

グレン・グールドはテロリストか？

藤井 たぎる

起源から ^{マトリックス}母型へ

芸術作品がそうでないモノから区別されるのは、それがなにかの物まねでもコピーでもなく、真正でオリジナルな唯一のモノである、つまり複製不可能な一回性を有していると認識される場合である。かつて陶工が作り上げた李朝の壺やアントニオ・ストラディヴァリが製作したヴァイオリンも、あるいはまたレンブラントが描いた《自画像》やJ. S. バッハが作曲した《ゴルトベルク変奏曲》も、その限りにおいていずれも芸術作品だということになる。それらはどれもたぐい稀な匠の為せる技だと考えられるからである。アガンベンによれば、「技 (τεχνη) とは、壺を作る職人の活動も、像を造ったり詩を書いたりする芸術家の活動も、ともに意味する名称であった」。¹⁾ もっともいまでは、画家や作曲家は芸術家と呼ばれるのに対して、陶工や楽器製作者は職人と呼ばれ、芸術家とは呼ばれないように、両者は明らかに区別されている。このように ^{テクネ}技の意味がふたつに分裂して、芸術を技術一般から区別するようになったのは、分業によるモノの大量生産が可能になった産業革命以降のことだとアガンベンは言う。

18世紀後半における最初の産業革命に始まる近代技術の発展と、さらにいっそう広範囲に、またよりいっそう疎外的になってゆく労働の区分の確立によって、人間によって生産されるモノの現存の仕方は二重になる。一方に美学の規則にしたがって現存へと至るモノ、すなわち芸術作品があり、他方に ^{テクネ}技術を手段にして存在へと至るモノ、すなわち狭い意味での製品がある。²⁾

職人がその卓越した ^{テクネ}技術で作りに上げた高級家具と、画一化された大量生産品

とでは、とうぜん価格も桁違いだろう。ただ前者がどれほど高価であっても、それを芸術作品と呼ばないのは、それがたとえばテーブルやイスとして使用されるという点において、大量生産品となんら変わりがないと考えられるからである。テーブルやイスは生産される製品だが、それに対してレンブラントの絵画は創作される作品であって、前者は家具として利用されるのに対して、後者はいかなる利用可能性もないもの、すなわち展示され鑑賞されるものとして認識されている。美術館に展示された絵や彫像を手で触れたりすることは禁じられているように、芸術作品はさしあたり私たちの生活に必要なもの、たとえばテーブルやイスのような製品のように日常的に使用されるものではない。そしてまた、まさにそれゆえにそれらは芸術とみなされているのである。広い意味での技術の領域から、特殊な狭義の技術が芸術の名のもとに独立して存在しているわけだ。あえて言えば、芸術作品はその利用可能性が否定されることによって、要するになんの役にも立たないことによって、みずから“消費されないモノ”という特異な価値を逆説的に与えているのである。なんの役にも立たないというその特性が、そのモノを「美学の規則にしたがって」もっぱら鑑賞すべき対象として現存させるのである。だから生産され使用され消費される製品には、必ずしもオリジナリティ (originality) が要求されなくなっていくのとは対照的に、利用可能性をもたない芸術作品にはオリジナリティだけが求められるようになる。

オリジナリティとは何を意味するのだろうか。芸術作品がオリジナリティ（あるいは真正性）という特徴をもっていると私たちが言うとき、それは、作品が単に唯一無二である、つまり他のどんなものとも異なっているということの意味しているだけではない。オリジナリティが意味するものは、起源との近さである。芸術作品は、それがただ単に起源に、つまり形式のアルケーに由来しており、それに一致しているというだけでなく、また起源の近くに永久に留まるものであるという意味でも、それはその起源との固有の関係を保持しているので、オリジナルなのである。³⁾

ここに真作の絵と贋作や盗作とされる絵があるとしよう。どれほど模倣が完璧でも、通常、贋作や盗作はそれが贋作や盗作とみなされた段階で、芸術的価値も商品価値も無に帰すことになる。作品のオリジナリティ、すなわち、作品のアイデンティティ身元を保証する起源 (origin) が、贋作や盗作に見いだされることはあり

得ないと考えられるからである。作家がなにをそのような形象のうちに捉えようとしたのか、それによってなにを表現しようとしたのかという問いが、贋作や盗作の前では無効になってしまう。もっともそれが贋作や盗作であると発覚しないうちは、芸術作品とみなされるのもまた事実だ。その場合、芸術作品のオリジナリティとは、贋作や盗作にはついに見いだすことのできない真正性 (authenticity) のことだが、それはある芸術作品にその真正性を付与しているのが、ほかならぬその贋作や盗作だということでもある。ただそうすると、あるブランド品が偽ブランド品の出現によって、本物には偽者にはない真正性が認められるというような場合となんの違いもないだろう。

アガンベンの言うように、芸術にオリジナリティが求められるようになるのは、産業革命以後、芸術作品が市場の商品との差別化を余儀なくされたからである。モノは生産され使用され消費される。たとえばヴィトンのバッグは、それがひとつの型をもとに複数生産され、バッグとして使用され消費される限り、本物には偽造品にはない真正性があるとしても、やはり芸術作品ではなく、机やイスと同じ量産品、つまりは“コピー商品”なのだ。芸術作品が「その起源との固有の関係を保持している」のに対して、量産品が関係しているのは起源ではなく、^{マトリックス}母型だからである。絵画や音楽作品がオリジナリティを有していると見なされるのは、家具やバッグといったモノの生産とは違い、それが複製を想定しない一回限りの行為であるからであり、またその限りにおいてである。したがってアガンベンは、モノを量産する技術を持っていなかった時代には、そもそも芸術と非芸術の区別は存在しなかったと考えるのである。

マルセル・デュシャンは、まさにそうした芸術作品とモノとの乖離を制作において倒錯的に主題化している。彼は《泉》という表題のもとにごくありきたりの男性用小便器を展示することで、利用可能なモノから便器としての利用可能性を奪い、それをむりやり鑑賞の対象に、つまりなんの役にも立たない唯一の作品へと変容させてみせる。また一方で、彼はレンブラントの絵をアイロン台として使用するよう提言することで、なんの役にも立たないはずの芸術作品を利用可能な製品に転位させようとする。デュシャンが提案する“相互的レディ・メイド”によって、もはや製品と作品を分け隔てるオリジナリティの概念そのものが無効になるとアガンベンは言う。⁴⁾ なるほどデュシャンのパフォーマンスやコンセプトには、あいかわらずオリジナリティが見いだせるかもしれないが、《泉》という名の便器やアイロン台となる《レンブラント》は、すで

に真正性やオリジナリティを失っている、というよりむしろ、みずからそれをあらかじめ否定しているからである。モノが芸術作品を、芸術作品がモノを偽装するこの“相互的レディ・メイド”において、両者はもはや製品でも作品でもない、^{アイデンティティ}身元の不確かな異物として同一の位相に共存することになるのである。



マルセル・デュシャン 《泉》



レンブラント 《自画像》

19 世紀末に音と画像を記録し再生する技術が開発され、そのいずれもが 20 世紀前半にはすでに実用化し普及するにおよんで、芸術作品も量産品と同じように、生産され使用され消費されるようになる。こうして芸術作品の起源、すなわち、あるモノが製品としてではなく、作品として機能するための根拠は、“相互的レディ・メイド”の場合と同じように失われてしまう。

モノとしての音楽

たしかに写真や映画、あるいは録音された音楽をもはや芸術とはみなさないという考え方もあるかもしれない。音楽の場合、20 世紀におけるレコードや CD の普及がポピュラー音楽という“非芸術音楽”の流行を世界規模でもたらしたのも事実だろう。しかし産業革命以降、せいぜい 20 世紀初頭までの真正性

とオリジナリティを根拠とする芸術概念は、デュシャンやダダイストたちによってすでに死を宣告されたのも同然である。技術的な複製の可能性が見いだされ活用されるようになったとき、一回性や反復不可能性が、あたかも芸術作品に本来的に内在する価値であるかのように見えてくるにすぎない。ベンヤミンはそれを芸術作品の「アウラ (Aura)」と呼んでいる。

最古の芸術作品は、ぼくらの知るところでは、儀式に用いるために成立している。最初は魔術的な儀式に、ついで宗教的な儀式に用いるために。ところで、芸術作品のアウラ的な在りかたが、このようにその儀式的機能と切っても切れないものであることは、決定的に重要な意味をもっている。いいかえると、“真正の”芸術作品の独自の価値は、つねに儀式のうちにその基礎を置いている。儀式というこの基礎は、どれほど間接的なものになろうとも、美の礼拝というきわめて世俗的な形式のなかにも、世俗化された儀式として、いまなお認められる。⁵⁾

音楽もまた、「魔術的な儀式に、ついで宗教的な儀式に用いるために」成立したと言えるだろう。聖歌や賛美歌は教会において、神への帰依や神に対する感謝のために歌われるのであって、歌うことが本来の目的とされているわけでも、ましてや鑑賞の対象となっているわけでもないということだ。そこでは音楽が儀式から離れて、単独に存在する可能性は考えにくい。しかしいったん音楽が儀式から離れて世俗化すると、それ自体がいわば礼拝の対象となる。音楽は、それがコンサート（公開演奏会）という「世俗化された儀式」の場で提供されることで、“真正の”芸術作品の独自の価値を内在化するようになる。

ベンヤミンは芸術の歴史のなかで芸術作品が担うことになる二つの相反する価値を「礼拝的価値」と「展示的価値」と呼んでいる。魔術的・宗教的な儀式（たとえば教会のミサ）の場合、礼拝的価値に比重が置かれているのに対して、世俗化された儀式（たとえばコンサート）においては、展示的価値が大きな比重を占めているというわけである。そのことはまた、音楽のジャンルにも影響を与えることになる。

ミサと交響曲とはたぶん、もともと同程度の展示可能性をもっていたろうが、それにしても交響曲が成立したのは、これがミサ以上の展示可能性をもつに至ることが、約束された時点においてだった。⁶⁾

ベートーヴェン晩年の大作《荘厳ミサ曲》のように、宗教曲も教会ではなく、交響曲と同じようにコンサートホールで演奏されるなら、ミサ曲はその場合、

礼拝的価値ばかりでなく、展示的価値をも有していると言えるかもしれない。だからといって、交響曲という世俗化された新たな音楽ジャンルには展示的価値しかないというわけではない。ベンヤミンの言うように、展示的価値はつねに儀式的機能を前提にしているからである。儀式的機能が見いだされないモノが展示される可能性はない。それはデュシャンの男性用小便器が逆説的に示しているとおりで。ただしそのことは、礼拝的価値がもともと芸術作品に内在していて、その価値がやがて展示的価値をもたらすようになったということの意味するわけではない。むしろ両者の価値は、いわば同時にたち現われると考えるべきである。ある芸術作品に展示的価値が認められるやいなや、礼拝的価値もまた宿る。あるいはそのとき、その儀式的機能が礼拝的価値として作品に内面化されるのだと言ってもよいだろう。それは使用価値と交換価値の関係と同じである。

たとえばグールドが弾くバッハの《ゴルトベルク変奏曲》の CD が 2,000 円で店頭で並んでいるとしよう。使用価値が交換価値に先行して存在していると仮定すると、この CD はもともと交換市場に出る前から、あらかじめ 2,000 円に値する使用価値を有していたということになる。しかし言うまでもなく、モノの値段を決定するのは市場である。2,000 円でその CD の売買が成立することによって、はじめてそれに 2,000 円という使用価値が見いだされるのである。岩井克人が言うように、「売り手が手にもつ商品は、買い手という他人によってじっさいに買われなければ、それ自身が価値のない手としての商品であることを実証できない」。⁷⁾ ところでその CD を 2,000 円で購入した買い手が、偶然に同じ CD が別の店では 1,800 円で売られているのを発見したら、どう思うだろう。自分が購入した CD は 200 円分使用価値が高いとは考えずに、たぶん損をしたと感じるに違いない。そのことを 2,000 円で売った店も知るようになると、自分の店の売り上げはその商品に関しては落ちるはずだから、やはり 200 円（あるいはそれ以上）値下げするかもしれない。だからといって、その CD には本来 1,800 円の使用価値しかなかったということにはならないだろう。

あるモノの使用価値が認められるためには、それがまず交換されなければならないように、ある芸術作品の礼拝的価値は、それが展示されることによってはじめて認識される。あるモノの利用可能性がそれに交換価値を与え、その交換価値がそのモノに使用価値を付与するように、ある作品の儀式的機能がそれに展示的価値を与え、その展示的価値がその作品に礼拝的価値を付与するので

ある。

もとより複製技術の向上は、単に机やイスやバッグといった量産品を生み出しただけではない。芸術もそうした技術の発展と無関係ではあり得ない。だからベンヤミンは、複製技術が芸術作品から儀式的機能を奪い、展示的価値が礼拝的価値を駆逐するようになったと言うのである。彼は、写真、そしてとりわけ映画にその可能性を見いだしている。

ぼくらは映画において、その芸術的性格が初めて隅々まで複製可能性によって規定されているひとつの形式を、もつに至っている。この形式をギリシア芸術と細かく対比してみるまでもあるまいが、ただ、ある厳正な一点で対比を試みることは、啓発的だろう。つまり、映画の出現と同時に芸術作品にとって決定的に重要なものとなったひとつの性質は、ギリシア人からすれば、芸術作品にもっとも認めがたいもの、あるいはそうでなくても、芸術作品のもっとも本質的でない性質と見えたであろうもの、なのである。その性質とは、作品を、より良く作り変えてゆくことを可能とする性質にほかならない。完成した映画は、さいころの〈一振り〉による創造物などではけっしてない。映画はじつに多くの映像や場面からモンタージュされるものであって、モンタージュするひとは、その映像や場面の選択権を握っている — のみならず、撮影の過程でも最初から、思いどおりの映像ができるまで、好きなだけ撮影をやり直すことができる。3,000メートルのフィルムの映画『パリの女性』を仕上げるのに、チャップリンは125,000メートルのフィルムを使っている。映画はそれゆえ、芸術作品のうちでも、より良く作り変える可能性に、もっとも富んでいる。そしてこの改良可能性は、永遠の価値なるものを徹底的に断念することと、繋がっている。⁸⁾

予算の許す限り、何度でも撮り直すことができ、そのなかから自由にいくつかのカットを選んでつなげる(モンタージュする)ことができるのが映画である。劇場の本番の舞台なら、芝居は「さいころの〈一振り〉による創造物」だと言えるが、映画での芝居はさいころを振って、思いどおりの“目”が出るまでそれを何度でも繰り返すことができる。つまり前者の一回性や不変性にかわって、後者を特徴づけているのは反復性や可変性だということである。取り返しがつかない一回性や不変性に対して、反復性や可変性はやり直しを可能にする。かりにさまざまな理由から、あるシークエンスやカットを最終の完成版では削除したとしても、いつかまた思い直して入れたくなったら、簡単にそうすることができるだろう。“ディレクターズ・カット”と称して再上映される場合のよう

に、映画は完成後も変更が可能なのである。

この演劇と映画の関係に、音楽の場合、コンサートでのライブ演奏とスタジオでのレコーディングの関係がそっくり対応している。ライブ演奏はやはり「さいころの〈一振り〉による創造物」であり、レコーディングは映画の撮影と同じように何回も録り直しが可能で、そのいくつかのテイクから適当な断片を選び出してつなぐ（サプライスする）ことができるからである。そうした編集の具体的な手順を、ピアノ奏者グレン・グールド（1932-1982）はみずからのレコーディングを例につぎのように説明している。

一年ほど前のこと、『平均率クラヴィア曲集』第一巻のフーガをレコーディングしていたとき、私はバッハの名高い対位法上の難所のひとつ、イ短調のフーガにさしかかった。これはバッハのフーガの中でもとりわけピアノで演奏しにくい構造になっている。というのも、それは鍵盤中央の音域を頑として占有している四つの激しい声部で構成されているからだ。ピアノの場合、この領域で真に独立した声部進行を実現することは非常に困難なのである。このフーガをレコーディングする過程で私たちは八回のテイクを試みた。（……）テイク 6 とテイク 8 はいずれもテープ編集の必要もない完璧なテイクだった。もっともフーガは 2 分強の長さしかないのだから、偉業というわけでもなかった。ところが数週間後に、このセッションの結果を編集室で検討するため、テイク 6 とテイク 8 を数回手早く交互に聴きくらべてみると、両方ともスタジオではまったく気がつかなかった欠陥があることが明らかになった。いずれも単調なのだった。（……）イ短調のフーガは、ストレッタが頻出し、またその他、模倣のための技法が密接した音域で展開されているため、主題の扱い方がこのフーガ全体の雰囲気を決定する。よくよく冷静に考えると、テイク 6 のドイツ的な厳格さも、テイク 8 の根拠のない歓喜も、このフーガについての私たちの最高の見解を表わしているとは認めがたいものだった。このとき二つのテイクには性格的に大きな違いがあるものの、両方ともほとんど同一のテンポで演奏されている（……）ことに、誰かが気がついた。そしてこのことをうまく利用して、テイク 6 とテイク 8 を交互に組み合わせた一つの演奏を作ってみることにした。（……）その結果達成されたものは、私たちがあつときスタジオで成し得たどの演奏よりも、はるかにすぐれたこの特別なフーガの演奏だったのである。⁹⁾

テープ編集（サプライス）を、ミスタッチを修正するための消極的な手段として使うだけでなく、むしろ音楽を練り上げてゆくための重要なファクターとしてグールドは位置づけている。ベンヤミンの言い方を借りるなら、スタジオ

におけるレコーディングにおいても「より良く作り変える可能性」が追求されることになる。あらかじめ何回か、同一の曲をテープに録音して、それぞれのテイクから適切と思われる断片を選び出し、それらをただひとつの完成版へと後から再構成していくのである。コンサートでの演奏は、劇場での芝居の場合と同じように、最初から最後にむかって一定の時間のなかで展開されるほかない。いったん始めたら中断することも引き返すことも、個々の楽節をアトランダムに入れ替えることもできない。もしかりにそうしたとすれば、それはもはや作曲家の書いた曲とは違う別の音楽を演奏していることになる。しかし録音スタジオには聴衆はいないし、時間に縛られることもない。曲の断片を、たとえば数小節だけ弾いて、テープに保存しておく。あとはそれを、やはり以前に同じように保存しておいた別の断片に楽譜どおりに貼りつけるだけのことだ。テープ録音という技術がそれを可能にしたのである。モノではなかった音楽が、モノとして所有可能になったと言ってもよい。無限に分割可能な断片を自由につなぎ合わせることで、音楽は時間から解放されることになるのである。

こうして最終的に編集されたマスターテープからレコードやCDなどのディスクが複製コピーされるが、それは映画の場合なら、最終的に編集されたマスターポジから劇場公開用のインターネガが複製コピーされるのとまったく同じである。レコードやCDの音楽は、机やイスやバッグといった量産品ともはやなんら変わるところはない。それはグールドのつぎのような発言からも明らかである。

結果として全体が首尾一貫したものになっているなら、二秒毎にサプライズがあろうと、一時間に一か所もサプライズがなかろうと、さほどたいした問題ではないはずである。とにかく、新しい車を買うときに、その車がいくつの工程を経て完成されたかなどということは、まったく問題にはならないのだから。¹⁰⁾

モノとなった音楽は、複製可能なれっきとした“コピー商品”にほかならない。それはすでに創作される作品ではなくて、生産される製品だということである。

グールドは、彼がまだコンサート活動を行っていた当初から、ことあるごとにコンサートが演奏に及ぼす弊害を口にしていた。演奏家はコンサートでは聴衆におもねるために、曲の本質を歪めてしまうというのである。たしかにそういう可能性はあるかもしれないし、みずからの体験に基づいて述べている以上、

第三者がそれに対して反論する余地はない。聴衆の存在に左右されない演奏家もいるだろうが、それをもってグールドの主張に異議を唱えても仕方がない。それはあくまでグールドの個人的な問題だし、それに理由はじつはどうでもよいことだ。いずれにしても、演奏会を否定し、スタジオでの制作のみを肯定するグールドの言動がもたらすその論理的な帰結は、これまでの音楽のありかたに決定的な変革をもたらすことになった。

音楽の複製、つまりテープ録音の技術によって、音楽は時間から解放されるとともに、またオリジナリティの概念からも解放されることになる。一回性や不変性のかわりに、はじめから反復性と可変性を前提としている音楽には、もはやいかなる起源も見いだすことはできないからである。もっともコンサートでの演奏をライブ録音し、それにいっさい手を加えずに未編集のままマスタリングしたものであれば、そのCDに記録されている音楽の起源はあたかもそのライブ演奏であるかのように見えるだろう。もちろんそれは起源 (origin) ではなく、あくまで音源 (source) にすぎないが、グールドがライブ録音を否定しているのも、それが「特定の日時に関する証拠資料」¹¹⁾ であり、「時間のなかに確実に位置づけられる記録として、いつでも検査、批判、あるいは賞賛の対象となりうる」¹²⁾ からである。ただ、かりに無修正・未編集のライブ録音ではなく、編集されたスタジオ録音だとしても、その演奏家がライブ活動をおこなっている限り、ライブと録音の関係はあたかもオリジナルとコピーのように相互に対応することになる。だから音楽に真正性をもとめる演奏家たちは、グールドのようにコンサート活動を止めたりはしないだろう。彼らがレコーディングにコンサートにおける演奏とは別の意義を見いだしているにせよ、あるいはライブ演奏の代替品としての副次的な意味しか認めていないにせよ、ライブ演奏がスタジオで制作されるレコードやCDといった複製品のアイデンティティ身元を保障し、また同時にその複製品がライブ演奏に“起源”を付与するという相関関係が維持される限り、音楽の芸術性はあいかわらず保証されるからである。

グールドが本格的な演奏活動を開始した 1950 年代は、SP に代わって LP が普及し、レコーディングが音楽に深く関与し始めた時期でもある。ライブ演奏と録音媒体のシナジー効果で、クラシック音楽やポピュラー音楽のスター演奏家たちが次々と輩出するようになった。グールドもまた例外ではなかった。彼を一躍スターの座に押し上げたのも、1955 年 1 月のワシントンとニューヨークでの 2 回のリサイタルとその年の 6 月に録音されたバッハの《ゴルトベルク変

奏曲》のレコードだった。時代がモノラルからステレオへ、アナログからデジタルへと移り変わっても、音楽をめぐるこうした状況は基本的に変わっていない。あるいはむしろ、その複製可能性によって音楽の礼拝的価値は駆逐されるどころか、あいかわらず高値どまりとなっている。レコードやCDの存在がコンサートの儀式的価値を支えているのである。たとえばこんな具合だ。

カガンはリヒテルの録音スタジオ嫌いの背後にある本当の理由を完全に理解していた。すなわち、それは公開演奏におけるインスピレーションと自発性へのほとんど宗教的なほどの帰依なのである。¹³⁾

リヒテルのライブ演奏が「インスピレーションと自発性へのほとんど宗教的なほどの帰依」であるということとスタジオ録音の存在は、この言説においても表裏一体を成している。音楽の儀式的機能が見いだされるのは、もっぱらライブ演奏とスタジオ録音との差異においてであり、その差異が礼拝的価値としてライブ演奏に内在化されるのである。それゆえにグールドはみずからコンサート活動を放棄することによって、こうした相関関係を断ち切り、なんの起源も持たない純粋なモノとしての音楽を提供することで、音楽から完全に礼拝的価値を払拭しようとしたのである。

音楽の“空売り”

音楽は録音技術が開発されるまでは、過去から未来へとかならず一方向に流れる時間のなかで成立してきた。しかし録音技術はそういう時間の不可逆性を、じつに簡単にクリアしてしまう。すでに述べたように、スタジオではもう曲を楽譜の指定する順序に演奏する必然性はない。どこからはじめようと、どこで中断しようと、録音技術上はなんの問題もない。この事実からグールドはさらに芸術様式の歴史的な発展に関する概念までも相対化しようとする。もはや芸術作品の価値判断に、時代様式を持ち出すのは無意味だとグールドは考えるのである。フェルメールの絵画がファン・メーヘレンによるフェルメール風絵画（贋作）より優れているとされるのは、前者が後者より数百年も前に書かれたものだという史料に基づいているからだが、複製技術と電子メディアの時代において、私たちはファン・メーヘレンの作品の価値を否定する根拠をすでに失っているというわけである。



フェルメール 《青衣の女》



ファン・メーヘレン 《音楽を読む女》

たしかに歴史や時間の概念は、オリジナルとコピーという相関関係をもたらしたが、複製技術時代においては、それはたとえばマスターテープとCD、あるいはマスターポジとインターネガの関係にとって代わられた。マスターテープもマスターポジも、複製コピーを量産するための^{マトリックス}母型であって、オリジナルではない。オリジナルとコピーの関係がこうして失われると、だれがそれをつくったのかという問いは、ほとんど意味をなさなくなる。それはもはや美的価値判断の問題ではなく、あくまで法的・道徳的価値判断の問題である。だからこそグールドは、「彼（ファン・メーヘレン）の試練となった壮大な道德劇は、ルネッサンス以後の芸術が最近まで受け入れてきた、アイデンティティとか^{オーサーシップ}原著者に対する個人的責任といった価値観と、電子形態が主張する多元的な価値観との対立をきわめて簡潔に示している」¹⁴⁾ と言うのである。

「様式やテクスチュアにおいて、ヨーゼフ・ハイドンによって作曲されたものではないかと思わせる即興演奏」¹⁵⁾ がおこなわれるという想定で、グールドはつぎのように述べている。

少なくともその作品が実際にハイドンによるものだと聴き手に十分納得させるだけの仕掛けが、それを披露するにあたって含まれている場合に限ってはなしだが、そんな作品を捏造するとして、その価値は額面（つまりハイドンの価値）どおりだと考えられる。しかし、もしハイドンにすごく似ているけれども、それ

はむしろメンデルスゾーンの若いときの作品ではないだろうかとなると、その価値は低下するだろう。またそれがだれか、もっと現代に近い一連の作曲家たちの作品だということになると、彼らの才能や歴史的意義とは無関係に、この同じ小品の真価はあらたな身元証明とともに失われてしまうだろう。逆に偶然に、たまたまその場の思いつきで書かれたこの作品が、ハイドンではなくて、彼より二三世代前に生きていた巨匠（たぶんヴィヴァルディ）の手によるものだとなると、これはその大胆さ、先見性、未来の先取りといった強みゆえに、作曲史上画期的な事件となることだろう。¹⁶⁾

ハイドンの“贋作”を歴史的な文脈から救い出すことと、録音スタジオにおいて演奏を時間の流れから解放することとは、グールドにとって同じことである。音楽史のどこにも位置づけられることのない身元不明の音楽作品にも、無数のテイクとサプライスによって完成される演奏にも、アイデンティティや真正性を見いだすことはもはや不可能だからである。

ベンヤミンは「映画が仕組まれた事象をスタジオで複製する場合、(……)複製される対象が芸術作品だ、ということとはもはやない。(……)芸術作品は、モンタージュに依拠して初めて成立する」¹⁷⁾ と言っている。同じように録音スタジオの場合でも、複製される個々の演奏(テイク)が音楽だというのではなく、音楽作品はサプライスに依拠して初めて成立する。そしてまた録音スタジオにおける演奏家にも、映画俳優の営為についてのベンヤミンの指摘はそのまま当てはまるだろう。

映画俳優を舞台俳優から区別するのは、その芸術的営為が、複製に依拠する営為という独特な形態をとるために、偶然的な公衆を前にしてではなく、一種の専門委員会——プロデューサー、監督、カメラマン、録音技師、照明技師などとして、いつでも俳優の営為に介入できる立場にある——の前でおこなわれてゆく、という事態である。¹⁸⁾

録音スタジオにおける演奏も、プロデューサー、ディレクター、録音技師といった演奏家の営為に介入できる立場にある人々の前でおこなわれてゆくことになる。複製の対象となる演奏は、たしかに演奏家の営為だと言えるが、そのテープ上の演奏を完成させているのはやはり演奏家だけでなく、演奏と編集に自由に介入できるプロデューサーやディレクターや録音技師でもあるからだ。そのことをグールドはもちろん十分に自覚している。

演奏家の機能とテープ編集者の機能は必然的に重なり合うことになる。事実、前述のイ短調フーガの場合におこなわれた決定に関しても、どの部分で演奏家の権威がプロデューサーやテープ編集者の権威に道を譲ったのか聴き手が聴き取ることが不可能だろう。それはちょうど、きわめて注意深い映画好きですら、ある特定のショットからなるシークエンスが、俳優の演技によってもたらされた事情に起因するものなのか、カッティング・ルームにおけるやむを得ない事情によるものなのか、あるいは監督の事前の計画どおりのものなのか、確かめようもないのと同じことだ。演奏家の判断がもはやそれだけで音楽の結果を決定できないのは当然である。¹⁹⁾

そうなるとこの演奏の、というよりはむしろ、完成されたマスターテープ上の音楽の所有権はいったいだれにあるのだろうか。もとよりそれが、その制作に携わった演奏家とプロデューサーやディレクターたちすべての人々のものであることは言うまでもない。あるいはまた、このマスターテープから複製コピーされたレコードやCD上の音楽は、それを購入する聴き手のものだろう。それはヴィトンのバッグの商標権はあくまでヴィトンにあるが、個々の商品はその購入者のものであるというのと同じことである。

しかしむしろここで興味深いのは、音楽の所有権に関するグルードの主張が、上場されている株式会社とは株を媒介にして所有されるモノである、という株主主権論者たちの発想との奇妙な一致を見せている点である。堀江貴文が社長をしていた時代のライブドアは、株式分割や第三者割当て増資をおこない、さらにニッポン放送株の大量取得のために、MSCB（転換価格〔下方〕修正条項付き転換社債）をリーマン・ブラザーズ証券に対して発行して、買収のための莫大な資金を調達した。モノとしての会社がこのように株によって分割され所有されるように、モノとしての音楽もまた、レコーディングとスプライスによって分割され所有されるのである。もちろんヴィトンはバッグを生産し、それを消費者に使用してもらうことを目的としているだろう。同様に演奏家は音楽を提供し、それを聴き手に聴いてもらうことを目的としているはずだ。しかし株によって会社がモノとして分割され所有されるように、レコーディングとスプライスによって音楽もモノとして分割され所有されるとすれば、会社はだれのものかという問いは、そのまま音楽についてもあてはまる。モノとしての会社が経営者のものではなく、株主のものであるように、いくつかのテイクから記録保存された音楽、つまり録音テープ上の音楽の断片も演奏家やプロデューサー

たちのものではないとしたら、そもそもそれはいったいだれのものなのかということである。

たしかにマスターテープが演奏家やプロデューサーたちのものであり、また複製コピーされた商品としてのレコードやCDが消費者である聴き手のものであることは疑いようもない。しかしここで言う録音テープ上の音楽の断片とは、マスターテープのことでも、レコードやCDのことでもない。マスターテープに記録されている演奏は、いくつかの録音テープ上の音楽の断片から取捨選択され構成された数々の可能なヴァージョンのうちの一つにすぎない。通常、それが唯一無二の決定版とみなされているが、映画の場合と同じように、録音された音楽の場合も、あとからいつでも編集しなおす可能性があることは、すでに指摘したとおりである。そして実際にグールドは、演奏家やプロデューサーたちがその録音テープ上の音楽の断片に関する所有権を、その編集権ともども放棄してしまう可能性について考えるのである。株式のように分割された身元不明の“音楽たち”が、聴き手にそっくり委ねられるのである。それが現実には著作権法上あり得ないとしても、それならたとえば市販のレコードやCDをマスターテープからの複製コピーとして考えるのではなく、あくまで編集用の音楽素材として扱えばいいだけのことだ。聴き手が市販のレコードやCDを“個人的に楽しむ”ために、すなわち編集用の音楽の断片として自由に利用するために、複製することを妨げることはできないからである。

たとえば、自らの判断で自由に行使できるテープ編集の権利を聴き手に与えることは、比較的簡単なことだろう。(……) そう、たとえばベートーヴェンの第5交響曲第1楽章の提示部と再現部をブルーノ・ワルターの演奏で楽しみながら、展開部はまったく異なったテンポを採用しているクレンペラーのお手並みを拝見したいとしよう。(私はたまたまどちらの演奏も最初から最後まで好きなのだが、タデ食う虫も好き好きだ。) ピッチと速度の相関性の問題はともかく、スプライスによってテンポやピッチが変わらないとしたら、クレンペラー版から展開部を切り抜いて、それらをワルターの演奏に接合することができるだろう。このやり方は理論的には無制限に音楽演奏の再編に適用できるはずなのだ。実際、熱心なマニアがみずからテープ編集者としてふるまい、これらの装置を使って、自分にとっての理想の演奏を作り上げるべく解釈上の嗜好を反映させることをさまたげるものなど何もないのである。²⁰⁾

ベンヤミンの言うように「複製される対象が芸術作品だ、ということはもは

やない」のだから、ベートーヴェンの第5交響曲を演奏するワルターやクレンペラーの音楽も、それが複製可能なモノであるがゆえに、利用可能な編集用の素材として聴き手に提供される。そしてグールドによれば、その編集権もまた聴き手のものである。提供される音楽の断片をみずからの手で編集するひとりひとりが、いわば自分の音楽を所有するのである。そうなると、マスターテープを作成する演奏家やプロデューサーたち、あるいはレコードやCDをモノとして購入し消費する聴き手たちは、いずれも音楽の価値判断の権限を失うことになる。グールドの考える「新しい種類の聴き手」、「音楽体験により積極的に参加する聴き手」²¹⁾とは要するに、株式のように分割可能になった音楽を自在に操ることによって、その素材として利用されたレコードやCDからその商品的性格を奪う者のことである。レコードやCDも他の商品同様、モノとしての展示的価値がその商品価値を支えているわけだが、編集のためにいつでもつねに取り替え可能な音楽の断片でしかないモノには、もはや展示的価値もない。だからグールドの言う「理想の演奏」の実現は、つぎのような事態をもたらすことになる。

もちろん、この新しい種類の聴き手はまた脅威であり、権力の潜在的篡奪者であり、芸術の宴の招かれざる客であって、その存在はこれまで馴染んできた音楽制度の階級秩序を脅かすことになる。²²⁾

「この新しい種類の聴き手」は“テロリスト”以外の何者でもないだろう。すべての音楽が録音され、断片化され、編集されるとき、もはや作曲家、演奏家、聴き手という区別も消滅するはずだとグールドは言う。²³⁾ クレンペラーの演奏であれ、ワルターのそれであれ、録音され、断片化され、編集された時点で、本来の演奏がもともと有していたはずの価値は、そのアイデンティティ身元ともども失われてしまう。それは結局のところ、音楽の“空売り”なのである。テープ上に、あるいはディスク上に記録されているすべての音楽は、分割され、組み替えられることによって、あらゆる価値をたえず目減りさせていくほかないからである。たしかに「この新しい種類の聴き手」は、モンタージュによって音楽になんらかの新たな価値を付与するかもしれない。だがそうして作られた音楽自体も、いずれ音楽素材として複製され、断片化され、編集されることを免れるわけにはいかない。それはもはや儀式的価値も展示的価値も商品価値もない、まったく身元不明の音楽だが、それこそがグールドがレコーディングと編集に

よって実現しようとした、来たるべき「理想の演奏」だったのである。それによつて消滅するのは、音楽にまわりついていたアウラだけとは限らない。いかなる価値を持つこともなくなった音楽は、もはや芸術でも製品でも商品でもない、あのデュシャンの“相互的レディ・メイド”におけるアイロン台として使われる《レンブラント》や《泉》という題名をもつ男性用小便器のように、みずからの^{アイデンティティ}身元を否定する無となる。グールドの実践が、このように複製可能となったすべての音楽に対する破産宣告を意味している以上、それがテロリズムではないと否定する理由は、実際どこにもないのである。

注

- 1) Giorgio Agamben, *The Man without Content*, trans. Georgia Albert, Stanford: Stanford University Press 1999, 60.
- 2) *ibid.*, 60-61.
- 3) *ibid.*, 61.
- 4) cf. *ibid.*, 63-64.
- 5) ベンヤミン (野村修訳) 「複製技術時代の芸術作品」、多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』所収、岩波現代文庫 2000 年、146 頁。
- 6) 同上、149 頁。
- 7) 岩井克人『貨幣論』、ちくま学芸文庫 1998 年、197 頁。
- 8) ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」、154-155 頁。
- 9) Glenn Gould, *The Prospects of Recording*, in: Tim Page (ed.), *The Glenn Gould Reader*, New York: Vintage 1990, 338-339.
- 10) Glenn Gould, *Music and Technology*, in: Tim Page (ed.), *The Glenn Gould Reader*, New York: Vintage 1990, 356.
- 11) Glenn Gould, *The Prospects of Recording*, 340.
- 12) *ibid.*, 341.
- 13) Gerard McBurney and Maria E. Michel-Beyerle, Liner notes to *Oleg Kagan Edition*, **1**, München: Live Classics 1992.
- 14) Glenn Gould, *The Prospects of Recording*, 341.
- 15) *ibid.*, 342.
- 16) *ibid.*
- 17) ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」、159 頁。

- 18) 同上、159-160 頁。
- 19) Glenn Gould, *The Prospects of Recording*, 339.
- 20) *ibid.*, 348.
- 21) *ibid.*, 347.
- 22) *ibid.*
- 23) *cf. ibid.*, 351-352.

またHMV Japanの2007年2月7日付けの記事によれば、Sony Classicalレーベルは、1955年6月にモノラルで録音されたグールドの《ゴルトベルク変奏曲》のマスターテープをコンピュータ・ソフト Zenphを使って解析し、「キータッチや音量、ペダルの踏み込み加減にいたるまで完全にデータ化、それを自動演奏ピアノ(ヤマハ製)を用いて再現するという試み」(<<http://www.hmv.co.jp/news/article/702070068>>)を行った。この“演奏”はステレオと5.1chサラウンドで収録され、グールド没後25年に当たる2007年にそのSACD(スーパーオーディオCD)が発売される。グールドの母型^{マトリックス}が、彼の死後に“グールド”の最新録音を実現させたのである。歴史や時間から音楽を解放しようとしたグールドにふさわしい出来事だと言うべきだろう。