

グレン・グールド論

— 音楽とメディア —

井 原 慶一郎

イントロダクション

マクルーハンは、『メディア論』のなかで、芸術家の役割についてつぎのようにいっている。「芸術家は、文化および技術からの挑戦のメッセージを、その変形の衝撃がおこる数一〇年前に拾い上げる。そして、間近に迫った変化に立ち向かうためのモデル、すなわちノアの箱舟を建設する」¹。このことについて、マクルーハンは、『メディアはマッサージである』のなかでさらに詳しく述べている。

環境は単なる受け身の包装ではない。それはむしろ、目に見えない能動的なプロセスである。環境の基本原理、全体的な構造、包括的なパターンなどを知覚することは、難しい。だが、芸術家によって生み出される反環境または反状況が、環境を直接認識し、よりよく理解するための手段を提供し

てくれる。古い環境と新しい環境の間の相互作用は、多くの問題や混乱を生み出す。だが、われわれが新しいメディアの効果をじゅうぶん理解するのを妨げる主要な障害は、すべての現象を固定した視点からだけ眺めるという、われわれの心の中に深く根を下ろした習慣である²。

したがって、マクルーハンのいう芸術家はいつでも“反社会的”な存在としてあらわれる。「詩人、芸術家、探偵——われわれの知覚を鋭くしてくれる者はだれでも、反社会的になる傾向がある。彼らが“よく適応する”ことはほとんどなく、現代の風潮や趨勢に従ってゆくことができない」³。しかし、彼らは、ポーの「大渦にのまれて」に登場する水夫のように、われわれが置かれている危機——いわば、電子メディアによって巻き起こされた渦巻き——をそのなかで理解するための戦略を提示してくれる存在である⁴。

1 『メディア論』[1964年]、栗原裕・河本伸聖訳、みすず書房、1987年、67ページ。

2 『メディアはマッサージである』[1967年]、クエンティン・フィオーレとの共著、南博訳、河出書房新社、1995年、68ページ。

3 同上、88ページ。「これらの反社会的なタイプの人々には、環境の眞の姿を見る力を持っているという、奇妙な共通点がある」。

4 同上、150ページ。「自分が置かれている状況に対する、理性的な超然たる態度から生まれた楽しみを味わいながら、ポーの『大渦にのまれて』に登場する水夫は、渦巻きの作用を理解することによって、災難から逃れた。彼の洞察力は、われわれが置かれている危機、電気的メディアによって巻き起こされた渦巻きを理解するための戦略を提示してくれるかもしれない」。

マクルーハンは、メディアが互いに他のメディアの力を利用し解放するにはどうしたらよいかを最初に発見するのは、いつもさまざまの分野の芸術家たちであるといっているが⁵、グレン・グールド（1932-82）は、音楽というメディアと電子メディアが互いの力を利用し解放するにはどうしたらよいか——いいかえれば、異なるメディアを異種交配し、「雑種のエネルギー」（マクルーハン）を放出するにはどうしたらよいか——を最初に発見した演奏家のひとりである⁶。1964年、彼はコンサート活動から“ドロップ・アウト”し、電子メディアを通じてしか演奏をおこなわない最初の演奏家となった。グールドは、まさに、マクルーハンのいう意味での「芸術家」であり、いわば“不良”だったのである。しかし、彼が遺した著作やレコードは、現在われわれがそのなかに置かれている「環境」を理解するうえで、きわめて重要である。

1 アポロ的演奏とテクノロジー

グールドのアメリカ・デビューとなつたリサイタルでの演奏を聴いたある批評家は、翌日の新聞につぎのように書いている。

このピアニストの才能は構成感に現われ、

リサイタルの最初から最後までその感覺の良さが光っていた。確かにプログラムを見ても、彼は構成のはっきりとした音楽を好む演奏家と言えそうである。時として、構成力に欠けるピアニストが多い中で、グールドの才能は貴重であり、また、この点にも、彼の鋭い知性と、彼の追求する音楽への理解が現れているといえる⁷。

さらに、あるアメリカの批評家はつぎのように述べている。「純粋にピアニスティックな意味で、彼は徹頭徹尾構造を明確に示す卓越した才能を持っている。……彼は最も重要な流れのみならず、補足的な流れに至るまで、すべてを浮き彫りにしてみせる」⁸。グールドは、ティム・ペイジとの対話のなかで、「構造を完璧なまでに浮き彫りにしようとするバッハの情熱はほとんど狂信的と言ってよかった」といっているが⁹、それは彼自身にもあてはまる言葉である。この意味で、グールドは、ジョゼフ・ロディが指摘しているように、「厳密にアポロン的音楽を弾く厳密なアポロン的演奏家」であるといってよい¹⁰。

ニーチェによれば、芸術の発展は、アポロ的なものとディオニソス的なものという二重性に結びついており、両者の間にはひとつの大きな

5 『メディア論』、56ページ。

6 彼の前には、指揮者レオポルド・ストコフスキ（1882-1977）がいた。グールドはこういっている。「我々の時代に、テクノロジーに実際面、思考面で影響を受け、自らの主たるキャリアに決断を下し、レコードの行方についてこれほど考え、好例を示した音楽家は他にいなかった」（「ストコフスキ、六つの場面」[1977-8年]、ジョン・マグリーヴィ編『グレン・グールド変奏曲』[1983年]所収、木村博江訳、東京創元社、1986年、199ページ）。グールドは、こうしたストコフスキの姿勢をさらに徹底したのである。

7 Paul Hume, *Washington Post*, 1955.1.3.（小倉眞理訳、『グレン・グールド大研究』所収、春秋社、1991年、268ページ）。

8 ロバート・P・モーガン、『ハイ・フィデリティ』誌（リチャード・コステラネツ「グレン・グールド エレクトロニック時代のバッハ」[1969年]より抜粋、『グレン・グールド変奏曲』、159ページ）。

9 「『ゴルトベルク変奏曲』新録音について（ティム・ペイジとの対話）」[1982年]、宮澤淳一訳、『グレン・グールド大研究』、182ページ。

10 「アポロン派」[1960年]、『グレン・グールド変奏曲』、117-8ページ。

対立がある¹¹。アポロ的なものの特徴は、節度ある限定、粗暴な興奮からの自由、知恵にみちた平静であり、一方、ディオニソス的なものの特徴は、歡喜あふれる恍惚感、陶酔、忘我状態（エクスタシー）である。いうまでもなく、両者の対立は、形式を重視する古典主義と形式からの自由を謳うロマン主義との対立として変奏されている。ニーチェがいように、音楽は、本来、ディオニソス的芸術（非造形的芸術）だが、音という「質料」によって「形相」を描き出すという意味では、アポロ的芸術（造形的芸術）としての側面を持っている¹²。グールドが取りあげたのは、いわば“造形的”な音楽であり、その演奏の特徴は、そういった音楽の持つ形・構造を明確に描きだす点にある。

グールドにとって、“造形的”な（あるいは“建築的”な）音楽とは、古典派音楽というよりも、より正確にいえば、バロック時代の対位法的な音楽である。グールドは、自分が本当に興味のある音楽は（そのひとつ、ではなく、そのすべて）対位法的な音楽であるといっている¹³。いうまでもなく、対位法とは、複数の独立した旋律を同時に組み合わせる作曲技法であり、各声部ごとの独立性を重視している。グールドのディスコグラフィーには、ショパン、リスト、シューマンといった一九世紀（初期）ロマン派の音楽はほとんど含まれていない。ロマ

ン派は、主観的な感情・情緒を表現するために客觀的な形式（構造的自律性）を放棄したが、それらは、基本的に、ひとつのメロディとその伴奏といった声部間の主従関係を特徴としたホモフォニックな音楽であり、対位法的な創意や複雑さを欠いている。また、グールドは、ハイドン、モーツアルト、ベートーヴェン、ブルームスなどを演奏する際にも、作品の全体的（基本的）構造、すなわち、テクスチャー（織り合わせて作られたもの）を浮き彫りにするために対位法的な演奏を試みている¹⁴。

構造を徹底的に明確化しようとするグールドの情熱は、実はテクノロジーと密接な関係がある。ここで指摘したい二つの重要な点は、第一に、録音された演奏がある種の“客觀性”を持つということ、第二に、それが繰り返し聴かれることによって批評されるということである。

録音技術（レコーディング）は、演奏家が自分の演奏を、たんに分析的のみならず、“客觀的”に聴くことを可能にした。それ以前に、演奏家は、聴き手が実際に聴いている自分の演奏を聞くことはなかったのであり、こう聞こえていると思うほかなかった。しかし、「思う」と現に「ある」とこととは違う。柄谷行人は、ドイツのイデオロギーたちに対するマルクスの批判——「彼らが自分でそう思っている姿と、現実にある姿は違う」——についてふれ、「思つ

11 『悲劇の誕生』[1872年(初版)]、秋山英夫訳、岩波文庫、1966年、29ページ。

12 ニーチェが指摘しているように、ワーグナーはこのような音楽の見方に反対している（同上、149ページ）。

13 「《ゴルトベルク変奏曲》新録音について（ティム・ペイジとの対話）」、『グレン・グールド大研究』、168ページ。

14 グールドはこういっている。「認められるか認められないかわかりませんが、私の癖は、もともと対位法の精神を生かしておきたい、一本の線の事件と他の線の事件をつないでいるかもしれないすべての関係を強調したいということからきているのです。そしてまた、これがいちばん大事なことだと考えているのですが、情報の流れをもっと正確に制御したい、という願いからきているのです」（「モーツアルトとその周辺 グレン・グールド、ブルーノ・モンサンジョンと語る」[1976年]、ティム・ペイジ編『グレン・グールド著作集1』[1984年]所収、野水瑞穂訳、みすず書房、1990年、61ページ）。

た」とおりに「ない」ことを「おぞましい客観性」と呼んでいる¹⁵。写真やテープ・レコーダーといった複製技術は、この“客観性”を技術的に可能にした。グールドは、「レコーディングの超時間的贅沢の一つは、録音した演奏をあとで再考できることである」といっている¹⁶。演奏家は、プレイバックを聴き、複数のテイクのなかから最も理想的な演奏を選ぶことができる¹⁷。このとき、演奏家は自分の演奏に対して、分析的かつ“客観的”なひとりの聴き手となっている¹⁸。

一方、複製技術時代の聴き手は、——いかに彼らがベンヤミンのいう「散漫な試験官」であろうと¹⁹——ひとつの演奏を繰り返し聴くことによって、その演奏に対して批評的な態度をとっている²⁰。そこでは、不安定で、構築性を欠く

演奏は、その赤裸々な姿を現わさざるをえない²¹。したがって、レコーディングにおいて編集作業——「創造的なだまかしを用いて構成を完成させること」(グールド)²²——は不可欠である。演奏家は、編集によって自分の演奏から偶然性や妥協性を排除することができるだけではない。複数のテイクのなかから、経験的に不可能な、まったく新しい演奏を作り上げることもできる²³。グールドは、デビュー前から、ひとつつのレコードを繰り返し聴いて練習に役立てていた²⁴。グールドの演奏は“再生”されることの批評性をたえず意識していたといってよい。要するに、グールドが作り上げたのは、繰り返し聴かれることを意識し、またそのことを要求しているような、複雑かつ明確なテクスチャーを持った音楽である。

15 「鏡と写真装置」[1982年]、『陰喻としての建築』所収、講談社学術文庫、1989年、159ページ。

16 「レコーディングの将来」[1966年]、『グレン・グールド著作集2』、149ページ。

17 この意味で、一枚のレコードには、「知覚の束」(ヒューム)と「超越論的統覚」(カント)の働きが実現されているといつてよい。これについては、浅田彰・大澤真幸・柄谷行人・黒崎政男(座談会)「ハイパーメディア社会における自己・視線・権力」[1995年] (浅田彰監修『マルチメディア社会と変容する文化02 科学と芸術との対話』所収、NTT出版、1998年) を参照せよ。

18 グールドは、ルーピンシュタインとの対話のなかでつぎのようにいっている。「…収録時には最終的にどのような結果になるのか知りません。万事プレイバックを聴いてみてからのことなのです。……実際のところそうした手順は演奏者を作曲者にひじょうに似たものにします。演奏後、演奏者に編集者として考えるチャンスを与えるのです」(「ルーピンシュタイン」[1971年]、『グレン・グールド著作集2』、72ページ)。

19 「複製技術の時代における芸術作品」[1936年]、高木久雄・高原宏平訳、晶文社クラシックス版、1999年、46ページ。「観客はいわば試験官である。だが、きわめて散漫な試験官である」。

20 端的にいえば、ある種の演奏(作品)はすぐに飽きられ、消費されてしまうということである。

21 「…アラウはコンサートの実況録音によるレコードの発売を許したがらないという。彼の意見によれば、会場の聴衆に刺激されて出てくる戦略は、その特定のコンサートだけの音響的心理的要求を満たすように意図されているために、繰り返し聴くことになれば、不安定で、構築性を欠くもの(antiarchitectural)になるからだという」(「レコーディングの将来」、『グレン・グールド著作集2』、149ページ)。

22 「ストコフスキ、六つの場面」、『グレン・グールド変奏曲』、228-9ページ。

23 グールドは、その例として、バッハのイ短調フーガの録音を挙げている(「レコーディングの将来」、『グレン・グールド著作集2』、150ページ)。彼は、一本調子なひとつのテイク(軽快な雰囲気のもの)の前後に調子の違うもうひとつのテイク(荘厳な雰囲気のもの)をつなぎ合わせることによって、めりはりのきいた、構成感溢れる演奏を作り上げている。これは映画のモンタージュの手法を想起させるが、グールドは晩年におこなわれたインタビューのなかでつぎのようにいっている。「次第に、私はレコーディングを映画のプロセスと同じように考えるようになってきました。細かい部分から最終的な構成を組み立てていくやり方です。これは前にも言ったように、編集も部分テープの挿入もいらない、魔法のような通しの録音の神話は、くだらないことだという私の意見を強調するものです」(「グレン・グールド ピアノを語る(ジム・エイキンによるインタビュー)」[1980年]、木村博江訳、『ピアノの本』1980年11月号、日本楽器、17ページ)。

24 「孤島のディスコグラフィ」[1970年]、『グレン・グールド著作集2』、301ページ。

ここでもう一度ニーチェの言葉に戻れば、いつさいの現象の彼方に、いつさいの破滅にもかかわらず生きている永遠の生命を表現するディオニソス的芸術は、“死の美学”（個体破壊の歓喜）に基づいており、一回的なものに結びついている²⁵。この意味で、コンサートは、ディオニソス的芸術である。これに対して、レコードは、移りゆく現象のなかに永遠的なものを打ち建てるようとするという点で、アポロ的な芸術である。したがって、ゲールドは、アポロ的な美を内容（作品・演奏）と形式（レコード）の両面から追求したといってよい。ニーチェは、「ここではアポロが現象の永遠性のかがやかしい贅美によって個体の苦悩を超克するのであり、ここでは美は生につきものの苦悩に打ち勝つのである」といっているが²⁶、それは“生の美学”（仮象による自己救済）にはかなならない。

2 複数の解釈（ポストモダン）と伝統（モダン）

レナード・バーンスタインは、ゲールドについてつぎのようにいっている。

彼の知的なアプローチ、思い切ったアプローチ、何事にも全身全霊をつくす態度、曲の真実を伝えるために絶えず新しい視点や可能性を求める姿勢を、私は高く評価していた。だからこそ彼はあれほど多くの実験的なテンポの変更を行なったのだ。同じモー

ツアルトのソナタの楽章を、あるときはアダージョで、またあるときにはプレストで弾くこともあった。しかも実際の譜面はそのどちらでもないのである。彼は好奇の目を集めようとしていたのではなく、真実を探ろうとしていたのだ²⁷。

「曲の真実を伝えるために絶えず新しい視点や可能性を求める姿勢」、それは、いいかえれば、“反・伝統的”な姿勢である。この点について、E・W・サイードはつぎのようにいっている。「彼について言及した多くの批評家は、ゲールドは演奏する作品に鮮やかな解剖を試みているようだと指摘している。その作業の中で彼はピアノ作品から、継承された伝統の多くを剥ぎ取ってしまう」²⁸。作品の持つ新たな可能性を開示することができるならば、“伝統”（いわゆる「正しい解釈」）に従う必要はない。というより、ゲールドにとって、そもそもひとつの「正しい解釈」などは存在しない。

ゲールドは、ストコフスキイについてのエッセイのなかで、学生時代仲間たちが「ストコフスキイは異端であり、いかにテキストから逸脱しているか」について話してもわれ聞せずであったとのべ、「彼が音符、テンポの指示、強弱記号に対する態度は、映画制作者が、原作や資料から映画についてのひらめきや発想を得るのと同じだった」と書いている。さらに、ゲールドはつぎのストコフスキイの言葉を引用している。

25 『悲劇の誕生』、155ページ。「最高の意志の現象である主人公は否定され、それがわれわれに快感を与える。なぜかといえば、主人公はなんといっても現象にすぎないからであり、意志の永遠の生命は彼の破滅によって少しもおかされることはないからである」。

26 同上。

27 「伝説の真相」[1983年]、『グレン・ゲールド変奏曲』、15ページ。

28 「音楽そのもの、グレン・ゲールドの対位法的ヴィジョン」[1983年]、『グレン・ゲールド変奏曲』、61ページ。

作曲家は、自分の内に偉大な旋律が湧き上がったとき、せいぜい紙にそれを記すことしかできない。それを音楽と呼んでいるわけだが、本当は違う。それは紙にしかすぎない。人によっては、紙の上に記された記号を単に機械的に再現すべきだと信じている者もいるが、私はそうは思わない。それを超えたところまで行くべきなのだ²⁹。

ストコフスキと同様、グールドにとっては、楽譜のみならず、作曲家がレコードで遺した演奏でさえ、解釈を無用にする“権威”とはならない³⁰。彼にとっては、つねに「演奏」＝「解釈」(interpretation) である。つまり、どんな演奏もひとつの解釈でしかない。この意味で、グールドは、デニス・ダットンがいうように、「複数主義者」であった³¹。

理想的な演奏の存在を信じ、いくつかの演奏が最終的にはひとつの演奏に統合されると考える伝統主義者の姿勢をモダンと呼ぶならば、グールドは、通約不可能な演奏がパラロジカルに並存している状況を認めている点で、確かにポストモダン的である³²。しかし、グールドは、どのような解釈も等しく可能であるとするオプティ

ミズムにも、どのような解釈も等しく不可能であるとするニヒリズムにも陥ってはいない。彼は複数の演奏の可能性を認めつつ、“真実”(作品の理想的な姿)を探求している。たとえば、グールドは自分のブラームス作品(「ピアノ協奏曲」ニ短調)の演奏・解釈についてつぎのようにいっている。「わたしはこれこそブラームスを弾く唯一の道、あるいはこの作品を弾く唯一の道、だと提案しているわけではまったくない。しかしそれでも、これが本作品の本質を認識する一つの方法であると思い、また限界は免れないにせよ、その範囲内では機能する方法だと感じている」³³。

ある作品の「本質」を全面的に開示したり、認識したりすることはできない。それは作曲者本人であろうと同じである。ひとが開示・認識できるのは、その一面(現象)にすぎない。したがって、ひとつの作品と複数の「正しい解釈」がいつでも存在している。この意味で、最終的な演奏はありえない。いうまでもなく、楽譜もひとつの現象(表われ)である。したがって、より厳密には、“音楽自体”と現象としての音楽——カントのいう「物自体」と現象³⁴——

29 「ストコフスキ、六つの場面」、『グレン・グールド変奏曲』、197ページ。

30 同上、202ページ。「作曲家がレコードで遺した演奏は、一般的な“解釈”を無用にするであろうかと訊いてみた。ストコフスキは明らかにそう思っていたなかった」。グールドは、現代の作曲家の作品の演奏についてつぎのようにいっている。「しかしながら、未来の指揮者たちがストラヴィンスキーのような作曲家の作品で新しい要素の発見や、すでに提示されている要素の組み替えを試みる場合、作曲者自身の演奏記録がどの程度までそうした解釈の新たな啓示的部分を規制するかという問題が生じる。……バーンスタインやカラヤンのように、ストラヴィンスキー作品にきわめて熱心な演奏家の仕事によって判断してよいなら…、実際のところ作曲家本人のコーディングの影響力はまだ決定的なものとは考えられない。しかし、ストラヴィンスキーによるストラヴィンスキーは、一つの足場を提供し、未来の指揮者たちは何が何でもそれを土台として自分たち自身の解釈をうち建てなければならないと感じるということもあるかもしれない」(「レコーディングの将来」、『グレン・グールド著作集 2』、157-8ページ)。

31 「グレン・グールドのエクスターII」[1983年]、『グレン・グールド変奏曲』、246ページ。「彼はひとつの楽譜に対して等しく妥当な解釈がいくつもあり得ると認めていた」。

32 これらの用語については、ジャン=フランソワ・リオタール『ポスト・モダンの条件 知・社会・言語ゲーム』[1979年](小林康夫訳、水声社、1986年)を参照せよ。

33 「ブラームスはお好き?」[1962年(未発表)]、『グレン・グールド著作集 1』、116ページ。

34 「…我々が認識し得るのは、物自体としての対象ではなくて、感性的直感の対象としての物——換言すれば、現象としての物だけである」(『純粹理性批判』[1787年(第二版)]、篠田英雄訳、岩波文庫、1961年、上巻、40ページ)。

が存在しているといってよい。ジェフリー・ペイサントは、演奏または記譜される以前の観念的な音楽（頭のなかで鳴っている音楽）を「音楽自体」と呼んでいるが³⁵、それも認識の対象である以上、現象である。“音楽自体”は、そのような現象そのものを可能にするあるもの（働き）である³⁶。われわれはそれを直接認識することはできない。だが、グールドが、ある程度楽譜から自由でいられたのは、作曲そのものを可能にする“音楽自体”的存在を想定していたからである。

ダットンは、「理想の数は無限にあり、それぞれに異なっているが、エクスタシーに溢れたひとつの演奏に表わされる」といつているが³⁷、むしろ、ひとつの理想が複数の演奏として表わされているというべきである。つまり、複数の“真実”が存在するのではなく、“真実”はつねにひとつだが、それが複数の現象として開示・認識されるのである。すでにのべたように、グールドの作品に対するアプローチは、いくつかの演奏がパラジカルに並存している状況を認め（＝ポストモダン）、なおかつ“真実”を志向する（＝モダン）という意味で両面的であったが、このようなグールドの姿勢は、モダンとポストモダンを超える視点をわれわれに提供している。

3 レコードと新しい聴き手

ベンヤミンは、「複製技術の時代における芸術作品」のなかで、「芸術作品の技術的複製の可能性が芸術作品を世界史上はじめて儀式への寄生から解放する」とのべている³⁸。たとえば、音楽は、レコードという複製技術によって、初めてミサやコンサートが持つ“儀式性”から解放された。その結果、音楽はわれわれの生活のあらゆる領域に浸透した。グールドがいうように、音楽が生活の一部となり、われわれが音楽に依存するようになればなるほど、音楽を畏れ敬う気持ちはある意味で衰えてきている³⁹。ベンヤミンの言葉でいえば、音楽から「礼拝的価値」が消失し、「展示的価値」だけが残ったのである⁴⁰。事物をおおっているヴェールを剥ぎとり、アウラを崩壊させることこそ、現代の知覚の特徴であるとベンヤミンがいったように、音楽が持っていた“神秘性”は、テクノロジー（録音技術）によって解体され、音楽はただの音楽となった⁴¹。

グールドにとって、レコードはコンサート体験の複製（コピー）ではなく、それ自体として完結した形態（オリジナル）である。しかも、レコードにはそれ自身のうちにコミュニケーションの可能性が含まれている。ギレーヌ・ゲルタンは、レコードを通じておこなわれる演奏家と

35 『グレン・グールド なぜコンサートを開かないか』[1978年]、木村英二訳、音楽之友社、1981年、174ページ。

36 それが経験的に獲得されたものなのか、それともア・プリオリに存在する形式なのかはここでは問わない。

37 「グレン・グールドのエクスタシーII」、『グレン・グールド変奏曲』、248ページ。

38 「複製技術の時代における芸術作品」、19ページ。

39 「レコーディングの将来」、『グレン・グールド著作集2』、142ページ。

40 「複製技術の時代における芸術作品」、20ページ。

41 音楽がかつて持っていた“威厳”にこだわるものは、しばしばコンサート体験は美のイニシエーションであるという神秘主義に逃げ込むことによって、音楽の「礼拝的価値」を守ろうとしている。

聴き手との間のコミュニケーションは、コンサートでみられるような“支配—従属”的な関係ではなく、きわめて親密な“一対一”的関係であるといっている。「グールドは、コミュニケーションの鎖のもう一方の端に、自分と同じように孤独で活動的で創造的な人物を想定する」⁴²。しかし、その人物は、必ずしもゲルタンがいうような理想的な聴き手——「〈美しい形式〉を追求しようという気持ちにかられて、作品に聴き入り、それを分析し、解剖する能力を持ち、自分自身の力によって主観的に内在化させて作品を再創造する聴き手」——である必要はない。すでに述べたように、聴き手は、ひとつのレコードを繰り返し聴くことによって、多かれ少なかれ、演奏家がたどるのと同じ創造的プロセスをたどることになるからである。しかも、演奏家と聴き手との関係は、より正確にいえば、“ゼロ対一”（グールド）の関係である⁴³。グールドがいうように、聴き手はそれぞれ「当面の企画」を持っているのだから、聴き手は演奏家の意図とは無関係に自分自身の目的に合わせて音楽と接触すればそれでよい。

ベンヤミンは、「アウラの消滅は、現今社会生活において大衆の役割が増大しつつあることときりはなしえないふたつの事情に基づいている」といっている。すなわち、一方で、「事物を空間的にも人間的にも近くへ引きよせよう

とする現代の大衆の切実な要望」があり、他方で、「大衆がすべて既存の物の複製をうけいれることによってその一回かぎりの性格を克服する傾向」が存在する⁴⁴。いうまでもなく、レコードは音楽をわれわれに近づけ、われわれはそれを所有している。新しい聴き手について論じるうえで、グールドも「大衆」をキーワードにしている。グールドはこういっている。

「公衆」（public）というのが、ここでのキーワードである。こうした聴き手が電子的に伝達される音楽に出会う経験は公開の場に限られてはいない。これについては、逆説的に表現できる一つの有益な原理があって、電気的に伝達される音楽経験のどれにもあてはまる。つまり、レコードにはかつてなかったほどの数の聴衆を理論上獲得する能力があるが、逆の言い方をすれば、実際に一人の聴き手が数限りなく聴く機会を獲得するということだ⁴⁵。

レコードの登場によって、過去の音楽的遺産は、ベンヤミンのいう「完全な総決算」を迫られることになり⁴⁶、その結果、聴き手は、時代を問わず、さまざまな語法の音楽を同時に聴くことになる。そこでは、“クラシック”だろうが“コンテンポラリー”だろうが、あらゆる音楽が相対化され、並存している。このようないわゆるポストモダン的な音楽環境では、新しい

42 「ディオニソス的エクスタシーをもたらすテクノロジー」、ギレーヌ・ゲルタン編『グレン・グールド 複数の肖像』[1988年] 所収、浅井香織・宮澤淳一訳、立風書房、1991年、278ページ。

43 「グレン・グールド、グレン・グールドについてグレン・グールドに聞く」[1974年]、『グレン・グールド著作集2』、120-4ページ。

44 「複製技術の時代における芸術作品」、17ページ。

45 「レコーディングの将来」、『グレン・グールド著作集2』、162ページ。

46 「複製技術の時代における芸術作品」、15ページ。「大衆運動のもっとも強力な担い手である映画の社会的重要性は、それがもっとも現実的なかたちであらわれるばあいでも、いや、このばあいはとくに、その破壊的な作用をぬきにして考えることができない、文化遺産の伝統の完全な総決算である。この現象は、偉大な歴史的映画をみれば明白である。それは、たえずひろがる広大な分野を自己の世界にまきこんでいく」。

ものと古いもの、現在と過去との区別は曖昧になる。それは、たんにわれわれが作品の洪水のなかで時代錯誤に陥るからだけではない。そこでは、たえず古いものが新しく発見され、新しいもののなかに古いものが容易に見出されるからだ⁴⁷。したがって、そこでは、音楽の歴史的評価——新しい様式を生み出した作品を評価する——は、ある意味、無効化される⁴⁸。グールドは、音楽の歴史的評価を「ファン・メーヘレン・シンドローム」といって批判している⁴⁹。彼がいっているのは、ある作品を評価するとき、その作品自体は変わらないのに、それがいつ誰によって作られたのかによって作品の評価が変わるのはおかしいということである。

では、超歴史的評価において問題となるのはなにか。それは、ある作品自体が持つ価値である。だが、ある作品の持つ価値をそれ自身において決定することは不可能である。したがって、ある作品が持つ価値は他の作品との関係、すなわち、差異やコンテクストによって決定される。いいかえれば、ある作品と、その他の作品が形成するシステムとの関わり方が問題となる。音

楽についていえば、そのシステムは、さまざまな音楽を聴くことによって聴き手一人ひとりのなかに形成される個人的なものである。

ところで、グールドは、バックグラウンド・ミュージックがわれわれに及ぼす影響について論じたあとで、つぎのようにいっている。

ある語法のなかに慣用語がどんなに多い割合で認められようと、かならずしもわれわれがこのような慣用語の世俗性におぼれてしまうことになるわけではない。文学的にすぐれた作品が、たまたまわれわれのしゃべっている言葉で書かれているからといって、それを低く評価することはない。われわれの日常会話のひじょうに多くは、天気をめぐる世間話の前置きや日常の挨拶などあきあきするほど慣れきった言葉に関わっている。しかしだからといってそれは自分たちの使っている言葉の輝かしい可能性に対するわれわれの評価を鈍らせるものではない。逆に鋭くする。そうしたものは、想像力に富む芸術家の生きる場所である前景が、より安定感をもって存在できるよう

47 いうまでもなく、完全な“オリジナル”は存在しない。グールドもつぎのようにいっている。「あらゆる芸術は実際には何かほかの芸術に基づくヴァリエーションである」（「シュトラウスとエレクトロニクス時代を迎える未来」、『グレン・グールド著作集1』、149ページ）。ポストモダン的音楽環境では、作品の並置によって相互参照（引用）が容易になる。

48 グールドは音楽の歴史的評価についてつぎのようにいっている。「われわれの歴史感覚はさまざまの様式のがほりつめた絶頂の一つ一つ（音楽の語法的進化の転回点）を尋ね当てるという分析法にとらわれている。そしてわれわれが芸術家に下す価値判断は、かれの生きた時代にもっとも近い様式的頂点にかれが関係していたかどうか、なお欲を言えばその先駆となっていたかどうか、それをどの程度まで確認できるかに大きくかかっている。進化を完成と混同することによって、われわれは様式的変貌面からはっきり類推できない諸価値には目をつぶってしまう」（「レコーディングの将来」、『グレン・グールド著作集2』、155ページ）。グールドは、「進化」ではなく、「完成」の芸術家としてリヒャルト・シュトラウスを高く評価している。「芸術と時代は一対であるとするこのふしげな仮説にもっとも被害を受けているのが、最近の芸術家ではリヒャルト・シュトラウスである。かれは音楽的技巧にかけては最高峰を極めた巨匠の一人であり、それを本気で否定できる批評家はほとんどいないのに、それにもかかわらずまったく時流からはずされ、はなはだしく誤解されている芸術家である」（「シュトラウスとエレクトロニクス時代を迎える未来」[1964年]、『グレン・グールド著作集1』、149ページ）。

49 「レコーディングの将来」、『グレン・グールド著作集2』、153ページ。ファン・メーヘレン（1889–1947）は、第二次大戦中、ナチスにフェルメール本人の作と称して贋作を売ったオランダの画家。戦後、国宝の国外持ち出しのことで告発され、本人が告白するまで彼の作品は本物であると信じられていた。

背景を提供しているのだ⁵⁰。

いうまでもなく、この考えは、ロシア・フォルマリストのシクロフスキーが提唱した「異化（非日常化）」の概念に基づいている⁵¹。先ほどの文脈でいえば、ここでいう「背景」（バックグラウンド）とは、さまざまな音楽を聴くことによって聴き手一人ひとりのなかに形成されるシステムの基本部位のことである⁵²。したがって、グールドによれば、音楽の価値を決定するのは、作品と「背景」との関係、つまり、作品の“前景化”にほかならない。そして、異化され、「前景」に留まり続けることができる音楽だけが、消費されず、反復され、世代を越えることによって古典として認められるのである⁵³。

グールドは、「レコーディングの将来」という論文の冒頭で、「われわれが今日知っているような公開コンサートは一世紀も経てばもはや姿を消してしまっているだろう」と発言し議論を呼んだことについて触れているが⁵⁴、それは、ある意味で、すでに実現されている。渡辺裕が指摘しているように、コンサートは、現在、レコードとの「差異」においてのみ——そこではすでにオリジナル（コンサート）とコピー（レコード）が逆転されている——価値を持つから

である⁵⁵。いいかえれば、コンサートは、レコードを聴くことによって形成された「背景」から“前景化”されたものとして、われわれに新鮮な印象を与えていたということである。

4 孤独（北の理念）とメディア

グールドは、孤独を表わすメタファーとして“北”を選んでいる。「がっかりするほど都会志向で、そのため精神性に限界があるよう見え見えるほかのもろもろの観念や価値の引き立て役として、北、つまり北の理念が働きだすのです」⁵⁶。もちろん、それは、実際には“南”であっても、都会であってもかまわない。グールドがいうように、問題は生きる姿勢である。

一般的に言って、そこ（註一北）に十分長い間踏みとどまり、自分の同僚たちが何を考えているとか、あるいは自分たちのしたことに対して世間がどのように反応するとか、そうしたことには関心がなくなってしまった人々は、特別な方向に成長し、極端な変貌を遂げていました。しかし、これは孤独に生きる道を選ぶ人ならだれにでも言えることだと思います⁵⁷。

50 「レコーディングの将来」、『グレン・グールド著作集2』、170ページ。

51 これについては、ヴィクトル・シクロフスキー「方法としての芸術」（『散文の理論』[1925年] 所収、水野忠夫訳、せりか書房、1971年）を参照せよ。

52 「この音楽はじつにさまざまな角度からわれわれの生活に侵入することができるから、バックグラウンドに用いられたあらゆる語法のうち慣用語として遺されてきた部分は、われわれの音楽語彙の直観的部位を形成するようになる。その結果、いかなる音楽的経験もそれがきわめて例外的な性質のものでなければ、われわれの注意をひくことはない」（「レコーディングの将来」、『グレン・グールド著作集2』、168ページ）。

53 付言すれば、レコードの登場によって、ある音楽作品ではなく、ある音楽作品についての特定の演奏が古典となる可能性が生まれた。

54 「レコーディングの将来」、『グレン・グールド著作集2』、139ページ。

55 「個別性の美学」[1990年]、『グレン・グールド大研究』、99ページ。渡辺裕は、グールドは音楽の普遍的価値（「作品それ自体」の価値）の存在を信じて疑わなかったとのべているが、グールドは明らかに音楽の価値を他の音楽との関係に見出している。

56 「『北の理念』によせて」[1967年]、『グレン・グールド著作集2』、229ページ。

57 「グレン・グールド、ティム・ペイジと語る」[1981年]、『グレン・グールド著作集2』、325ページ。

孤独のなかで、ひとは他律的であることをやめ、自律的になる。それは、他人が立てた規範ではなく、自分自身が立てた規範に従って行動することを意味している。グールドはつぎのようにいっている。

たいていの芸術家がもっているような“レミング”（タビネズミ、極地付近に住み、大繁殖すると海に向かって大移動し、海中で多数が溺死、集団自殺することで知られる）的性向についてよく考えることはひじょうにわざらわしいことだと思います……わたしは、ほかの人がしていることをだれも気にかけないような世界に会いたいと思います。“きみがハ長調の和音を三十分間もちこたえたら、ぼくは三十一分間もちこたえよう”というような、集団思考からくる行動様式がすべて完全に姿を消すような世界にね⁵⁸。

グールドのいう孤独とは、自己と自己が属している世界との間に、ある一定の距離（物理的・心理的な）を置くことである⁵⁹。いわば、対象を適切なパースペクティブのなかに捉えるためには、われわれはある一定の距離を置いてそれを見る必要があるのである⁶⁰。したがって、重要なのは、「孤独を感じること」（ソリチュード）ではなく、「他と離れてであること」（アイソレーション）である。

58 「グレン・グールド、ティム・ペイジと語る」[1981年]、『グレン・グールド著作集2』、330-1ページ。

59 カントにならっていえば、利害関係（interest）をカッコに入れて、「無一関心（interest）」に世界を見ることである。

60 グールドは漱石の『草枕』[1906年]（アラン・ターニー訳）を読んでそれを高く評価していたが、それは写生文として「非人情」（detachment）の視点から書かれている。そこにグールドは共感したのである。

61 グールドの電話によるコミュニケーションへの偏愛は有名である。たとえば、コステラネットはこう書いている。「グールドは、トロントで知り合ったマーシャル・マクルーハンの言葉にヒントを得て、電話を自分自身の延長と見なしている。仕事をできるだけ電話で済ませるだけでなく、家族や友人たちとも訪問したり訪問されたりするよりは、電話で話すほうが望ましい——文字どおり彼らの耳とつながっていたいのだ。……一人暮らしのグールドはほとんど家にこもりきりで、人に会うことはめったにない。にもかかわらず、大切な人たちとは絶えず、即座に、わざらわしさは最小限に抑えて、連絡をとり合っている」（「グレン・グールド エレクトロニック時代のバッハ」、『グレン・グールド変奏曲』、150-1ページ）。

62 これらの用語については、ミハイル・バフチン『ドストエフスキイの詩学』[1963年(第二版)]（望月哲男・鈴木淳一訳、ちくま学芸文庫、1995年），第一章を参照せよ。

63 「グレン・グールド エレクトロニック時代のバッハ」、『グレン・グールド変奏曲』、169ページ。この他にも、浅田彰「偉大なるもぐらの思い出—グレン・グールドを聴く」[1984年]（『ヘルメスの音楽』所収、ちくま学芸文庫、1992年）を参照せよ。

ション）である。後者は必ずしも前者であるとはかぎらない。孤立していても、メディアを通じて他とコミュニケーションすることは可能だからである⁶¹。一方、周りに多くの人がいても、ひとは孤独を感じことがある。グールド自身はソリチュードとアイソレーションを厳密に区別していないが、彼にとって重要だったのは後者のほうである。

さらに、ソリチュード／アイソレーションについて考えてみたい。アイソレーションは、他者との距離感を内に含んでおり、他者を前提としている。この意味で、アイソレーションは、“ポリフォニック”（ダイアローグ的）であり、一方、ソリチュードは、“ホモフォニック”（モノローグ的）である⁶²。また、ソリチュードは内にこもり、他方、アイソレーションは外に開かれている。したがって、アイソレーションは、いつでもある逆説を孕んでいる。たとえば、リチャード・コステラネットはつぎのようにいっている。「矛盾するようだが、一人で隠遁の暮らしをいとなむグールドの生活は、一方でメディアを通して世界の人々と常に“接觸”し、極度に公的なものとなっている」⁶³。

アイソレーションの状態にあるものは、自己

に対しても、ある一定の距離感を持っている。なぜなら、世界（自己を含む）を巨視的に眺め、自己を他者との関係のなかで捉えることで、自己を相対化するからだ。それは、いわば、自己を「n-1」（ドゥルーズ＝ガタリ）——他と接続することによってのみ機能するもの——として考えることである。これに対して、ソリチュードは、たとえアイロニカルにであれ、近視眼的に自己を絶対化し、他を自己に従属させようとする。したがって、後者のネットワークは「ツリー」（樹木）、前者のネットワークは「リゾーム」（根状茎）を形成することになる⁶⁴。しかし、いうまでもなく、アイソレーションは他律的であることを意味しない。自己を相対的なものとして規定するのは、自己自身にほかならないからである。むしろ、ソリチュードのほうこそ他律的である。なぜなら、自己の絶対化（自愛）は、自然的欲望に拘束されているからである⁶⁵。この意味で、アイソレーションはきわめて倫理的な態度であるといってよい。

ジョルジュ・ルルーは、「グールドにとって、最高度の孤独は、最良の共同体を保証するものとしてある」といっているが⁶⁶、逆にいえば、最高度の孤独（アイソレーション）を保証するものこそが、最良の共同体である。グールドにとって、それは、電子メディアの共同体であった。そこでは、自己と他者（世界）との間に時間的・空間的な距離が置かれ（前者の距離こそ決定的である）、なおかつ、それらはネットワー

クによって結ばれている。一言でいえば、そこではいつでも《距離》を置いた《接触》がおこなわれている。たとえば、グールドがかつて世界から隔絶した録音スタジオから発信したメッセージ（音楽）は、時間・空間を隔てて、いまわれわれのところに届いており、それと接触するか否か、あるいはそれとどのように接触するのかは、完全にわれわれの自由にまかされているのである。

結 び

グールドは、いくつかのエッセイの中で、音楽が聴き手にもたらす「エクスタシー」について語っている。そのため、“グレン・グールドのエクスタシー”といったことがよく論じられている。「エクスタシー」とは、その語源に従えば、《自分から外に立つ》ことを意味する。したがって、エクスタシーが、かりに「自己と音楽の内面性との合体」（ペイザント）によつてもたらされるとすれば⁶⁷、それは、聴き手が自分自身を離れて音楽のところにいくことを意味している。しかし、たとえゲルタンがいうように、音楽がテクノロジーの助けによってわれわれにエクスタシーの状態をもたらすとしても⁶⁸、それは音楽が持つ機能的一面でしかない。エクスタシーに溢れた演奏を聴いて聴き手はエクスタシーの境地に到達するといった議論は、あまりに神秘主義的である。むしろ、テクノロ

64 これについては、ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ「序—リゾーム」[1976年]（豊崎光一訳、『千のプラトー』[1980年]所収、河出書房新社、1994年）を参照せよ。

65 カントはつぎのようにいっている。「意志の他律とは、意志がなんらかの衝動もしくは傾向性に従うことであり、従つてまた自然法則に依存することにはかならない」（『実践理性批判』[1788年]、波多野精一・宮本和吉・篠田英雄訳、岩波文庫、1979年、79ページ）。

66 「才能の現われ 哲学的考察」、『グレン・グールド 複数の肖像』、295ページ。

67 『グレン・グールド なぜコンサートを開かないか』、133ページ。

68 「ディオニソス的エクスタシーをもたらすテクノロジー」、『グレン・グールド 複数の肖像』、274ページ。

ジーはそのような神秘主義を解体したのである。

グールドは、なによりもまず、環境としての音楽について語っている。「…聴き手は聴くという経験に電気的操作による修正を施し、自分自身の個性をその作品に重ねることができる。その操作をするとき、かれはその作品を、ひいては作品と自分との関係を、芸術的経験から、環境的経験へと変えることになる」⁶⁹。そこでは、聴き手が自分自身を離れて音楽のところにいくのではなく、音楽のほうが聴き手のところに来るのである。どのように音楽と接触しようとそれは聴き手の自由である。ある芸術作品について、エクスタシーを感じていないならば、あなたはその作品がわかっていないなどということはできない。

しかし、ベンヤミンがいうように、環境化したとはいえ、複製技術は芸術作品を受け手のほうに近づけることによって、一種のアクチュアリティを生みだしている⁷⁰。つまり、芸術作品は、われわれの身近にあって、われわれの知覚や価値観などを変えている。グールドもつぎのようにいっている。「わたしの見解では、電子時代がくれば音楽芸術は今よりはるかに想像力に訴えながらわれわれの生活の一部となり、生活の飾りとしての役割ははるかに少なくなつて、ついにはわれわれの生活をもっと深いところから変えるだろう」⁷¹。もちろん、そこには危険性も含まれている。ベンヤミンがいうように、

「現代の危機」と「人間性の革新」は表裏一体をなすものであり、前者は後者に付隨する⁷²。

最初の比喩に戻れば、われわれは危険な“大渦”的なかにいるのかもしれない。しかし、それを止めることができない以上、われわれはそのなかでとることのできる最良の方策をとるべきであり、それは（あの水夫のように）物事の関係性を見極めることによって導き出されるものである⁷³。グールドはそうした。なによりも明らかなのは、われわれは（大渦に呑まれて助からなかったもう一人の男——なにも見ようとせず、ただ自分が乗っていた船にしがみついていた水夫の兄——のように）すでに消失している“アウラ”（ノスタルジア）や事物の「礼拝的価値」（神秘主義）にしがみついていることはできないということである。

参考文献

- 浅田彰『ヘルメスの音楽』、ちくま学芸文庫、1992年。
 柄谷行人『隠喻としての建築』、講談社学術文庫、1989年。
 カント『純粹理性批判』（全三冊）、篠田英雄訳、岩波文庫、1961年。
 カント『実践理性批判』、波多野精一・宮本和吉・篠田英雄訳、岩波文庫、1979年。
 ゲルタン、ギレーヌ（編）『グレン・グールド 複数の肖像』、浅井香・宮澤淳一訳、立風書房、1991年。
 シクロフスキ、ヴィクトル『散文の理論』、水野忠

69 「レコーディングの将来」、『グレン・グールド著作集2』、162-3ページ。

70 「複製技術の時代における芸術作品」、15ページ。

71 「レコーディングの将来」、『グレン・グールド著作集2』、170ページ。

72 「複製技術の時代における芸術作品」、15ページ。たとえば、われわれの知覚（聴覚）の鈍化を考えてみればよい。

73 「私はまた三つの重要な観察をしました。第一は、一般に物体が大きければ大きいほど、下へ降りる速さが速いこと、—第二は、球形のものとその他の形のものとでは、同じ大きさでも、下降の速さは球形のものが大であること、第三は、円筒形のものとその他の形のものとでは、同じ大きさでも、円筒形がずっと遅く吸いこまれてゆくということです」（ポー「メールストロムの旋渦」[1841年]、『黒猫・黄金虫』所収、佐々木直次郎訳、新潮文庫、1995年、122ページ）。

- 夫訳, セリカ書房, 1971年。
- ドゥルーズ, ジル+ガタリ, フェリックス『千のプラトー』, 宇野邦一・小沢秋広・田中敏彦・豊崎光一・宮林寛・守中高明訳, 河出書房新社, 1994年。
- 夏目漱石『草枕』, 新潮文庫, 1987年。英訳: *The Three-Cornered World*, trans. Alan Turney, Charles E. Tuttle Company, 1968.
- ニーチェ『悲劇の誕生』, 秋山英夫訳, 岩波文庫, 1966年。
- バフチン, ミハイル『ドストエフスキイの詩学』, 望月哲男・鈴木淳一訳, ちくま学芸文庫, 1995年。
- ペイザント, ジエフリー『グレン・グールド なぜコンサートを開かないか』, 木村英二訳, 音楽之友社, 1981年。
- ペイジ, ティム(編)『グレン・グールド著作集 1・2』, 野水瑞穂訳, みすず書房, 1990年。
- ベンヤミン, ヴァルター『複製技術時代の芸術』, 佐々木基一編集解説, 晶文社, 1999年。
- ポー, エドガー『黒猫・黄金虫』, 佐々木直次郎訳, 新潮文庫, 1995年。
- マグリーヴィ, ジョン(編)『グレン・グールド変奏曲』, 木村博江訳, 東京創元社, 1986年。
- マクルーハン, マーシャル『メディア論 人間の拡張の諸相』, 栗原裕・河本仲聖訳, みすず書房, 1987年。
- マクルーハン, マーシャル+フィオーレ, クエンティン『メディアはマッサージである』, 南博訳, 河出書房新社, 1995年。
- リオタール, ジャン=フランソワ『ポスト・モダンの条件 知・社会・言語ゲーム』, 小林康夫訳, 水声社, 1986年。
- 『グレン・グールド大研究』, 春秋社, 1991年。
- 『マルチメディア社会と変容する文化02 科学と芸術との対話』, 浅田彰監修, NTT出版, 1998年。
- 『ユリイカ』1995年1月号(増頁特集 グレン・グールド)。

付 記

この論文は, 2000年度前期「国際カルチャーI」(経済情報学科の3・4年次を対象とした講義)で話した内容を要約的に再構成したものである。毎週レポートを提出してくれた学生の皆さんに感謝する。また, 2000年7月1日に鹿児島大学でおこなわれた「第92回鹿児島哲学会」においてこの論文の草稿を口頭発表する機会を得た。この場を借りて鹿児島哲学会の会員の方々にお礼を申し上げたい。