

グレン・グールドのベートーヴェン解釈

宮澤 淳一

本稿は、カナダのピアニスト、グレン・グールド（1932 - 1982）をめぐる諸事情を整理し、その音楽観を総攬した上で、彼のベートーヴェン解釈の意味を探るものである。^(注1)

．グールドをめぐる事情の整理

1. グールドの生涯

グレン・グールドは 1932 年、カナダのトロントに生まれた。裕福な家庭で育ち、3 歳から母親にピアノの手ほどきを受ける。学齢に達してからはトロントのロイヤル音楽院でオルガンとピアノを学び、1946 年、ピアニストとしてデビュー。1955 年には米国デビューを果たし、翌年に発売したアルバム、バッハの《ゴルトベルク変奏曲》で一躍話題を呼ぶ。1957 年にはソ連や欧州をまわるなど、演奏実績を積み、名声を高めていくが、1964 年に公開演奏から退き、以後、レコード制作と放送番組を音楽表現の場とする。同時に音楽とメディアをめぐる文筆活動を行ない、ラジオ番組の制作も手がけた。バッハの《ゴルトベルク変奏曲》を再録音した翌年の 1982 年、脳卒中で没する。享年 50 歳。

2. グールドの仕事

グレン・グールドの仕事を約言するならば、「ピアニスト」の範疇を超えた表現行為、となるだろう。それは、みずからを「音楽におけるある種のルネサンス的人間」^(注2)と称したように、万能型の知識人を自認していたところがある。

彼の業績は、第 1 に、やはりピアノ演奏である。独特な解釈や奏法、バロック、古典、現代曲に絞った個性的なレパートリーを誇り、斬新なバッハ解釈に定評があった。同時にモーツァルトやベートーヴェンの録音などのように、賛否両論を呼ぶ演奏も行なった。

第 2 に、文筆活動。挑発的な音楽論やメディア論、自己言及的なエッセイを多く書き、自分の演奏や行動を説明した。

第 3 に、番組製作。カナダ北部の辺境に暮らし、「隔絶」(solitude)を体験することで人生を豊かにした人々のインタビュー音声を楽曲形式にあてはめて作ったドキュメンタリー風のドラマ（「対位法的ラジオ・ドキュメンタリー」）を作った。^(注3)当初、作曲家を志していたグールドにとって、これは新しい音楽作品の創作であったとも言える。

3. グールドの評価

生前のグールドは、十代のうちからカナダ国内で天才ピアニストとして認知されていたが、国民的英

雄とまでは言えなかった。諸外国では、主にレコードを通して、その演奏に注目が集まり、特に日独仏で高く評価されていた。またその異端的な解釈ゆえに、人気はカルト的な様相も呈していた。

グールドは死後、諸外国での人気は衰えず、特に斬新なバッハ演奏が広く認められ、20世紀の代表的な演奏家のひとりと見なされるようになった。また、彼の業績に対する学術研究も年々盛んになっている。カナダでは、諸外国での人気を受け、「国民的英雄」としてみなされるようになった。

グールドのファンは、クラシック音楽全般を聴く音楽愛好者に限らない。むしろジャズやロックなどの他ジャンルの愛好者や、他の芸術に関心のある者の間で、その演奏がジャンルを超えた強烈な個性として評価されている。日本を含め、各国で、CDやビデオのみならず、関連書が多く出版され、受容されている。亡くなった演奏家でなぜグールドだけがこれほど人気があるのか、という問いが常になされるが、ここでは仮説として、「演奏・言辞・生涯の相互的挑発性」を提唱しよう。つまり、グールドの残した「演奏」、「発言」、「伝記的事実」の3つの要素が、それぞれに興味深く、また相互の関連について検討せずにはいられないほどに挑発的であるという現象である。こうした、人を意味づけに駆り立てる「三つどもえ」の要素が成立する演奏家は、ほかにいないのである。

II. グールドの音楽観

1. グールドにとって音楽とは

グレン・グールドの音楽観については、ジェフリー・ペイザント、^(注4)ジャン＝ジャック・ナティエ、^(注5)ギレーヌ・ゲルタン^(注6)らが、グールドの発言に基づき、主に哲学的・美学的な考察を行ない、ケヴィン・バザーナ^(注7)がそれを受け継ぎ、加えて残された録音における解釈の分析によって、実証的に裏づけてきた。

第1に言えるのは、グールドの構造主義・形式主義的態度である。彼にとって音楽とは、「まずメンタルなもので、フィジカルな面は二義的」である。^(注8)すなわち音楽を、楽器との身体的接触とは無関係に成立している精神的イメージとして　ペイザントの表現によれば「音楽そのもの」として　捉えていた。これはバザーナも言及しているように、エドゥアルト・ハンスリックの表現「音楽の内容は響きつつ動く形式である」(『音楽美論』第3章)^(注9)という発想に一致する。

それゆえ、第2に、音楽における構造や形式以外の外在的な要素を無視ないしは否定する態度がグールドには強い。例えば、彼は音色に関心がなく、色彩感を特徴とする音楽を軽視したし、自分のピアノ演奏でも、色彩感を演出しなかった。また、楽器の特性や音質にも関心が低く、むしろ、すぐれた楽曲(構造的な楽曲)は楽器を選ばないという発想を喧伝し、特にバッハの鍵盤曲をピアノで弾くことの理由の論拠としていた。^(注10)さらに、楽曲の歌詞や標題性にも無関心で、それらを演奏解釈の考慮に入れようとしなかった。名人芸(ヴィルトゥオーゼティ)についても、音楽の構造とは無関係ということで、それを披瀝する音楽や、名人芸を發揮する営みそのものを嫌った。^(注11)

第3に、音楽に対するグールドの姿勢として、クロノロジーへの反発がある。つまり、芸術作品の価

値をその成立年代から歴史的に判断する見方や、作曲家の創作活動に時代区分を施して個々の作品の評価や解釈を定める態度である。作曲家に対する評価も、こうしたクロノロジーに逆らったり、あるいは超越した地平で創作を行なった人物だったかどうかがグールドにとっては重要な判断基準となる。

2. グールドにとって楽曲とは

音楽において、このように構造や形式を重視するグールドの態度は、具体的な楽曲に対する価値判断にも敷衍されるが、やや複雑な判断がここに加わる。

第1に、グールドは、ポリフォニーや有機的展開をする音楽を重視した。彼にとっては、フーガ、パッサカリア、発展的変奏、十二音技法など、基礎的な単一の素材をもとに、一定の規則にのっとり音楽を構築していく楽曲形式が、そしてそうした形式に依拠して、まとまりと一貫性のある音楽が好ましかった。その意味で、バッハの対位法的作品群をグールドが評価したのは当然である。そうした有機的展開の究極的な傑作として彼が例示した曲のひとつは《平均律クラヴィーア曲集》第2巻のフーガホ長調 BWV878 である。たった4音が主題を成し、重厚なフーガを構築することをグールドは讃え、これを好んで弾いた。(注¹²)

第2に、対立要素に基づく劇的な音楽を軽視する態度があった。グールドは対立要素が劇的な展開を起こす原動力であることを承知しつつ、ソナタ形式(第1主題と第2主題)や協奏曲(独奏と総奏)といったジャンルを好まない。これはグールドが「競い合い」を嫌った事実とも関連する。

第3に、「触覚の喜び」(tactile felicity)を満足させる音楽に対する蔑視である。つまり、鍵盤に触れ、弾くことそのものが楽しい、身体性本位の音楽を彼は軽蔑した。よってショパンやリストに代表されるロマン派のピアノ曲は、ほぼ例外なく斥けた。(ただし、グールドがピアノ演奏において、「触感の喜び」に浸らなかつた、という意味ではない。)(注¹³)

3. グールドにとって演奏とは

こうした音楽観にのっとり、グールドは演奏したのだが、彼にとっての演奏とは、上記の理想の実現を目指す創作・演出行為、ないしは、上記の理想に照らした批評行為であったと言える。

まず、グールドは、演奏家は作曲家以上に当該楽曲を知りうる、という発想の持ち主だった。(注¹⁴)よって、演奏にあたっては、楽譜の指定、作曲家の意図、慣習的解釈などを勝手に、無視したり、改変したりした。例えば、テンポ、強弱、アーティキュレーション、装飾音、などは楽譜どおりに弾かない。内声部などの特定の声部を強調したり、和音を分散和音にしたり、分散和音の特定の音を強調してつなぐことで、作曲家が意図していなかった別の声部を作ったりもした。また反復記号を無視したり(ソナタの提示部において顕著)、構成の再編(バッハの《インヴェンションとシンフォニア》)を行なった。

結局、バザーナも指摘するように、グールドが原則的に守ったのはピッチとリズムだけであり、これは、「あらゆるスコアをバッハによって書かれたかのように扱う」態度とバザーナは評する。(注¹⁵)なぜなら、本質的にみて、バッハの音楽は「ピッチとリズムの集合体であり、演奏において確定したガイド

ラインがないからだ』。(注¹⁶) このような割り切り方をしたのは、やはりグールドにとって音楽とは「構造」がすべてだったことに帰着するであろう。「構造」の現前化においては、ピッチとリズム以外は本質的な要素ではないのだ。(注¹⁷)

しかし「構造」の現前化を実現しても、作曲家の意図を汲んだものになっているとは限らない。その意味でグールドの営みは、作曲家の創作行為の領域を侵犯しているわけで、従来の「演奏」(music performance)という解釈行為の約束事を踏み越えている。結局のところ、バザーナが指摘するように、音楽において楽譜を扱うグールドの解釈行為とは、演劇において台本を扱う演出家のそれに例えられよう。演出家にとって、戯曲で重視するのは台詞だけであって、劇作家が書いた演出上の指示はしばしば無視されるし、それが慣例的に認められている。グールドが演奏において行なっている判断と同じである。(注¹⁸)

さらにグールドの演奏には、それ自体が批評行為となっている場合がある。つまり、彼の演奏は、当該楽曲に対する共鳴の表明とは限らないし、聴き手にその感慨を共有させるものばかりではない。グールドは、演奏をとおして、その作品を分析したり、評釈したりし、聴き手にその作品について考えさせる。バザーナが「論述としての演奏」(performance as discourse)と形容したものがそれである。(注¹⁹) これは、グールド本人の言葉による説明を伴うものもあれば、伴わないものもある。これは、作品の欠点(とグールドが考えるもの)を補正する解釈もあれば、逆に、欠点を暴くような露悪的な解釈(と、少なくとも第三者には受け止められるもの)もあり、彼の演奏は聴き手を常に挑発するのである。

以上のように、グールドにとっての音楽は、観念であり、楽曲とは構造物であり、演奏とは、観念的な構造物の現前化の営みである。その目的を達成するためであれば、演奏家(グールド)は作曲家の意図を越えた特権的な解釈が許され、その演奏行為は、演出や批評といった、従来の枠組みを越えた営みとなる。(ここには、「分業化」を否定する音楽社会論、楽曲構造の理想的な現前化を可能にする録音芸術論といった、グールドのほかの主張も関連してくる。)

III. グールドの描く音楽家像

1. 理想の音楽家

こうした音楽観に立つグールドは、音楽家像についても、独自の見解を有していた。グールドにとって理想的な音楽家とは、その一人であるリヒャルト・シュトラウスについて語った言葉を借りるならば、「時代に属することなく時代を豊かにし、いかなる世代にも属することなく、あらゆる世代の代弁をした」(注²⁰)音楽家である。これは、時流に迎合することなくみずからの求めるものを貫く芸術家像であり、体制や俗世間にまみえず禁欲的な信仰を守る清教徒的な倫理観とも通じるものがある。また、グールドが「隔絶」(solitude)を主題にして、カナダ北部の辺境に暮らす人々を描いた一連のラジオ・ドキュメンタリー『孤独三部作』で理想として描く人間像とも合致する。グールドがほかに挙げるのは、バッハ、シェーンベルク、ストコフスキー、カザルスなどで、彼らについても、「隔絶」を隠されたテ

ーマとして放送番組を作った。(注²¹)

2. グールドのバッハ（禁欲主義への共鳴）

グールドはバッハの主要な鍵盤曲と協奏曲を録音している。グールドはバッハを、楽器に依存しない観念的な音楽を志向し、時代に逆らい、禁欲主義的にこれを追求し続けた作曲家として崇めていた。こうした、いわば「禁欲主義への共鳴」に基づき、グールドは自身の態度を《フーガの技法》を書き進めた（とされる）晩年のバッハに重ね合わせた。

3. グールドのモーツァルト（享楽主義への抗議）

グールドはモーツァルトのソナタ全集を作り、さらにいくつかの幻想曲、そして協奏曲第 24 番八短調 K. 491 の録音を残しているが、この作曲家に対しては、辛辣な発言を繰り返し、「早死ではなく、死ぬのが遅すぎた」(注²²) 作曲家と言い放った。彼は初期のモーツァルトは評価していたが、後期になるとこの作曲家は世俗的・享楽主義的になり、「芝居がかった」(theatrical) 効果に頼り、墮落したと主張した。その演奏も、こうした「享楽主義への抗議」をこめた批評的解釈が多い。また、ソナタ第 13 番変ロ長調 K. 333 の第 3 楽章のように、「ビタミン剤の注入」と称して、伴奏部の音をいくつか拾い上げて対旋律を擬態させるような試みも放送番組で実演している。(注²³)

IV. グールドのベートーヴェン（英雄主義への抗議）

1. 前提となる事実

グールドにとってベートーヴェンの作品は重要なレパートリーであった。彼は、主なソナタと変奏曲、バガテル、協奏曲全 5 曲などの録音をレコード会社（CBS レコード、現ソニー・クラシカル）に残し、加えて演奏会や放送番組で、室内楽曲などを取り上げていた。(注²⁴) ピアノ・ソナタは 22 曲しか録音していないが、演奏会や放送番組でさらに 6 曲取り上げていたし、実際、全 32 曲を録音する計画でいたことが判明している。また、変わったところでは、1968 年に発表した交響曲第 5 番（リストによるピアノ編曲）のアルバムがあり、当時の彼は、交響曲全 9 曲の録音も予定していたらしい。このような演奏実績を振り返るならば、グールドがベートーヴェンの作品を、バッハやモーツァルト、シェーンベルクなどの作品同様、網羅的に制覇するべき対象と見なしていたと考えてよいだろう。

さらに興味深いのは、リサイタルで好んで取り上げた曲目である。頻度順にみれば、リサイタルでは、ソナタ第 30 番 Op.109 (25 回)、ソナタ第 31 番変イ長調 Op.110 (17 回)、「エロイカ」の主題による変奏曲とフーガ変ホ長調 Op.35 (10 回)、ソナタ第 17 番 Op.31, no.2 「テンペスト」が、頻繁に演奏されており、(注²⁵) いわゆる「悲愴」「月光」「熱情」の 3 大ソナタのような有名曲は、1 度も演奏されていない。こうした事実を見るだけでも、グールドがベートーヴェンの音楽に対して、独自の価値判断を示していたことがうかがわれる。

そしてグールドのベートーヴェン演奏については、生前から多くの批判（演奏会評やレコード評）が寄せられたし、また彼はそれに対して自己弁護を行なった。穏当な批判では、例えば、1957年5月7日のモスクワで初のリサイタルを取り上げた、タチアーナ・ニコラーエワの評が典型的であろう。「この上なく崇高な精神に満ちていたのはベートーヴェンのソナタ第30番ホ長調作品109だった。楽譜の認める「自由奔放さ」とはいえ、賛同しかねるところもままあった。例えば、基本的なところでは、いくつかの経過部にみられるフレージングや、楽節間の休止の仕方がそれにあたり、また、時として、あまり重要でない内声部を不必要に強調するきらいがあるように思えた。それでも、全体的にみれば、このソナタの演奏が与えてくれる鮮烈な感銘そのものが、こういった細かなことによって損なわれることはなかった。」^{〔注26〕}

またグールドはインタビューでこう語っている。「実を言いますと、私のベートーヴェン演奏の多くは、批評家たちの集中砲火を誘いました。ロマンティックすぎると言うのです。それにアクセントの付け方が伝統をひどく逸脱していると。」^{〔注27〕}

こうした批判を受けてのことであろう、グールドは、「グレン・グールド、ベートーヴェンについてグレン・グールドに訊く」というセルフ・インタビュー風の記事まで書き、自分のベートーヴェン観を論じ立てている。^{〔注28〕}それはベートーヴェンの作品で何を評価し、何を評価しないかをめぐり、ベートーヴェンに対するアンビヴァレントな態度の表明なのだが、本稿では2つのアルバムの自筆のライナーノーツを取り上げて、グールドの態度を考察する。すなわち「三大ソナタ集」(第8, 14, 23番)と、「後期三大ソナタ集」(第30, 31, 32番)である。そして、先回りをするならば、彼のベートーヴェンへの取り組み方は、ベートーヴェンにまわりつく「英雄主義」をどう処遇するかの問題である。

2. アルバム「三大ソナタ集」(有名曲への反発)

アルバム「三大ソナタ集」は、ベートーヴェン生誕200年にあつた1970年に1枚のレコードとして発売された。収録された第8番「悲愴」、第14番「月光」、第23番「熱情」は、それぞれ66年、67年、67年の録音である。これは生誕200年記念を狙った企画だったと推定できるが、これが必ずしもグールドが意欲を燃やした企画であったかどうかは疑問である。なぜなら、その演奏そのものと、自筆のライナーノーツ^{〔注29〕}の評釈には、収録曲に対する強い懐疑の念が表明されているからだ。

その中でグールドは、題名のついた「人気のあるソナタ」6曲(三大ソナタに加えて「田園」「ワルトシュタイン」「告別」)に言及し、「月光」と「告別」以外について、「ベートーヴェンの創作活動の金字塔となった作品はひとつもない」と断言する。その上で、「このアルバム全3曲のうち、『悲愴』と『熱情』の2曲は、構成について何らかの大胆な発想を秘めているかどうかよりも、当時のベートーヴェンの姿勢がどのように示されているかの方が注目に値する」と述べる。

まず**第8番八短調 Op.13「悲愴」**において、グールドの批判はもっぱら第1楽章に向けられる。「悲愴」は、ベートーヴェン初期のピアノ曲の中で、「最も交響乐的かもしれない」という彼の評は褒め言葉ではない。グールドは第1楽章のグラーヴェ(序奏部)とアレグロの主要主題との関連性の欠如を指摘し、

「グラーヴェとアレグロは、心地よく釣り合った三和音どうしの綾なす豪華なテクスチュアと、悲運を予告する複付点風リズムの目立ちたがり根性とを通して分かち難く結びついている」と揶揄する。さらにアレグロ部分の総括として「このアレグロの部分でベートーヴェンは、ティンパニ風の持続的なトレモランドから強弱とリズム両面の推進力を引き出す。このトレモランドは、ルバートによる絶えざる誘惑に右手が軽々しく乗らないよう、左手が見張るための手段なのである」と述べ、これを「ベートーヴェンのピアノ曲にときおり現われ」、「特に中期のかなりこけおどし的な作品に多い」、「鍵盤楽器に対する管弦楽風のアプローチ」だと批判する。グールドはベートーヴェンの中期以降のソナタの大半はむしろ「本質的でピアノ本来の響きの方を追求するようになっていく」という認識を示し、「悲愴」の第2楽章（「穏やかで控え目に装飾されたアダージョ」）と第3楽章（「生硬な2声の対位法を伴うロンド」、「濃厚なロンド」）が、そうした面の先取りをしているとして、「独裁的な第1楽章」にそぐわないことを論じてる。

グールドの実際の演奏は、やはりこの言辞と一致する面があるだろう。つまり、強弱やテンポの変化をほとんどつけずに早いテンポで進む第1楽章アレグロは、激しさばかりであって、むしろ細やかな情緒や雄大なドラマティズムを剥奪する意図が感じられ、「交響乐的」作品への批判がうかがえる。第2楽章アダージョもテンポは速めで、旋律部と伴奏部の音量的な対比をつけず、等価で弾き進み、テンポの揺らぐことがない。第3楽章は、第1楽章同様の速いテンポと激しさを再現させる。グールドは本盤の解説において、「悲愴」全曲の構成を「第1楽章アレグロの喧嘩腰から終楽章ロンドの控え目な主張へと情緒的に退いていく」と総括しているが、彼はこの実演では逆に第3楽章でこの「独裁的な第1楽章」の「喧嘩腰」を甦らせている。つまり自分が捉えた作品の実像を、演奏によって倒立させているのである。（なお、各楽章とも、グールドの他の演奏同様、強弱に加え、アーティキュレーションやフレーズングなどの楽譜にある各種の指示や演奏習慣を随所で無視していることは言うまでもない。）

ところが、グールドは次ぐ第14番嬰八短調 Op.27 no.2「月光」を肯定的に見る。このソナタは「構成のバランスを追求した大胆な実験作」であり、「表面的には異質な3つの楽章からできているにもかかわらず、直観でまとめられた傑作」だとし、情緒的に退いていく「悲愴」とは反対に、「月光」は「最初の音から最後の音まで〔感情が〕高まり続ける」と説明する。第1楽章アダージョは、「ベートーヴェンの、間違いなく最も愛されかつ最も酷使されてきた旋律」で始まる「ためらいの魅力を放つ」楽章であり、「三連符によるその優美な世界」である。この楽章は、第2楽章アレグレットの調性である「変ニ長調のじれったいどっちつかずの雰囲気をかすかに感じさせて終わる」ことを強調する（グールドは転調による楽章や楽節の継起に必要以上に意識的であった^(注 30)）。そしてこの「秋めいたはかないアレグレット」は「突如現われる第3楽章プレストの鉄砲水に吞まれてしまう」と。グールドにとってこの終楽章は「前2楽章のセンチメントを結晶化させ、感情的関係の柔軟性と安定感を確かめている」楽章であり、「ソナタ＝アレグロ形式で書かれ、彼の残した終楽章のうち、最も創意に満ちた構造を持ち、テンペラメントの変化の最も激しいもののひとつ」になっていると評する。そして彼は、このソナタを「情熱が次第に高まっていく作品」と総括し、そこに人気の秘密があるとする。

では実演はどうか。これはグールドのベートーヴェン演奏の中でも問題作のひとつであろう。大久保喬樹は「旋律部と伴奏部の対比の問題」が第1楽章に典型的に現われていると指摘し、楽章を通じて流れ続ける三連符の扱いにおいて、「従来の演奏常識を極端に裏切って、徹底的に旋律部と伴奏部の質的な差というものを否定し、純粹に対位的な二本の線のからみあいに変えてしまう」(注³¹)と述べている。「その結果、ベートーヴェン音楽の本質的な立体性、構造的性というものが完全に失われ、できあがった音楽は、ヘンデルを思わせるような平面的な音の織物になってしまう。/これはベートーヴェン音楽の新しい面を発見するというようなことではない。/それは、ベートーヴェンの音楽の根本にある表現と言うことの意味そのものを正面から否定することなのだ。ベートーヴェンが音に与えようとしたすべての精神的意味づけを拒否し、その音楽を純粹の無名の音の運動に還そうとすることなのだ」とする。(注³²)

この指摘は、グールドのベートーヴェン観の一端を突くものだが(「精神的意味づけの拒否」)、《月光ソナタ》全体が「情熱が次第に高まっていく」音楽だというグールドの主張と照合するならば、速めのテンポ(四分音符=70前後)でメゾピアノ程度の音量を保って進む第1楽章の解釈の意図は見えてくる。すなわち、第1楽章の従来の、感傷的ともいえる情緒表現を剥奪し、非個人的な「純粹の無名の音の運動」を出発点とすることで、リズムカルな第2楽章、激烈な第3楽章へと情熱を高める筋書きである。これがバザーナの呼ぶ「感情的な弧」(emotional trajectory)(注³³)である。これは従来の第1楽章と第3楽章とを対比させる解釈とは違う。あくまである種の実験なのであって、「構成のバランスを追求した大胆な実験作」や「表面的には異質な3つの楽章からできているにもかかわらず、直観でまとめられた傑作」というグールドの説は、曲そのものよりは、むしろ彼自身の解釈の方を指しているのかもしれない。その意味では、結果論だが、グールドは「月光」という楽曲そのものにもやはり批判的である。

いずれにせよ、グールドのベートーヴェン解釈において、最も議論を呼んだ演奏は、**ソナタ第23番へ短調 Op.57「熱情」**であろう。グールドはこの作品の人気の秘密に疑問を呈し、この作品の持つ意義を一切認めない。彼はこのソナタを「ベートーヴェンが19世紀の最初の10年間に書いた作品の大半と同様、主題に固執することの探求」として批判する。「当時の彼は、不慣れな者が手掛けたらイントロの16小節すら作れないかもしれない素材から巨大な構造を生み出すという奇想を抱いていた。そうした主題はたいてい最小限の面白味しかなかったが、ベートーヴェンという人はどうしてこんな主題を思いついたのかと戸惑わせるだけの緊迫感を伴っていることが多い。動機はバロック風の対位的な処理も、ロココ様式の上品な処理もなされない。むしろ闘争的で、譲歩を斥ける態度を断固として貫いた。[……]これほどの喧嘩腰で作曲をした者はそれまでいなかったし、ある意味では彼以後にも類をみない」とする。そして「ベートーヴェンの猛々しい攻撃が見事に展開されるならば」、「音楽の修辭的要請を個人的かつ普遍的な主張が乗り越えている」と人々は感じるが、失敗すると「ベートーヴェン中期の作品は、この執拗な動機の探求の犠牲になってしまう」。グールドは「熱情」をその失敗作に分類する。

各楽章については、まず、第1楽章アレグロでは、2つの主題の「関係が曖昧」で、提示部に「徹底的な調性戦略」がみられないこと、「展開部もやはり支離滅裂」かつ紋切り型で、「ベートーヴェンの見

事な展開部の存在理由となっている、あの秩序と混沌の独特な融合を活用しない」とする。さらに、変奏曲形式の第2楽章アンダンテでは、主題の発展に失敗しており、終楽章アレグロに対しても批判的で、コーダ直前の「ギャロップ」に「演奏はどんなにひどくても、バルコニー席からやんやの喝采を奪い取る[老練なヴィルトゥオーゾの]英雄的な身振り」を見る。その上で、「この作品を書いた頃のベートーヴェンは動機の儉約だけではなく、ベートーヴェンであり続けることにも夢中だった。[……]また《熱情》には自己中心的なもったいぶりや、『もう1度使っても大丈夫かどうか試してみよう』といった調子の傲慢な態度がある」と酷評する。実際の演奏は、第1楽章から極端に遅いテンポがとられ、激しい感情を表現する身振りがすべて解体し、英雄的なドラマティズムが欠落する。この演奏は、「自己中心的なもったいぶり」への抗議としての露悪的解釈であり、批評行為である。^(注34) これはまさに、「英雄主義への抗議」と言い換えることができよう。そしてこれが、「三大ソナタ」すべてに通底するグールドの態度なのだ。

3. アルバム「後期三大ソナタ集」(後期作品への共感)

1958年6月、グールドは、バッハの《ゴルトベルク変奏曲》に続く2作目のアルバムとして、ベートーヴェンの最後の3つのソナタ(第30, 31, 32番)を録音し、同年9月に発売している。

この盤の場合、みずから執筆したライナーノーツ^(注35)において、グールドは後期ベートーヴェンの作品そのものへの共感と探究的態度をはっきり示している。そしてここでは、哲学的・伝記的解釈によって、後期作品を難解なもの、あるいは破綻したものとして敬遠したり、葬り去ろうとする従来の解釈を批判する。その上でグールドは、各曲の楽章の構築の簡潔さ、展開の無駄のなさを讃える。さらに第30番ホ長調Op.109第1楽章の仔細な楽曲分析を行ない、「後期作品を特徴づける無防備な自由奔放性と客観的な規律との調和がここにはっきりと見られる」ことを示す。

本稿では、この解説とアルバムの演奏との照合は、あえて行なわない。前述の「三大ソナタ集」の場合とは異なり、演奏解釈の検証を必要とするような記述が見当たらないからだ。ただし、実際の演奏は、もちろん、楽譜と照合すれば、テンポ、強弱、リズム、アーティキュレーション、声部のバランスなどにおいて、解釈に疑念を抱いたり、その意図を突き止めたくなるような箇所はままある。発売当初から指摘されてきたのは、第30番第3楽章(変奏曲形式)の第4変奏で、“Etwas langsamer als das Thema”(主題よりもいくぶん遅めに)の指示を無視して第3変奏から速度を落とさず一気に駆け抜け、第5変奏に移行する解釈であるが、この意味については別の機会に考察したい。

結局、このアルバムでのグールドは、英雄主義的なベートーヴェン観に立った場合に斬り捨てられてしまう晩年の傑作を擁護する姿勢を発揮している。つまり、ここでは、ベートーヴェンの英雄主義そのものへの反発というよりは、ベートーヴェンを英雄主義的に見る従来の通念への反発が込められていると解釈できよう。^(注36)

4. まとめ

こうしてみると、グールドのベートーヴェン観が明らかになってくる。まず「三大ソナタ集」からわかることは、「構造」を重視するグールドにとって評価しないベートーヴェンの作品が通俗的な有名曲であり、それらはベートーヴェンの「自己中心的なもったいぶり」が発揮されている作品であるという事実。つまりここでのグールドの姿勢は、ベートーヴェン本人の英雄主義への抗議である。そして「後期三大ソナタ集」から読みとれるのは、上述のように、ベートーヴェンに対する英雄主義的評価への抗議である。つまり、グールドのベートーヴェン解釈には、ベートーヴェンの作品に対する批判と、その従来の通俗的な評価に対する批判の二重性があるのであり、グールドはこれを言辞と演奏双方を用いて訴えた。そしてこれらの動機は結局はひとつの原点に立ち戻ってくる。それは、「響きつつ動く形式」だけを「音楽の内容」とみなす、ハンスリック的な、構造の希求者グレン・グールドの姿である。

【注】

- (1) 本稿は、グールドの国立音楽大学音楽研究所における 2001 年度連続講座「ベートーヴェン演奏を考える」の公開シンポジウム(2001年9月27日, 出演: 磯山雅, 今井顕, 宮澤淳一)での基調報告に基づく。
- (2) Bernald Asbell, "Glenn Gould," Horizon 4, no. 3 (January 1962): 89.
- (3) 「北の理念」("The Idea of North," 1968), 「遅れてきた人々」("The Latecomers," 1969), 「大地の静かな人々」("Quiet in the Land," 1977)のいわゆる『孤独三部作』(The Solitude Trilogy)。以下の文献を参照。宮澤淳一「グレン・グールドのラジオ・ドキュメンタリー「北の理念」をめぐって」、『カナダ研究年報』第17号(1997年9月): 34-49。またCDが入手可能。CBC Records PSCD2003-3, 1992.
- (4) Geoffrey Payzant, Glenn Gould, Music and Mind, 1978; revised edition, Toronto: Keyporter Books, 1984; sixth edition, Toronto: Keyporter Books, 1997。邦訳: ジェフリー・ペイズアント『グレン・グールド なぜコンサートを開かないか』初版より木村英二訳(音楽之友社, 1981年)
- (5) Jean-Jacques Nattiez, "Gould singulier: Structure et atemporalite dans la pensee gouldienne," in Glenn Gould pluriel, edited by Ghyslaine Guertin (Verdun: Louise Courteau, 1988), 57-82。邦訳: ジャン=ジャック・ナティエ「唯一のグールド グールドの思考における構造と非時間性」, ギレーヌ・ゲルタン編『グレン・グールド複数の肖像』, 浅井香織, 宮澤淳一訳(立風書房, 1991年), 151-184頁。
- (6) Ghyslaine Guertin, "La technologie au service de l'extase dionysiaque," in ibid., 231-246。邦訳: ギレーヌ・ゲルタン「ディオニソスのエクスタシーをもたらすテクノロジー」, 同前, 265-284頁。
- (7) Kevin Bazzana, Glenn Gould: The Performer in the Work (Toronto: Oxford University Press, 1997)。邦訳: ケヴィン・バザーナ『グレン・グールド演奏術』, サダコ・グエン訳(白水社, 2000年)。
- (8) Payzant, 80。邦訳書 159頁該当。
- (9) ハンスリック『音楽美論』, 渡辺護訳(岩波文庫, 1960年), 76頁。
- (10) 例えば, 晩年の映像番組『グレン・グールド・プレイズ・バッハ』第1回「バッハをピアノで弾く理由」("The Question of the Instrument")は, まさにその問題がテーマだった。ソニー・レコード: ソニー・クラシカル SRLM 1082~3 (LD, 1994)。
- (11) これは, グールドが「競い合い」(competition)を人間の諸悪の根源として嫌ったこととも関連する。
- (12) 『グレン・グールド・プレイズ・バッハ』第2回「フーガの技法をめぐって」("An Art of Fugue")の中で, この曲の詳細な説明と実演がなされる。ソニー・レコード: 前掲。
- (13) 例えば, デビュー盤の《ゴルトベルク変奏曲》(Columbia, ML 5060, 1956)で速く弾かれる変奏。
- (14) 例えば, グールドがカナダの作曲家モラヴェツの幻想曲を弾いたとき, モラヴェツに対して, 自分の方がこの曲をよく理解していると言いつつエピソードがある。See Peter F. Ostwald, Glenn Gould: The Ecstasy and Tragedy of Genius (New York: Norton, 1997), 94-95。邦訳: ピーター・オストウォルド『グレン・グールド 天才の悲劇とエクスタシー』, 宮澤淳一訳(筑摩書房, 2000年), 103-4頁。
- (15) Bazzana, op. cit., 37。邦訳書 64-65頁該当。

- (16) Ibid. 邦訳書 65 頁該当.
- (17) Ibid., 37. 邦訳書 66 頁該当.
- (18) See Bazzana, *ibid.* 邦訳書 65 頁該当.
- (19) Ibid., 85ff. 邦訳書 137 頁以降該当.
- (20) Glenn Gould, "An Argument for Strauss." *High Fidelity* 12 (March 1962): 49. 邦訳: 「リヒャルト・シュトラウス論」, ティム・ペイジ編『グレン・グールド著作集1 バッハからブルーゼスへ』野水瑞穂訳 (みすず書房, 1990 年) 所収, 145 頁該当.
- (21) ストコフスキーの番組(1971 年)とカザルスの番組(1974 年)は, 最近市販された. Glenn Gould, Pablo Casals/Leopold Stokowski: *Radio Documentaries*, CBC Records PSCD 2025-2, 2001.
- (22) Glenn Gould, "Mozart: A Personal View...: A Conversation with Bruno Monsiegeon," *Liner notes for CBS M 35899*, 1979. 邦訳: 「モーツァルトとその周辺 グレン・グールド, ブルーノ・モンサンジョンと語る」, 『グレン・グールド著作集1』所収, 54 頁.
- (23) "Conversations with Glenn Gould: Beethoven," *telecast*, BBC, 22 March, 1966. 再録: 『グレン・グールド・コレクション』第9回「R・シュトラウスとモーツァルト」("Mostly Strauss"), ソニー・レコード: ソニー・クラシカル SRLM 990~995 (1992).
- (24) オットー・フリードリック『グレン・グールドの生涯』宮澤淳一訳(リプロポート, 1992 年; 改訂版, 青土社, 2002 年)の資料編参照. 原書は: Otto Friedrich, *Glenn Gould: A Life and Variations* (New York: Random House, 1989).
- (25) オーケストラとの共演ではすべての協奏曲を手がけており, 前掲書資料編によれば, 第4番ト長調 Op. 58 (23 回), 第2番変ロ長調 Op. 19 (18 回), 第3番ハ短調 Op. 37 (17 回), 第5番変ホ長調 Op. 75「皇帝」(13 回), 第1番ハ長調 Op. 15 (6 回)の順となる.
- (26) Tat'yana Nikolaeva, *review*, *Sovetskaya kul'tura*, 9 May, 1957. 邦訳: 宮澤淳一訳, 『グレン・グールド大研究』(春秋社, 1991 年) 所収, 271 頁, 一部改変.
- (27) Asbell, *op. cit.*
- (28) Glenn Gould, "Glenn Gould Interviews Himself About Beethoven," *Piano Quarterly* 21 (Fall 1972): 2-5. 邦訳: ペイジ編『グレン・グールド著作集1』所収, 73-85 頁.
- (29) Columbia MS 7413, *rel.* 1970. 邦訳: 宮澤淳一訳, ライナーノーツ(ソニー・レコード: ソニー・クラシカル SRCR 1928, 1997 年), 一部改変. 以下, この節の引用は, 断わりのない限り, ここから. なお, 他の邦訳に: 「ベートーヴェンの《悲愴》"月光," "熱情,"」, ペイジ編『グレン・グールド著作集1』所収, 86-89 頁.
- (30) 例えば, バッハのクラヴィア協奏曲第1番二短調のアルバムにみずから寄せたライナーノーツでは, 第1楽章の転調の仕方を執拗に記述している. Columbia ML 5211, 1957. 「ベートーヴェンとバッハの協奏曲」, ペイジ編『グレン・グールド著作集1』所収, 102-112 頁.
- (31) 大久保喬樹「グレン・グールドのベートーヴェン」, WAVE 編『グレン・グールド』(ベヤトル工房, 1989 年): 70 頁. 初出はベートーヴェン: バガテル集のライナーノーツ(CBS ソニー: CBS SOCO 0131, 1975 年).
- (32) 同前.
- (33) Bazzana, *ibid.*, 105. 邦訳書 165 頁該当.
- (34) See also Bazzana, 119-120. 邦訳書 187-188 頁該当.
- (35) Columbia ML 5130, 1956. 宮澤淳一訳(ソニー・レコード: ソニー・クラシカル SRCR 1929, 1997 年). 以下, この節の引用は, 断わりのない限り, ここから. なお, 他の邦訳に: 「ベートーヴェン最後の三つのソナタ」, ペイジ編『グレン・グールド著作集1』所収, 90-94 頁.
- (36) ただし, このライナーノーツの次のくだりにおいて, グールドは, 逆説的にも, ベートーヴェンを別の英雄主義で祭り上げていないだろうか 「これ[後期作品を特徴づける無防備な自由奔放性と客観的な規律との調和]は, 1820 年に急に現われた特徴ではない. ベートーヴェンは一生を通じてこれを探求していたのであり, 特にこれは移行期(1812-1818)に対位法を積極的に用いておのれの芸術を一新していった結果なのだ.」つまり, 音楽構造の探究に邁進し, 「自己中心なもったいぶり」をかなぐり捨てたベートーヴェンを密かに英雄視しているのである. その意味では, 《フーガの技法》を書き続けた晩年のバッハも, グールドにとっでは英雄なのだ.