

作曲家＝指揮者＝音楽教育者＝音楽行政官ピエール・ブーレーズ(1925-2016)が生誕100年を迎え、世界各地でさまざまな催しが行われているが、2台ピアノ作品を含む全ピアノ曲を網羅したこの公演こそ、大本命と呼ぶにふさわしい。20世紀を代表する作品のひとつ、ピアノソナタ第2番をはじめ難曲も多く、無謀な試みと思われるかもしれないが、大井浩明が最初にこのプログラムに挑んだのは1996年秋、ゲーテ・インスティテュート東京主催「フェスティヴァル・リヒトツング」の一環で、その成果により第9回村松賞を受賞している。

このプログラムが画期的なのは、単にピアニストの限界に挑戦しているからではなく、作曲家ブーレーズのピークは1946-62年の約15年間であり、これはピアノ曲が精力的に書かれた時期と完全に一致しているからである。全ピアノ曲を一晩で聴くことは、作曲家ブーレーズの本質(新ウィーン楽派とドビュッシー&ストラヴィンスキーという、彼の創意の源泉の少なくとも前者の側)を俯瞰することと同一であり、このような体験は他のいかなるプログラムでも得られない。《婚礼の顔》《水の太陽》《主なき鏡》《プリ・スロン・プリ》《カミングスは詩人である》と、声楽パートを含む曲を網羅すれば上記の後者の側を俯瞰できるが、大井のような超人的な体力と精神力を持つ指揮者がいたとしても、現実的には不可能である。

大井がこのタイプのプログラムに繰り返し取り組む際は、アップデートを忘れない。彼は2011年にも2台ピアノ作品を除く全ピアノ曲を弾いているが、この時は《内挿節》の加筆部分と新たに書かれた《日めくりの一頁》が加えられ、未完成作品であるピアノソナタ第3番の出版状況も反映した。今回はほぼ同じ期間を挟んでの再挑戦だが、この間にブーレーズの死という決定的な断絶があり、状況は大きく変わった。まず、ピアノソナタ第3番は作曲者の死によって「完成」され、断片の集積が第1フォルマンとして加えられた。そして、作曲者の存命中は決して公にされることはなかった、学生時代の習作3曲(未出版)が日本初演される。(12のノタシオン)も管弦楽編曲が企画されて封印が解かれた習作だが、シェーンベルクの使徒になる前はメシアン信徒だったのか、と思わせるものはある。だがこの3曲は本当にまだ何者でもない。後年の彼が「セリーにあらずんば音楽にあらず」的なスタンスになったのは、それ以前は何者でもなかったからなのだ。

曲目にもう少し触れると、ピアノソナタ第1番はシェーンベルクのOp.19やOp.23の断片化された書法の先に成立しており、《12のノタシオン》とのギャップは大きい。その間に《フルートとピアノのためのソナチネ》というシェーンベルクの室内交響曲第1番に想を得た表現主義的な作品があるわけだが、それもプログラムに含めているのは抜かりない。ピアノソナタ第1番と第2番のギャップも大きい。これはJ.S.バッハの《クラヴィア練習曲集第3巻》や《フーガの技法》の対位法構造をブーレーズが研究した成果であり、これらを古楽奏法を踏まえてレパートリーとする大井が、第2ソナタの対位法構造を誰よりも正確に音にしているのは当然である。第2ソナタの基盤は伝統的な12音技法だが、「伝統的な形式の破壊」を狙いとする曲で音高以外の音楽要素は伝統的で良いはずがない。これを意志の力で制御した結果が第2ソナタの強靭さだが、この経験を持つ彼が音高以外の音楽要素もセリーで管理する総音列技法に向かったのは自然な成り行きだった。ただしこの技法の創始者であるベルギーの作曲家カレル・フイヴァーツは、あらゆる音楽要素にセリーを適用した均質で静的な音世界を良しとしたのに対し、ブーレーズは適用対象を切り分け、適用しない音楽要素を偏らせたダイナミックな音世界を良しとした。シュトックハウゼンら同世代の作曲家たちが支持したのはブーレーズの美学であり、2台ピアノのための《構造I》は、この美学を象徴する作品になった。

ブーレーズが第2ソナタから《構造I》に向かった時期は、ケージがプリベアド・ピアノのための《ソナタと間奏曲》から《易の音楽》に向かった時期でもある。非西洋の打楽器に深い関心を持っていたブーレーズは、これをピアノという西洋を象徴するシステム上にインストールして精密な制御を可能にしたプリベアド・ピアノの発明に感銘を受け、ケージと親交を結んで頻繁に文通するようになった。この時期のケージは東洋思想の影響で「自我の放棄」を目指し、5×5の魔法陣で音高をシステムティックに生成して達成しようとした。ブーレーズはそれをセリーによる音高管理の等価物とみなし、「我々は同じ道を歩いている」と考えた。だが、ケージの目的はあくまで「自我の放棄」であり、このシステムの代わりに偶然性を用いても本質は変わらない。実際、《易の音楽》では8×8通りの卦それぞれに短い断片を対応させ、易を立てて選んでゆく。だがブーレーズは、魔法陣を8×8に拡大したものと捉えて激賞した。やがて、《4分33秒》などを通じてケージの真意を知ると、一転して「怠惰による偶然性」と非難するようになる。

勝手に期待して「裏切られた」だけならば笑い話で済むが、ブーレーズはプリベアド・ピアノを好意的に紹介し、《易の音楽》も評価してしまったので引き返せなかった。かくなる上はケージ流の偶然性を止揚する概念を提唱して上書きするしかない。そこでブーレーズは「管理された偶然性」を提唱した。すべてを偶然に委ねるのは不毛である、マラルメの「書」のように断片を並べる順序を読者に委ねる程度の偶然性が創造的だ、という主張であり、断片の演奏順序を演奏家に委ねたピアノソナタ第3番はそのプロトタイプだった。だが、マラルメの「書」が成立するのは、詩の本を手元に置いて折々に眺めるからであり、演奏会で一回限り聴く状況では並べ換えの自由度は殆ど意味を持たない。せいぜい演奏家ごとに固定されたいくつかの「版」が生まれるだけである。ブーレーズも程なく問題点に気づき、《プリ・スロン・プリ》や《カミングスは詩人である》のような作品では演奏順序確定版を作る方向で改訂したが、プロトタイプの第3ソナタではそうもいかず、未完成作品として長らく放置されることになった。2台ピアノのための《構造II》も管理された偶然性を含むが、こちらはドビュッシー&ストラヴィンスキー要素をピアノ曲に取り込んだ意義の方が大きい。

作曲家ブーレーズのピークが《構造II》や《プリ・スロン・プリ》を書き上げた1960年代初頭で終わったのは、ケージへの対抗意識から心ならずも提唱した「管理された偶然性」概念と心中した面も大きい。それがなくても彼の賞味期限はこの辺りで切れていたのではない。ヨーロッパ戦後前衛は戦前のモダニズム美学とさほど隔絶していたわけではなく、この時期まではそのアップデートで十分通用した。1940年代後半の戦後の揺籃期に時代の寵児になったブーレーズが、新ウィーン楽派とバリのモダニズムの交配という同時代にはあり得なかった方向性でトップランナーの地位を維持できたのである。だが、1960年代半ばから潮目が変わり、電子音楽体験と戦後特有の美学が台頭する。戦後前衛世代で言えば、古代音楽の数学的モデル化とノイズ音楽の先駆をなす電子音楽に舵を切ったクセナキス、米国に移住してフリージャズ、ミニマル音楽、多文化主義などを導入したベリオ、ライヴエレクトロニクスと即興的要素の制御に焦点を移したシュトックハウゼン、視覚的・劇場的要素を音楽の中心に据えたカーゲルらが時代の中心になった。1963年のフランス国立放送管との《春の祭典》の録音と《ヴォツェック》のフランス初演で指揮者として注目され、その後数年でBBC交響楽団とNYPの音楽監督に相次いで就任したブーレーズは、むしろ巧みに活動の中心を切り替えて勝ち逃げに成功したのである。

指揮者＝作曲家＝社会活動家バーンスタインやオーボエ奏者＝作曲家＝指揮者ホリガーとは違い、彼の4つの肩書はその時々で優先順位を切り替えてきた結果である。IRCAM所長として音楽行政官がメインの仕事になると、彼は音楽監督ポストを両方とも辞している。1963年以降も彼が作曲の筆を折ることはなかったが、バーンスタインが指揮活動の合間に折衷的な作曲を続けたよりも比重は低かった。1960年代にはまだ聴きどころもあったが、1970年代の《エクラ/ミューティブル》や《メッセージスクス》になると、常套音型の反復と堆積に終始する、趣味の作曲としか言いようのないものに退行している。ただしIRCAM所長としての活動は、役人仕事以外にも多岐にわたる。アンサンブル・アンテルコンタンポランの創設と指揮や、IRCAMで開発した音響合成システムのための作曲も含まれる。パソコン用のMAXは、ジャンルを超えて長らく業界標準だった知名度の高いソフトだが、その前の大型コンピュータ用の4Xシステムのために彼は《レボン》を書いた。久々の大曲に筆が乗り、1960年代後半程度まで持ち直したのは朗報だが、4Xシステムが吐き出す合成音が、1970年代の彼と変わり映えない装飾音型なのが問題だった。

1992年にIRCAM所長を退任すると、彼は晴れて指揮者＝作曲家に復帰した。レコード芸術全盛期を支えた大物指揮者たちが軒並み第一線を退いた結果、ベルリンフィル、ウィーンフィル、シカゴ響、クリヴランド管をはじめとする世界の超一流オーケストラを演奏曲に合わせて自在に使い分けられる破格の巨匠待遇を得た彼は、再び指揮を活動の中心に据えたが、作曲に割ける時間も増えた。だが、そうして書かれたのは、《内挿節》や《日めくりの一頁》のような曲だった。《レボン》体験を経て、器乐的な4Xシステムが生成する「未来の音楽」が過去の自分と大差なかったのも、それで良いと思い込んでしまったのだろう。同世代のシュトックハウゼンとは違い、電子音楽のセンスがなかったことが、ここに来て致命傷になってしまった。かつての大作作曲家の最晩年の帰趨を眺めるのは辛い。ピアノ曲ならばまだ救いはある、《内挿節》の拡大版《内挿節に拠って》では、ピアノ、ハーブ、打楽器3人ずつに水増しされ、4倍に引き延ばされた苦行に耐えなければならない。