様態から生じるもの - 即ち、その音楽の「存在の感じ」 - であって、それは、その刹那の存在を直に体験する人々のみが感じ取り得るものである。というのも、「存在の感じ」というのは、単に視覚や聴覚を通じて得られるものではなく、その存在そのものを現に全感覚的に体験して初めて得られる性質のものだからだ。したがって、聴き手は、演奏者と共に、その音楽の存在の瞬間を、その時その場で、一緒に生きなければならない。つまり、「一緒に居合わせる」ことの意味がそこにある。⁹⁾

この「音楽の絶対的な一回性という存在様態」は、録音複製技術が発達した

現代においてもなんら変わらない、と近藤譲は考えているようだ。第二次世界大戦後に登場する、演奏者を必要としないミュージック・コンクレートや電子音楽は、再生装置さえあればいつでもどこでも同一の“演奏”を無限に繰り返すことを可能にしたかもしれないが、それは音楽のもっとも本質的な存在様態である一回性を奪ってしまった。そのことに気づいたからこそ、前衛音楽や実験音楽は、あらかじめすでに磁気テープ上に記録されているさまざまな種類の音に、従来の器楽や声楽の“生の”演奏を重ね合わせてみたり、マイクでひろった“生の”演奏を、同時にその場で電子的に変調するライブ・エレクトロニクスへと向かうようになったのだというわけである。¹⁰⁾

たしかに現代でも相変わらず、クラシック音楽の著名な演奏家のほとんどがコンサートホールでの“生の”演奏を、スタジオでのレコーディング・セッションと平行して行っているし、ポピュラー音楽の場合でも事情はまったく同じである。あるいはまた、どれほど録音技術や再生装置が向上しても、コンサートホールでの“生の”演奏の音量や音質をまったく損なわずに再現することは不可能だろう。かりにそれが可能であるとしても、「存在の感じ」はそこに居合わせないかぎり、感じ取ることはできない。指揮者のセルジウ・チェリビダッケがレコーディングを忌み嫌い、拒否し続けたのもそうした理由によると思われる。

それにもかかわらず、19世紀における音楽行為の一回性と現代におけるそれとの間には、決定的な違いがある。言うまでもなく、ブラームスの交響曲やヴァーグナーの楽劇は、19世紀にはまだコンサートホールやオペラハウスにおける“生の”演奏でしか体験できなかったのである。だから不特定多数の人間がひとつの目的のために「一緒に居合わせる」ことになるのはごく自然なことだったし、必然的なことだった。要するに、「一緒に居合わせる」ことや一回性という希少性は、19世紀における音楽の「存在様態」の結果ではあっても、目的ではなかったのである。

録音複製技術やラジオ・テレビといった放送メディアの普及する20世紀半ば以降、“生の”演奏の体験は、音楽聴取のひとつのあり方ではあるにせよ、唯一のあり方ではなくなった。それと同時にまた、和声音楽もすでに“音楽”と呼ばれるべき唯一のものではなくなり、数多くの音楽ジャンルのひとつ、西洋音楽史におけるひとつの様式にすぎなくなった。「音楽の絶対的な一回性」がその必然性を失ったとき、和声音楽もまたその絶対性・普遍性を失うほかなかった

のである。

チェリビダッケが、1996年に死ぬまで正規の録音を認めなかったのは、そのような「音楽の絶対的な一回性」を神秘化するためというより、むしろいま一度それを必然的なものにするためだったと言うべきである。¹¹⁾ 彼の指揮でブルックナーやブラームスやチャイコフスキーの演奏を聴くということは、とりもなおさずコンサートホールで“生の”演奏を聴くことにほかならなかったし、そのかぎり、彼の指揮による演奏を体験するために「一緒に居合わせる」のは、ごく自然なことだったからである。さらに彼のレパートリーは、18世紀末から19世紀末までの和声音楽、および20世紀の音楽ではラヴェルやリヒャルト・シュトラウスといったその“末裔”にほぼ限定され、オペラはいっさい振らなかった。ショーペンハウアーやハンスリックの標榜する絶対音楽が、まだ必然的であった時代の理念や美学を、チェリビダッケはその限られたレパートリーと頑な録音拒否によって、そしてなにより音楽作品の細部にわたって彫琢の施された個々の部分が全体を有機的に織り成し、構築していくその卓越したリアリゼーションによって実践してみせた。現代において、美としての、芸術としての音楽は、そのような“時代錯誤”によってしか、もはや実現され得ない種類のものなのである。かりにヘルベルト・フォン・カラヤンの録音・録画に対する積極的な姿勢を“同時代的”だったと考えるなら、チェリビダッケの態度は明らかに“時代錯誤”だったのだ。

チェリビダッケの演奏の特徴について、許光俊はつぎのように述べている。

だが、現代において、調和の美は必ずしも当然のものではない。だから、チェリビダッケの調和を求める努力は、ごく自然な美しさという形では表れなかった。全体を整えたいばかりに、細部の細部までこだわる偏執狂的な情熱。ハッピーエンドに到達するための執拗なクライマックス。つまり、チェリビダッケは、本来シンプルでバランスが取れたギリシア彫刻のような美を求めていたのかもしれないが、出てきた結果は違ったのである。完璧すぎるがゆえの不自然、美しすぎるがゆえのグロテスクだったのだ。調和を求める意識が過剰にすぎたのだ。それは調和がもはや自明ではなかったからである。¹²⁾

「調和の美」をなおも有効だと信じるチェリビダッケは、録音を拒否してコンサート活動に専念し、カラヤンは録音スタジオのミキシングルームで「調和の美」のシミュラクルの生産に勤しんだと言うべきかもしれない。そこでは、

調和はオーケストラの楽員たちがもたらすものというより、もっぱらマイクロフォンのセッティングと調整卓のレバー操作とテープ編集によってもたらされるものだからである。それゆえにまたカラヤンや彼のエピソードを、チェリビダッケは“レコード指揮者”と侮蔑的に呼んだのだった。¹³⁾

現代の演奏家がレコーディングとコンサートの両方で活動をするかぎり、“生の”演奏もまた“絶対的な一回性”として生起することはあり得ないだろう。コンサートにおける演奏と録音における演奏は、それぞれが互いに典拠(reference)となっている。あるいは、一方は他方の反復であり、変種(Variante)にすぎないと言ってもよい。著名な演奏家のコンサートに行くということは、すでに周知の録音における演奏を再確認することであり、録音された演奏を聴くということは、コンサートでの演奏を追体験することにほかならない。つまり“生の”演奏の一回性は、もはや相対的なものでしかないのである。19世紀における音楽の存在のありようを特徴づけるものが、未知なるものの“絶対的な一回性”であったように、20世紀後半におけるそれを特徴づけるものは、まさしくその“絶対的な一回性”の反復可能性なのである。

チェリビダッケは生涯、録音された音楽を“音楽”とは認めなかったが、それとはまったく正反対に、カナダのピアノ奏者グレン・グールドはコンサートホールでの“生の”演奏を放棄した。あるいは否定したと言ったほうがよいかもれない。1964年、彼はそれまでレコーディングと平行しておこなっていたコンサートから“ドロップアウト”する。それ以降、もっぱらスタジオでの録音活動が1982年の彼の死まで続けられる。“絶対的な一回性”など音楽の本質とはなんの関係もない、とグールドは考えていたのである。

スタジオ・レコーディングに特有のさまざまな技術の中でも、テープ接合ほど議論的となってきたものはない。各楽章をワン・テイクで録音したソナタやシンフォニーのレコーディングといったありふれた事象に然るべき考慮を払うとしても、今日のレコーディングの大多数は、最短で20分の1秒以上の持続を持つさまざまなテープ断片を集めてなされているのだ。表面的には、接合の目的は演奏中の失敗を修正することにある。(……)アンチ・レコード派はテープ接合が不正直で人間性を墮落させるテクニックであると宣言している。それは西洋音楽のある種の伝統の基礎になっている運や偶然の条件を除去してしまうというのだが、そうした伝統たるや、いっそう不快なものといってさしつかえないだろう。彼らはまた、演奏者が持っているはずだと彼らの考える統一された構築的な概念が、

一般的なテープ接合によって破壊されると主張している。

わたしのみるところでは、こうした反対意見に挑戦する二つの事実がある。まず第一に、演奏者の「統一された概念」に関して仮定される美德の多くは、パルマのオペラ劇場の天井桟敷やそれに類するところに何十年もの間さらされることで作り上げられる“こけおどし”心理学と同じくらい、本質的に音楽的ではないものにかかわっているということである。(……)第二の事実は、様式を接合することは不可能だということである。様式に対する確信に基づいてテープ断片を接合することができるだけなのである。そして、こうした確信を得るのが録音前であろうと録音後であろうと(レコーディングのもう一つの利点だ。演奏について録音後に考え直せるという、時間を越えた贅沢) こういう確信が存在することこそ重要であって、そこに至る手段は問題ではないのである。¹⁴⁾

テープの接合によって録音済みの演奏をスタジオで編集する場合、多かれ少なかれ避けがたい演奏上のミスや、別のテイクで埋め合わせることが一般的に目的となっている。あるいはもっと積極的に、たとえばグールドが実践したように、いくつかのテイクをつなぎ合わせて、“絶対的な一回性”では起こり得ない演奏をつくることもあるだろう。¹⁵⁾ だがいずれにしても、一定の共有された時間と空間のなかで生成される演奏が醸し出す、近藤譲の言う意味での緊張感や存在感が失われるのは事実である。問題は、「アンチ・レコード派」(グールドがチェリビダッケを念頭に置いていたかどうかはわからないが)のようにそれを「統一された構築的な概念」の喪失と見るのか、それとも“こけおどし”心理学の払拭と見るかである。

ただここで興味深いのは、この対立がチェリビダッケとグールドの二人のレパートリーの違いとして表れているということだ。チェリビダッケはすでに触れたように、19世紀ドイツ・ロマン派を中心としたプログラムを組んでいたが、グールドは本格的な録音活動を開始する1955年前後からすでに、バッハとシェーンベルクから新ウィーン楽派を主たるレパートリーにしていた。それらはいずれも、コンサートホールの多数の聴衆のまえで演奏するには向かない、あるいはまた“絶対的な一回性”がその存在理由には必ずしもなっていない音楽だと言ってよい。たしかにベートーヴェンもブラームスも録音してはいるが、19世紀の作品が彼のレパートリーの中核を成していたとは言えないだろう。¹⁶⁾

“絶対的な一回性”が「統一された構築的な概念」の前提としてあった19世紀のコンサートにおける音楽は、録音再生による反復可能性によってその前

提を失うと同時に、その存在理由も失うほかない。チェリビダッケが録音を否定することによって、20世紀後半のコンサートホールで芸術としての、美としての音楽を再現したとすれば、グールドは“生の”演奏を拒否することによって、聴衆のいないスタジオで、録音とその録音テープの綿密な編集加工に基づく唯一無二の演奏を完成させたのである。それは再生装置によって無限に反復可能だが、コンサートホールにおいて再現されることは決してあり得ないただひとつの“絶対的な演奏”としてある。“絶対的な一回性”の反復可能性と相対化をもたらした録音複製技術は、グールドにとって“絶対的な演奏”の反復可能な一回性を実現するための装置になったのである。

20世紀後半の録音スタジオで作られ出された“絶対的な演奏”は、たとえばバッハやベートーヴェンやシェーンベルクの音楽が、それぞれの歴史的・地理的な状況のなかで引き受けることになった社会的性格(様式)の標本となる。いったん記録保存されてしまえば、それはいつでもどこでもつねに一定不変であり、時代や場所の影響を被ることはないし、特定の聴衆がそこで想定されているわけでもない。だから、それがだれかに向かってなんらかの“意思”を告げるということもないのである。グールドが言うように、この“絶対的な演奏”はいわばBGMのようにある。すなわち、「レコーディングは、コンサートのように特殊な場の雰囲気依存するのではなく、諸状況の総体への関係に依存するので、BGMにおいては、この現象がそれを通じて支障なしに信じがたい範囲にわたる様式の参照に頼れるようになる - 現代世界に古い時代のイデオロムを召喚し、細分された役割の付与によってそれらが新しい有効性を獲得するような文脈に置くことで - 能力を開発する」¹⁷⁾のである。

すべての音楽がレコーディングによって標本化され無銘のものとなれば、聴き手はなににもとらわれず自由に、つまり創造的に聴く術を習得できるというわけである。いくつかのテイクからひとつの“絶対的な演奏”が導き出されるように、聴き手もまたそれを素材に、“絶対的な演奏”をみずから編集し作成することができる。グールドは考えたのである。¹⁸⁾ただ、そうした“絶対的な演奏”もまた、反復可能なものとして標本化されることになるのは言うまでもないだろう。いずれにしても、19世紀における音楽のように、それが芸術や美として機能することはあり得ないのである。

注

- 1) ユルゲン・ハーバースマス / 三島憲一編訳『近代 - 未完のプロジェクト』岩波現代文庫 2000 年、26 頁。
- 2) 同上、21-22 頁。
- 3) ショーペンハウアー / 西尾幹二訳『意思と表象としての世界』中央公論社 1975 年、491 頁。
- 4) 同上、485 頁。
- 5) ニコラウス・アーノンクールはバロック期のオペラについて、つぎのように言っている。「かくしてオペラ作曲家の最初の世代の作品から、特定の意味をもつフィグーラ（音型）の膨大なリスト、語彙集が生まれ、教養ある聴き手は皆それによく通じていた。それゆえ、フィードバック - フィグーラの一覧を独立的なものとして言葉抜きで使用する - が可能であった。すなわち、フィグーラを聴くだけで、聴き手はそれと対応する言葉を連想することができたのである。最初は声を伴っていた音楽言語を器楽にも取り入れたという事実は、バロック音楽の理解や解釈のためには非常に重要である。それは、モンテヴェルディによって高度な芸術へと様式化された、言葉としての歌という最初の発想に端を発しているのだ。」（ニコラウス・アーノンクール / 樋口隆一・許光俊訳『古楽とは何か - 言語としての音楽』音楽之友社 1997 年、216 頁）
- 6) ショーペンハウアー前掲書、488 頁。
- 7) 同上、477 頁。
- 8) エドゥアルト・ハンスリック / 渡辺護訳『音楽美論』岩波文庫 1960 年、69-70 頁。
- 9) 近藤譲『耳の思考 - 現代音楽の意味場』青土社 1985 年、111-112 頁。
- 10) 同上、121-128 頁参照。
- 11) もっとも、彼の存命中にすでに放送局によってコンサートのライブ録音がしばしば行われ、放送されていたし、それらを“音源”とする非合法のいわゆる“海賊盤”も大量に市場に流出した。彼の死後は、家族の許可のもとに合法的な正規の盤も多数出版されている。それらもすべてコンサートのライブ録音であることは言うまでもない。ただ、出版が合法的であろうとなかろうと、いずれにしてもこうした事態は、チェリビダッケ本人の関知するところではなかった。
- 12) 許光俊『世界最高のクラシック』光文社新書 2002 年、183 頁。
- 13) たとえば、三谷礼二『オペラのように』筑摩書房 1992 年、286-290 頁参照。
- 14) グレン・グールド / 浅田彰・細川周平訳「プロスペクツ・オブ・レコーディング」、『現代思想』1985 年 5 月号（特集 = Contemporary Music）青土社所収、148-149 頁。なお引用にあたって、語句の一部に若干の変更を加えた。

- 15) 積極的なテープ編集とは、グールドの場合、つぎのようなものだ。「一年ほど前、『平均率クラヴィア曲集』第一巻の終わりのほうのフーガをレコーディングしていた時、わたしはバッハの名高い対位法上の難関のひとつ、イ短調のフーガにいきあたった。これはバッハのフーガの中でもとくにピアノで演奏しにくい構造になっている。というのも、四つの強声部が鍵盤の中央オクターブの音域に限定して用いられているからである。この楽器の中でも真に独立した声部進行をきかせるのが最も難しい音域なのだ。レコーディングの過程でわたしたちはこのフーガを八回録音した。(……)テイク6とテイク8は、それぞれテープ接合の必要もないほど完璧だった。フーガは2分強しか続かないのだから、特別な出来栄えというわけではない。しかしながら、数週間後、このセッションの結果を編集室で検討し、テイク6とテイク8を何回も手早く交互に聴いてみると、両方ともスタジオでは全く気づかなかった欠陥を持つことが明らかになった。いずれも単調なのだ。(……)イ短調のフーガは、迫奏(ストレッティ)の集中をはじめ、密集した四声の模倣のためのさまざまな仕掛けをもっぱらとしており、そのため主題の処理がフーガ全体の雰囲気を決定する。(……)テイク6のドイツ風の厳肅さも、テイク8の根拠のない浮きたつような表現も、このフーガに関するわたしたちの最高の解釈を表わすにふさわしいとは認められなかった。この時、二つのテイクが性格的に非常に異なったものであるにもかかわらずほとんど同一のテンポで演奏されている(……)ことに、誰か気がついた。そして、このことを利用し、テイク6とテイク8を交互に組み合わせて一つの演奏を創り出すことに決まったのだ。(……)その結果得られたものは、この特定のフーガに関するかぎり、わたしたちがそのときスタジオで成し得たどのような演奏よりもはるかにすぐれた演奏だったのである。」(同上、149-150頁)
- 16) グールドは1955年、ワシントンとニューヨークでアメリカ合衆国における初のリサイタルを開き、その直後に大手レコード会社コロンビア・マスターワークスと専属契約を結ぶ。最初のレコーディングには、グールド自身のたつての希望で、バッハの『ゴルトベルク変奏曲』が選ばれた。それ以後、バッハを中心に、ほかのコンサート・ピアニストなら見向きもしないような曲の録音が継続しておこなわれる。さらにつけ加えて言えば、シューベルトやシューマン、リスト、ショパンをグールドはほとんど無視していた。グールド自身しばしば言明していたように、彼の関心は和声ではなく、多声にあったのである。和声音楽であっても、彼はそこからつねに多声的な構造を浮かび上がらせていたと言ってよいだろう。また、モーツァルトはピアノ・ソナタ全曲を録音しているにもかかわらず、事あるごとにその音楽的着想の貧しさをあげつらっていた。演奏もモーツァルト愛好家の神経を逆なでするのに十分なもので、作曲家の柴田南雄が見事に評しているように「ケージのいわゆる“四分三十三秒”に匹敵する、西洋鍵盤音楽奏法の伝統への造反としか言いようが

ない」ものである。(柴田南雄『名演奏のディスコロジー - 曲がりかどの音楽家』音楽之友社 1978 年、300 頁)

- 17) グールド前掲書、154 頁。
- 18) 同上、156-157 頁参照。グールドがここで主張していることは、ミュージック・コンクレートの作曲家たちがすでに実践していたことだ。たとえばピエール・アンリは、ベートーヴェンの交響曲が録音されているレコード盤からさまざまな断片的な再生音を抽出し、コラージュした『ベートーヴェンの交響曲第 10 番』を制作しており、その CD (Pierre Henry, *La dixième symphonie de Beethoven*, Paris: Philips 1988) も出版されている。