

令和元年度 東京藝術大学大学院音楽研究科音楽学研究分野 博士学位論文

ワルダ・ランドフスカの古楽演奏をめぐる思索の軌跡
——『古楽 *Musique ancienne*』 (1909) 改訂に向けて——

中津川 侑紗

凡例

略記

LoM: Restout, Denise and Robert Hawkins, eds. *Landowska on Music*. New York: Stein and Day, 1964.

MA: Landowska, Wanda. *Musique ancienne : le mépris pour les anciens, la force de la sonorité, le style, l'interprétation, les virtuoses, les mécènes et la musique*. Paris: Mercure de France, 1909.

WLDR: Wanda Landowska and Denise Restout Papers, Music Division, Library of Congress, Washington, D.C.

GV: Bach, Johann Sebastian. *Clavier Übung bestehend in einer Aria mit verschiedenen Veraenderungen vors Clavicimbal mit 2 Manualen*. (Goldberg Variations).

WTC: Bach, Johann Sebastian. *Das wohltemperierte Klavier*. (The Well-Tempered Clavier).

各種記号の使用法

- ・音楽作品名は二重山括弧《》、作品集の曲名等については〈〉内に表記した。
- ・書名・雑誌名は『』内、雑誌・論文記事の題名については「」内に表記した。
- ・引用文において中略した箇所には [.....] と表記した。
- ・引用文の原文は脚注に記した。原文において中略した箇所には [...] と表記した。
- ・引用文中の [] 内の補足は本論の筆者によるものである。
- ・欧文においてイタリック体で書かれている箇所は、その訳文に傍点を付した。

略記 WLDR の使用法

- ・ WLDR の後に数字が続く場合、それは同資料集の箱 (Box) とフォルダ (Folder) の番号を示す。たとえば、WLDR 1/2 は WLDR の Box 1 の Folder 2 にあたる。

- ・ WLDR の箱・フォルダの番号よりも後に数字が続く場合、それは資料 (主にノート類) に付された頁数を示す。たとえば、WLDR 1/2: 3 は、Box 1 の Folder 2 に入っている資料の3頁目を意味する。ただし、大半の資料は未刊行物であるため、頁数が付けられていない。

凡例.....	2
序論.....	6
第1節 レストウ編『ランドフスカ音楽論集』再考.....	6
第2節 本論の目的.....	15
第3節 本論の流れ.....	19
第1章 「進歩」の否定.....	21
第1節 アンリ・ルーに出会うまで.....	21
第2節 パリへ——チェンバロ演奏と執筆活動の開始.....	28
第3節 「バッハとその演奏家たち」.....	31
第4節 「伝統」批判.....	36
第5節 『古楽』刊行——「進歩」批判.....	41
第6節 『古楽』の残した波紋——ピアノかチェンバロか.....	47
第7節 小括.....	54
第2章 「客観性」批判へ.....	55
第1節 『古楽』のその後.....	55
第2節 シュレゼールによる演奏批評.....	58
第3節 シュレゼールとランドフスカの対話.....	65
第4節 シュレゼールとの対話のあとに.....	79
第5節 秘書の手記と弟の死.....	83
第6節 他者を聴きながら.....	88
第7節 『古楽』を振り返る.....	93
第8節 「客観主義」批判.....	100
第9節 小括.....	111
第3章 「真正性」への懐疑.....	113
第1節 RCA ヴィクター社との契約.....	113
第2節 《ゴルトベルク変奏曲》再録音.....	117
第3節 二つの「遺言」.....	121
第4節 『古楽』改訂に向けて.....	124
第5節 《平均律クラヴィーア曲集》の録音開始.....	128
第6節 『古楽』序文の準備.....	129

第7節 「客観性」再考	134
第8節 シュレゼールの著作への意識.....	142
第9節 「真正性」再考——バッハの弾いた通りに？	145
第10節 レストウへ	151
第11節 ランドフスカの死後	153
結論.....	159
第1節 本論の総括	159
第2節 本論の意義	161
第3節 本論の課題	163
謝辞.....	165
参考文献表.....	167
1. 一次資料	167
2. 二次資料	203

序論

第1節 レストウ編『ランドフスカ音楽論集』再考

ワンダ・ランドフスカ Wanda Landowska (1879～1959年) は、第二次世界大戦後に勃興する「歴史的演奏運動」の前史に活躍したチェンバロ奏者として語り継がれてきた。たとえば、ハリー・ハスケル Harry Haskell は欧米における古楽復興の歴史を叙述した『古楽の復活』のなかで、「開け放たれた窓」「バッハを『彼の流儀で』弾く」といったランドフスカの言葉に因んだ章題のもとに、20世紀前半に活動した彼女を、戦後の「真正性 Authenticity」主義者とは異質な存在として記述している¹。

同書が執筆された1980年代は、古楽演奏の真正性論争を巡ってリチャード・タラスキン Richard Taruskin が批評を世に送り出していた時期にあたる。そのひとつが『古楽 *Early Music*』誌掲載のタラスキンの記事「真正性運動は実証主義的な、逐語的で非人間的な煉獄となりうる」である²。この題目に端的に言い表されている彼の主張は、当時の古楽演奏家や音楽学者のあいだに波紋を呼んでおり、ハスケルの『古楽の復活』もまた、タラスキンの批評を踏まえて書かれたものである。同書で「真正性」に関する問題を取り上げる際、ハスケルはタラスキンによる批評を紹介するとともに、ランドフスカの残した言葉も引用している³。

この時点で、ランドフスカの演奏解釈に関する思想を推しはかるうえで主たる情報源となっていたのは、1964年に刊行された『ランドフスカ音楽論集 *Landowska on Music*』（以下、*LoM*）である⁴。後述するが、*LoM*はランドフスカの秘書・弟子として1933年以降、26年の時間を彼女と過ごしたフランス人女性、ドニーズ・レストウ Denise Restout (1915～2004年) がランドフスカの死後に編集した著作である。ランドフスカは夫のアンリ（ヘンリク）・ルー＝ランドフスキ Henryk Lew-Landowski (1874～1919年) の協力のもとに唯一の著

¹ ハリー・ハスケル『古楽の復活：音楽の「真実の姿」を求めて』（Harry Haskell, *Early Music Revival*, 1988）有村祐輔監訳、東京：東京書籍株式会社、1992年、189～223頁、297～322頁。

² Richard Taruskin, “The Authenticity Movement Can Become a Positivist Purgatory, Literalistic and Dehumanizing,” in *Early Music* 12/1 (February 1984), pp. 3-12.

³ ハスケル『古楽の復活』、316～322頁を参照。ハスケルは同書の序文に、執筆にあたってタラスキンから助言を受けたと書いている。

⁴ Denise Restout and Robert Hawkins, eds., *Landowska on Music* (New York: Stein and Day, 1964). 同書はチェンバロ奏者の鍋島元子と翻訳家の大島かおりが共訳した。ドニーズ・レストウ編『ランドフスカ音楽論集』鍋島元子、大島かおり共訳、東京：みすず書房、1981年。

書『古楽 *Musique ancienne*』(以下、*MA*)を1909年に発表し、その改訂を晩年に望んでいたのだが、その夢を果たすことはできなかった。レストウはそこでランドフスカに代わって、生前に刊行されていた*MA*を含む著作だけでなく、ランドフスカの手記のなかに書き溜められた文章も含めて、1900年代から50年代にかけての彼女の著作を編纂し、フランス語を英語に翻訳した。すなわち、*LoM*は広義における*MA*の改訂版にあたる⁵。

*LoM*は刊行されて以来、ポーランド語とフランス語を主な使用言語としたランドフスカの、英語で参照できる主要な情報源として頻繁に引用されてきた。実際に、先述のハスケルによる『古楽の復活』の脚注からは、彼がランドフスカについて記述するうえで同書をたびたび参照していることが見てとれる。また、ハスケルに限らず、タラスキンやニコラス・クック Nicholas Cook といった英米圏で演奏史研究・記述を牽引してきた研究者までもが、ランドフスカという20世紀の主立った演奏家の一人の音楽思想について記述するうえで、同書に依拠せざるを得ない状況が長く続いた⁶。それは現在においても大幅には変化しておらず、*LoM*が古楽復興・演奏史記述に対して与える影響力は今もなお大きいと言える⁷。

*LoM*にはレストウによるランドフスカの短い伝記が冒頭に含まれており、これを除くと、同書は全3部から成る。以下に各部の概要を記す。

⁵ 本論における*MA*の「改訂」をここに定義する。ランドフスカは1936年頃から、*MA*を振り返りつつ、同書に続く新たな本の刊行を夢みるようになる。1938年には、それが演奏解釈の諸問題に関するものであることが秘書に伝えられる。だが、この時点では執筆には着手されず、フランスからアメリカへの亡命後、戦時下の混乱を経て、ランドフスカは1947年に*MA*それ自体の大幅な改訂が必要であると秘書に伝える。そして1949年にその改訂版、あるいは再版のための序文を作り、その一方で、演奏解釈に関する本を書く夢を再び知人に語り、数多くの覚え書きを手記に残すようになる。だが、*MA*それ自体の改訂版も、演奏解釈に関する本も、その刊行はランドフスカの生前には成されない。彼女の死後、レストウが代わりに、*MA*の「改訂版」として、*MA*それ自体の改訂版とその他の刊行物、ランドフスカの手記に記された演奏解釈に関する覚え書きを収録した*LoM*を編纂・刊行する。本論ではこの一連の流れをすべてまとめて、*MA*の「改訂」あるいは「改訂の試み」と表現する。

⁶ Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance* (New York: Oxford University Press, 2013)の参考文献を参照。

⁷ Howard Mayer Brown, “Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement,” in *Authenticity and Early Music*, pp. 27-56, edited by Nicholas Kenyon, (New York: Oxford University Press, 1988); Glen Carruthers, “Subjectivity, Objectivity and Authenticity in Nineteenth-Century Bach Interpretation,” in *Canadian University Music Review* 12/1 (1992), pp. 95-112; Richard Taruskin, “The Pastness of the Present and the Presence of the Past,” in *Authenticity and Early Music*, edited by Nicholas Kenyon, (New York: Oxford University Press, 1988), pp. 137-207; Bruce Haynes, *The End of Early Music: A Period Performer’s History of Music for the Twenty-First Century* (New York: Oxford University Press, 2007); David Kjar, “Wanda, Gould, and Sting: Sounding, Othering, and Hearing Early Music,” Ph. D. diss., Boston University, 2015.

ランドフスカについて	レストウがランドフスカの言葉を随所に引きながらその生涯と功績についてまとめたもので、ランドフスカの伝記的情報の基礎を成している。
第1部	MA初版とこれに関連する1905～1912年の論文に部分的な編集が加えられたうえで、英訳されている。MAはランドフスカとその夫、ルーによる共著とされ、古楽復興＝演奏の普及を目的として書かれた。
第2部	バッハやヘンデル、スカルラッティといった特定の作曲家の作品やフランスやポーランド、イギリスの古楽の解釈をテーマとしたエッセイや論文、レコードの附録といった刊行物（仏語で書かれたものはその英訳）の寄せ集めであるが、ランドフスカの生前には未発表だった資料も部分的に組み込まれている。
第3部	ランドフスカの1930年代以降の手記やメモ、彼女の口述の記録などの未刊行文書のアンソロジーで、演奏解釈に関する問題について主に書かれている。これらはMA初版に代わる新たな本を出す計画のもとに書き溜められたものとされる。

【表1】LoMの構成

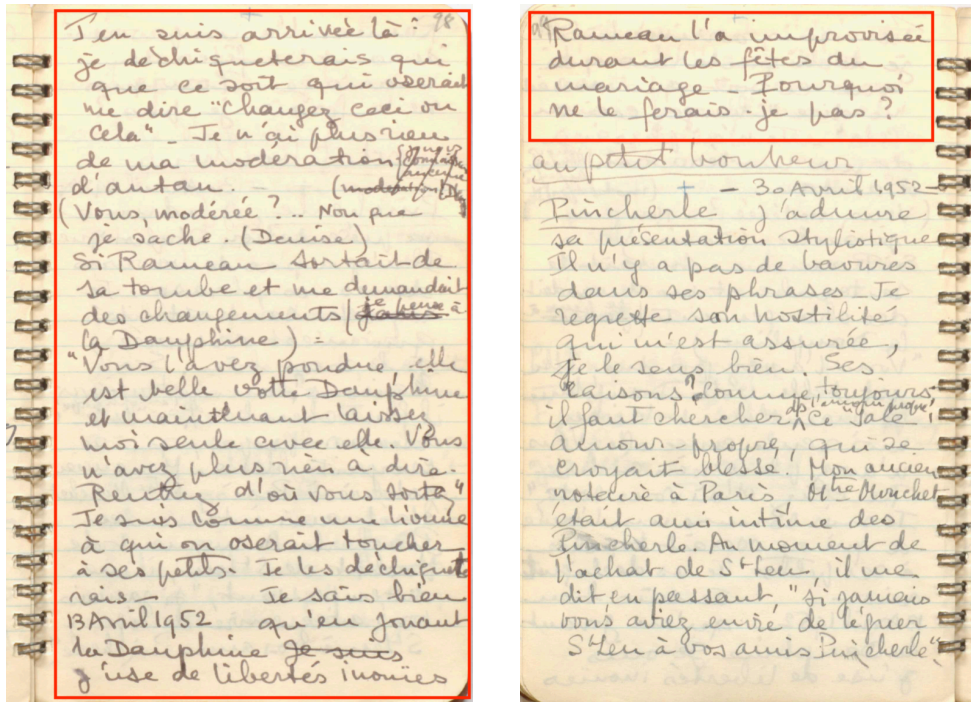
以上のうち、最もよく引用されるのは第3部であるが、この部分を編纂するためにレストウが用いた一連の資料、すなわちランドフスカ自身の手記やメモを、レストウによって準備されたLoMの草稿と照らしあわせながらその編集過程を辿りなおすと、何度も参照されてきたランドフスカの言葉が本来、どのような状況で発されたものであるのかが明らかになる。以下は、「作曲家の意図」に対するランドフスカの見解に言及する際にたびたび参照・引用される文章である⁸。

私はもう「あなたの演奏のこことあそこを直しなさい」と敢えて言ってくる人を誰でも彼でも八つ裂きにしたいと思うところまできた〔これは1952年4月13日に書かれている〕。私のかつての憤ましやかさは、どこにも残されていない。もしも、ラモー自身が墓から蘇って、私の演奏する彼の《王太子妃》に何か変更を求めたとしたら、私はこのように答えるだろう。「あなたはこの作品を生み出した。それは美しい。けれ

⁸ Richard Taruskin, *Text and Act: Essays on Music and Performance* (New York: Oxford University Press, 1995), p. 98; Nicholas Cook, *Beyond the Score: Music as Performance* (New York: Oxford University Press, 2013), p. 95 に引用されている。

どもいまは、私を作品とともに放っておいてほしい。あなたにはもう、なにも言うことがありません。[お墓に] お帰りください！」⁹

ここでランドフスカは作曲家の意図や指示にかならずしも従うわけではないと明言しているわけだが、この原典は彼女が晩年にアメリカで使用していた以下の手記に見出される。



【図1・2】1951～1952年頃に使用されたランドフスカの手記（赤枠は引用者による）¹⁰

⁹ この邦訳は、レストウによる英訳を鍋島と大島が邦訳したものを踏まえて、本論の筆者がフランス語の原典を参照しながら新たに訳出したものである。レストウによる英訳は以下のようになっている。

“I have arrived at a point [this was written April 13, 1952] at which I would tear to pieces anyone who would dare say to me, “Modify this or that in your interpretation.” Nothing is left of my former moderation. If Rameau himself would rise from his grave to demand of me some changes in my interpretation of his Dauphine, I would answer, “You gave birth to it; it is beautiful. But now leave me alone with it. You have nothing more to say; go away!” (Restout, *Landowska on Music*, p. 407).

¹⁰ 赤枠のなかには以下の通り書かれている。このフランス語は本論第3章で翻訳する。

“J’en suis arrivée là : je déchiqueterais qui que ce soit qui oserait me dire “changez ceci ou cela.” Je n’ai plus rien de ma modération d’antan. (Vous, modérée ?..Non que je sache. (Denise) Si Rameau sortait de sa tombe et me demandait des changements (je pense à la Dauphine) “Vous l’avez pondue, elle est belle votre Dauphine et maintenant laissez moi seule avec elle. Vous n’avez plus rien à dire. Rentrez d’où vous sortez.” Je suis comme une lionne à qui on oserait toucher à ses petits. Je les déchiquetterais. 13 Avril 1952. Je sais bien qu’en jouant la Dauphine je ~~suis~~ j’use de libertés inouïes. Rameau l’a improvisée durant les fêtes du mariage. Pourquoi ne le ferais-je pas ?” (Journal of Wanda Landowska, 1952, WLDR 111/6: 98-99).

以上のランドフスカの手記からは、この文章が彼女の筆跡によるものではなく、彼女が口述していくことを、レストウが代わりに書き留めたものであったことが判明する。これがレストウの筆跡であることは、レストウ自身の手記やスケジュール帳との照合によって明らかになるが、上掲の手記のなかでドニーズがランドフスカに対して「あなたが、慎ましやかですって？...知りませんでした（ドニーズ）」と、師匠の発言への想いをつつみ隠さず書いていることから分かる。*LoM*においてはランドフスカがひとりで真摯にしたためたかのように読まれる可能性がある文章も、本来の文脈に置きなおしてみると、気心の知れた歳下の同居人相手に語られた話し言葉であったことが分かる。このように、彼女は1930年代頃からたびたび自身の口述を秘書たちに書き留めさせており、*LoM*にはランドフスカ以外の手で書かれた文章が数多く含まれる¹¹。

ランドフスカの一連の言葉が誰の手で書かれたのかという点に加えて、原典を参照することによって明らかになるのは、レストウが*LoM*の第3部を編纂する際にランドフスカの手記の文章の引用を切り貼りして特定のテーマごとに並べ替えた結果、文章の書かれた時系列が入り乱れてしまったことである。以下に、*LoM*の文章とその原典となったランドフスカの手記を比較する。

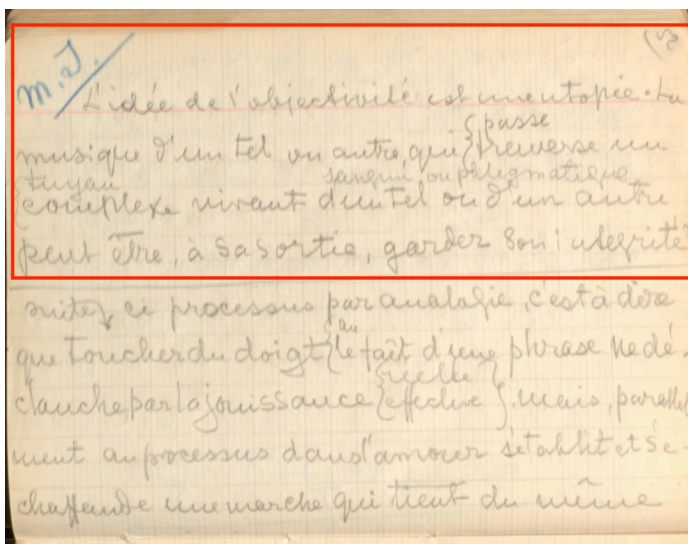
客観性という概念はユートピアのようだ。この解釈者やあの解釈者という生きた複合体——多血質、あるいは粘液質の——を通ったあとに、どんな作曲家の音楽も本来の状態を維持できるのだろうか？ 解釈者は作者の陰に隠れたままでいられるのだろうか？ なんてありきたりな！ ご冗談でしょう！¹²

違和感がないように見えるものの、冒頭の二文は1930年代後半に、三文目以降は1950年代に、それぞれ別々のノートの中に書かれたものであること、すなわち、一見すると自然に繋がっているかのように思われる二文目と三文目のあいだには、15年近くの時間の隔たりがあることが、以下のランドフスカ自身の手で綴られた手記の頁を参照すると明らかになる。

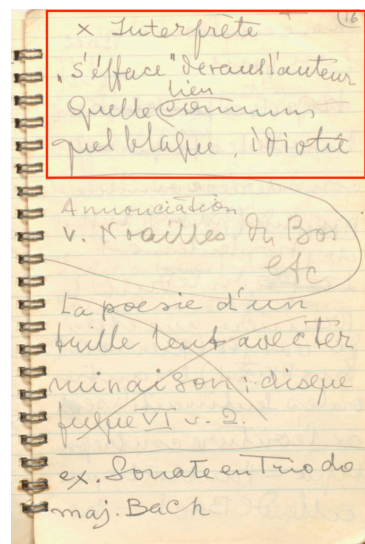
¹¹ 秘書たちがランドフスカの口述の一字一句を正確に記録したと証明するすべはないが、秘書たちの筆記はランドフスカの話した内容をおおむね映しだしているという蓋然性のもとに、本論では検証を進める。

¹² レストウによる英訳は以下のようになっている。

“The idea of objectivity is utopian. Can the music of any composer maintain its integrity after passing through the living complex—sanguine or phlegmatic—of this or that interpreter? Can an interpreter restrict himself to remaining in the shadow of the author? What a commonplace! What a joke!” (Restout, *Landowska on Music*, p. 407).



【図3】1934～1940年頃のランドフスカの手記¹³



【図4】1951～1952年頃の手記¹⁴

(赤枠はどちらも引用者による)

このような文章の継ぎ接ぎについてはレストウも、1934年に書いて中断されていた文章に、その20年後に書かれた他の文章を補うと完全なものになることがしばしばあったと、LoMの第3部への序文のなかで明記している¹⁵。そしてその言葉のとおり、LoMの第3部では1930年代から1950年代に書かれた未発表の文書という広い範囲のなかで、刊行物としての整合性が保たれるように巧妙な文章の切り貼りがおこなわれている。

ランドフスカの死後、5年にも満たない短い期間に進められたこのレストウの地道かつ緻密な作業があったからこそ、ランドフスカの晩年の言葉はやっと通読可能な状態になり、多くの音楽家や研究者によってのちに参照されるようになった。レストウが編集を加える前のランドフスカの文章はというと、簡にして要を得た格言の寄せ集めとも、発想を思いつくままに書き留めた短文の集積とも言えるもので、出版物としてそのまま世に送り出せるほどのまとまりは成していなかった。このようなランドフスカの手記やメモに複数人の手によって書き散らされたアイディアの断片を、レストウは弟子・秘書としてランドフスカと長年生活を

¹³ 赤枠のなかには以下の通り書かれている。

“L'idée de l'objectivité est une utopie. La musique d'un tel ou autre, qui traverse/passe un complexe/tuyau vivant, sanguin ou phlegmatic, d'un tel ou autre, peut-elle, à sa sortie, garder son intégrité ?” (Notebook of Wanda Landowska, undated, WLDR 142/2).

¹⁴ 赤枠のなかには以下の通り書かれている。

“Interprète “s'efface” devant l'auteur : quel lieu commun, quelle blague, idiotie” (Journal of Wanda Landowska, 1951, WLDR 111/6: 16).

¹⁵ “She expressed them with total candor and the wisdom of a lifetime of experience. Such was the logic of her convictions that more than once a sentence left unfinished in 1934, for instance, could be completed perfectly by another written twenty years later” (Restout, *Landowska on Music*, p. 333).

共にした自分こそが彼女の言葉を「正しく」伝えられる唯一の人間である、という信念をもって統合した¹⁶。

この作業をレストウ以外の人間が成し得た可能性は想像しがたい。1919年に夫のルーを亡くしたランドフスカの同居人には、レストウ以外にエルザ・シュニッケ Elsa Schunicke というドイツ人女性がいた。シュニッケは第一次世界大戦期のはじめ、ランドフスカがベルリンにいたころに知り合った女性で、それからほどなくして家事手伝いとしてランドフスカ家に入るようになり、ランドフスカをして「私の光」と言わしめるほどの存在となった。第二次世界大戦期には離れ離れになりつつも、二人は長いあいだ親密な関係を保ちつづけており、シュニッケはランドフスカの遺産を相続する第一順位に指名されていた。しかしながら、音楽のより専門的な、特に演奏解釈にまつわる微細な問題の対話の相手としては、1933年に生徒としてランドフスカのもとにやってきて、当時からレッスンの記録をこまめにとり、後に彼女の秘書として雇われたレストウのほうが適任であったのだろう。晩年のランドフスカもそう読んだうえで、古楽演奏に関する思索を綴った手記の裏表紙などには「ドニーズのために pour Denise」と書き記し、大量のメモ群も含めて音楽に関するそれらの書類の全てがレストウの手に渡るよう、遺言状の加筆修正を1954年におこなっている¹⁷。

レストウはそうして、亡くなったランドフスカの私的な書類を全て受け継いで、彼女に代わって新しいMA、すなわちLoMの刊行に向けて準備を進めた。ランドフスカの残した支離滅

¹⁶ レストウがランドフスカの「正しい」情報を伝えるために細心の注意を払っていたことは、ランドフスカの私的な文書類を他の人間の手に委ねられなかった点において明らかである。1997年に公開・放映されたランドフスカのドキュメンタリー *Uncommon Visionary: A Documentary on the Life and Art of Wanda Landowska* の制作に関わった批評家に送られたレストウの手紙には、彼女がランドフスカの伝記を準備しており、それを完成させるまでは共有できない資料があること、何より彼女自身がランドフスカの真の理解者であることが主張されている。ドキュメンタリーの編集にあたっては、レストウ自ら他の語り手の話した内容を確認し、修正・削除箇所の指示をだしている (Correspondence, Notes, Production Materials and Transcripts of Denise Restout Interviews for *Uncommon Visionary*, WLDR 160/1-8)。レストウはLoMを完成させた直後の1965年から、ランドフスカの伝記の刊行に向けて出版社に働きかけており、LoMにおいても、同書で扱いきれなかった自伝的な性質をもつ未発表資料については次の本の中核にする旨を書いている (Restout, *Landowska on Music*, p. 409)。それ以降、1990年代にかけてランドフスカの伝記出版の計画は断続的にレストウによって立てられ、関連する資料の整理や断片的な草稿までは用意されていた形跡が残っているが、その計画が実現することは最後までなかった (Denise Restout's Materials for Wanda Landowska's Biography, WLDR 132, 133, 134, 135)。

¹⁷ この経緯については本論第3章で詳述する。

裂ともいえる覚え書きに整合性をあたえ、彼女の晩年の言葉を世に送り出したことの労力もその意義も計り知れないが、編纂・英訳上の都合や読みやすさが優先された結果に生じた弊害もある。翻訳に関しては、ロバート・ホーキンス Robert Hawkins という英語話者の補助があるにも拘らず、英訳に不自然な箇所が散見されることが指摘されている¹⁸。だが、それはなにもランドフスカの文章の本質を覆してしまうほどのものではないだろう。問題となるのは先に指摘したように、文章の書かれた時系列が不明瞭になってしまった点である。特に重要な第3部において、レストウは1930年代から1950年代にかけて書かれたランドフスカの文章を一括りにして、ごく一部の例外を除けば、それぞれの箇所が何年代に書かれたものなのかを区別していない。しかしながら、どの部分がいつごろに書かれたものなのか、とりわけどの箇所が1930年代の時点で書かれていたのかを見極めることは、ランドフスカをめぐる古楽演奏の歴史を記述するうえで重要である。その根拠は主に二つ挙げられる。

まず、現存するランドフスカ関連の未刊行資料の状況や来歴を踏まえると、1930年代以前の資料は希少価値が高いためである。ランドフスカの遺品はその大部分がレストウの遺品と共に、アメリカ議会図書館音楽部門所蔵 Wanda Landowska and Denise Restout Papers (以下、WLDR) に保管されているが、ポーランド出身のユダヤ系である彼女はナチスから逃れて、1941年にヨーロッパからアメリカへ亡命しており、その際にフランスの邸宅と私設ホールにあった所有物のほとんどを手離しているため、世に送り出された刊行物や宛先に届けられた手紙を除けば、パリ近郊のサン＝ルー＝ラ＝フォレを拠点に安定した音楽生活を送っていたころの、彼女の全盛期とも謳われる両大戦間期の思想を明らかにする文字資料は、1940年代以降に比較すると少ないと考えられていた¹⁹。だが、アメリカ時代の邸宅に保管されていたランドフスカの手記やメモであっても、1930年代以前に書かれた箇所が少なからず見受けられ

¹⁸ Lionel Salter, “Landowska: Landowska on Music by Denise Restout,” in *The Musical Times* 106/1472 (October 1965), pp. 774-775.

¹⁹ レストウはランドフスカの伝記を書く障害として、第二次世界大戦前の資料の少なさをあげることがしばしばあった。WLDRを構築したアーキヴィストも、WLDRを紹介する講演でこの問題に言及している (Christopher Hartten, “The Lost Treasures of Wanda Landowska,” 2014 を参照。筆者は講演を聴講できなかったので、発表原稿のコピーを個人的に共有していただいた。貴重な資料をご提供くださったクリストファー・ハーテン氏に感謝申し上げる)。

る²⁰。さらに、文章の記入された時期が不明であってもその内容をもとに分裂した資料を結びつけていくと、第二次世界大戦以前に書かれたと推定される箇所は、彼女の覚え書きの随所に見出すことができる。これに留まらず彼女の秘書たちの手記にまで視野を広げてみれば、そこには当時のランドフスカの口述が数多く書き残されていると分かる。すなわち、「失われた」とされる資料もそれが描きだしていたかもしれない時間も、現存する資料を手掛かりとしてある程度までは引き寄せられる。これが、1930年代以前にランドフスカが私的に何を語っていたのかを追跡する意味のひとつである。

資料の希少さに関連して挙げられるもうひとつの理由は、ランドフスカがMAに代わる新たな本を書こうと考えはじめるのが1930年代であり、彼女のいわば転換期とも想定されるこの時期がまた同時に、新即物主義の潮流が演奏美学に結びついていった、演奏史記述の観点からみても重要な時代と重なるためである。ランドフスカがMAの改訂を試みた具体的な動機については、レストウによって明確にされているとは言えない²¹。しかし、後に詳しく考察するように、1930年代に至ってランドフスカは「客観性 Objectivité」や「客観主義 Objectivisme」について言及しはじめることが、彼女の手記やメモを参照すると明らかになる。さらに、ランドフスカがそこで言及していた個人の名前は、基本的にLoMにおいて削除されてしまっている。つまり、ランドフスカの一連の言葉がどのような対象を想定して語られていたかも、原典を参照をすることにより、推測の域を超えて知ることができる。

²⁰ 1930年代以前のフランス時代に書かれた私的な資料が現在も残されているのは、ランドフスカとレストウが共にフランスの邸宅を立ち去る際に「三つの小さな箱」に必要な楽譜、本やノートといった私物を詰め込んで持ちだしており、そのなかに入れられたものがアメリカに渡っているためである。この他にも、第二次世界大戦後に二人のもとへ送られたものや、レストウがLoMやランドフスカの伝記執筆のために個人的に収集した資料であれば、フランスにあったものでも、ランドフスカが晩年に過ごしたアメリカ、レイクヴィルの邸宅へと移り、最終的にアメリカ議会図書館音楽部門に寄贈されることになる。

²¹ MA改訂の動機について、レストウがLoMにおいて述べたことは主に以下の通りである。「ワンダ・ランドフスカは『古楽』が終わったところからはじまる新しい本の計画を立てていた。それは演奏解釈の分野で彼女が発見したことの歴史となるはずだった Wanda Landowska was planning a new book, one that would begin where *Music of the Past* [Musique ancienne] left off; it would be a history of her discoveries in the domain of interpretation」(Restout, *Landowska on Music*, p. 21)。

「彼女は『古楽』の改訂版を彼女の特重要な論文と一緒に出版することを強く望んでいた。このために多くの修正や提案をおこなっていた She wanted very much to publish a revised version of *Music of the Past* [Musique ancienne] with her most significant articles. In view of this she made a number of corrections and suggestions」(Ibid., pp. 22-23)。

このように、*LoM*はランドフスカの著作集でありながら、レストウという編者のくださった編集・翻訳上の判断と、彼女の目からみたランドフスカの有り様が反映された、二次資料としての側面をもっている。レストウは彼女自身が自負するように「ランドフスカの意図」に近づける存在であったことは間違いない。そして、どこまでがランドフスカがレストウに委ねた遺志で、どこからがレストウ独自の解釈なのか、両者は分かちがたく結びついている部分がある。しかしながら、ランドフスカの主要な情報源としての役割を長きにわたり担ってきた同書をここに解体し、演奏解釈にまつわるランドフスカの重要な言葉のひとつひとつを本来の文脈に置きなおしてみることは、これまでの古楽復興・演奏史記述に新たな視座をもたらす可能性を秘めている。

第2節 本論の目的

前節で述べた*LoM*の再考の意義を踏まえて、本論ではランドフスカがどのような意識のもとに*MA*の改訂を試みていたのかを、WLDRに保管されている未刊行資料、特にレストウが*LoM*編纂のために参照したランドフスカの著作や手記、書簡、口述の記録等の調査に基づいて明らかにすることを目的とする²²。同時に、*LoM*に収録されている演奏解釈の「客観性」や「真正性」に関するランドフスカの重要な見解を、*LoM*未収録のものも含めて可能なかぎり時系列にそって叙述することもまた、本論の目的となる。

このような目的と方法に鑑みれば、レストウによって編纂された*LoM*こそが、本研究にとっては検証対象であると同時に直接の先行研究に位置づけられるが、ランドフスカをテーマとした研究自体は、欧米で断続的に進められてきた。以下では、英・仏語で発表された研究の大まかな流れをまとめる。

アリス・ハドナル・キャッシュ Alice Hudnall Cash は1990年にケンタッキー大学に提出した博士論文「ワンダ・ランドフスカとチェンバロ復興：再考」において、ランドフスカを初め

²² WLDRは総計255箱以上に及ぶ資料のコレクションである。資料はアメリカ議会図書館音楽部門のアーキビストによって、1. 楽譜 Music、2. 書簡 Correspondence、3. 著作・研究資料 Writings and Research Materials、4. 書類 Files、5. 写真 Photographs、6. 伝記的資料 Biographical Materials、7. プログラム Programs、8. 財務書類 Financial Documents、9. 雑録 Miscellany、[10. 楽器 Instruments] に分類されている。本研究において検証したWLDRの資料については、本論末尾にある参考文献表のうちの「1. 一次資料」の「1.1. WLDR所蔵資料」を参照。

て学術的に取りあげた²³。キャッシュはレストウの保有するランドフスカの私的な資料の存在に言及しているものの、それらは当時、調査不能の状況にあった。キャッシュはそのため、*LoM*に収録されたレストウによるランドフスカの短い伝記に、当時の新聞・雑誌記事を補完するかたちでランドフスカの全生涯について記述しなおしている。だが、結果として現れたランドフスカ像はレストウが既に描き出していたものから発展があるとは言い難く、キャッシュ自身も参照できなかった未刊行資料から将来的に導き出される情報に期待を込めて、論述を締めくくっている。

キャッシュは論考のなかで女性学の観点からの考察も試みていたが、女性音楽家としてのランドフスカの成功については、アネグレット・ファウザー Annegret Fauser による論文「マダム・ランドフスカの創出」（2006年）において新たな視点から考察がおこなわれた²⁴。ファウザーはチェンバロ復興のスターとしてランドフスカが語り継がれてきた点に着目し、その際に生じる神話作用を批判的にとらえて、1900年代パリの歴史的・文化的文脈に彼女を置きなおすことで脱神話化をはかった。とりわけ、ランドフスカと同時期に活動していた女性のチェンバロ奏者やバツハ弾きを比較することによって、ランドフスカに対してなされた独自のイメージ戦略を明らかにした成果は大きい。同論文における考察については、本論第1章にて改めて振り返る。

ファウザーによる論考が発表された2006年は、レストウの死から約2年の月日が経過した時期にあたるが、この年には——おそらく、ランドフスカについて記述するうえでレストウへの配慮の必要性が薄れたことによって——ランドフスカに関する研究が連続して発表された。楽器学の観点からは、マイケル・ラッチャム Michael Latcham が『古楽 *Early Music*』誌で第二次世界大戦後に歴史的演奏運動の人气が高まるなかで廃れていったランドフスカの愛用楽器について再考を試みている²⁵。1912年のバツハ音楽祭で公開された「ランドフスカ・モデル」と呼ばれるこのプレイエル社製のチェンバロは、18世紀のチェンバロをモデルとしながらも、同社のピアノ製作技術を用いた改造がなされている。その結果、歴史的な真正性を追求する立場からみると、それは真正な楽器と呼べるしろものではなく、このようなチェンバロを発案・使用したランドフスカの演奏についても同様のレッテルが貼られるよう

²³ Alice Hudnall Cash, “Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord: A Reassessment,” Ph. D. diss., University of Kentucky, 1990.

²⁴ Annegret Fauser, “Creating Madame Landowska,” in *Women & Music: A Journal of Gender and Culture* 10 (2006), pp. 1-23.

²⁵ Michael Latcham, “Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels,” in *Early Music* 34/1 (2006), pp. 95-110.

になった。これに対してラッチャムは、1900～1910年代にランドフスカとプレイエル社が作り出したチェンバロの特徴が18世紀に製作されたチェンバロにも含まれることを指摘し、それらを根拠として歴史的な真正性を欠くとは必ずしも言い切れないとする。ラッチャムの考察は、ランドフスカ・モデルが誕生した当時に、ランドフスカとプレイエル社の技術師がどのような楽器を参照できたのかを明らかにしている点において意義がある。

ラッチャムはこの論考を発表したのと同年、2006年に編著『古楽：楽器と想像』を刊行している²⁶。これはローザンヌで2004年にハーモニック・ファンデーション The Harmoniques Foundation によって開催された国際学会の発表にもとづくエッセイ集で、古楽器と古楽演奏＝復興がテーマとなっている。そのなかの一編で、ジャン＝ジャック・アイゲルディンガー Jean-Jacques Eigeldinger もラッチャムと同様に、1900～1910年代パリにおけるチェンバロ復興・製作の文脈においてランドフスカ・モデルのチェンバロの考察をおこなった。さらにランドフスカの演奏解釈にまつわる問題にも言及しており、彼女が第二次世界大戦のはじめまで純粋主義者として捉えられ、1960年代頃からはポスト・ロマン主義者として認識されるに至るまでの流れを、ランドフスカの刊行物の検証をもとにまとめている²⁷。ここでも*LoM*に収録されたランドフスカの文章が引用されているが、原典となる彼女の手記が検証不能であったために、元々は仏語で書かれていた文章の英訳をさらに仏訳するという入り組んだ状況が避けられなかったようである。アイゲルディンガーはパリのシテ・ド・ラ・ミュージックで2009年に開催されたランドフスカに関するコロキウムをもとに、『ワнда・ランドフスカと古楽復興』（2011年）というアンソロジーの監修も手掛けており、彼自身は*MA*の概要を同書に示している²⁸。

このようにランドフスカの演奏観について、彼女の使用楽器と共に考察した研究は頻繁に発表されており、ランドフスカ・モデルに関しては既に十分に研究が進められたと言えるだろう。マーティン・エルスト Martin Elste も論文「ランドフスカからレオンハルトへ、プレイエルからスコヴロネックへ」を2014年に『古楽』誌に発表した²⁹。そこではランドフスカが

²⁶ Michael Latcham, ed., *Musique ancienne: instruments et imagination* (Bern: Peter Lang, 2006).

²⁷ Jean-Jacques Eigeldinger, “Wanda Landowska. Situation historique, position artistique,” in *Musique ancienne: instruments et imagination*, edited by Michael Latcham, (Bern: Peter Lang, 2006), pp. 213-238.

²⁸ Jean-Jacques Eigeldinger, ed., *Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne* (Arles: Actes Sud, 2011).

²⁹ Martin Elste, “From Landowska to Leonhardt, from Pleyel to Skowronek: historicizing the harpsichord, from stringed organ to mechanical lute,” in *Early Music* 42/1 (2014), pp. 13-22.

1959年に亡くなるころをチェンバロ復興の転換期としてとらえ、オルガンのようなチェンバロからリュートのような性質をもつチェンバロへと、楽器製作の流行が移りかわっていく様子が描かれており、ランドフスカとレオンハルトそれぞれが愛用したプレイエル社とスコヴロネック社のチェンバロの比較がなされている。

ランドフスカと後進の演奏家を連関させた考察としては、デイビッド・クジャ David Kjar がボストン大学に2015年に提出した博士論文が古楽復興という現象を考察するうえで新たな視座をうちだした³⁰。この論文では、ランドフスカとグレン・グールド Glenn Gould、スティング Sting の三人が古楽演奏の潮流のいわば周縁の存在として位置付けられ、「音」と「他者性」の観点から分析されている。ランドフスカに関しては、20世紀の演奏史を俯瞰するうえでタラスキンによってトーマス・アーネスト・ヒューム Thomas Ernest Hulme の美学から援用されたジオメトリズムとヴァイタリズムという演奏の潮流の区分に基づき、クジャは彼女を双方の流れにまたがるジオ・ヴァイタリストとして認識している。そして、ランドフスカの演奏解釈のヴァイタリストとしての側面は、その起源が彼女の幼少期の師で、ショパンの演奏美学の系譜に連なるヤン・クレチヌスキ Jan Kleczyński にあるという仮説のもとに検証が進む。クジャの論考は音の研究であると定義されており、音と音のあいだに生み出される差異が、異国趣味に結びつけられるような「他者性」だけでなく古楽演奏で求められた「真正性」をも最終的に創出するという観点に立っている。この視座自体は新しいものの、その音を発する演奏者同士の実際の結びつきや互いの認識といった事実関係から問いなおすといった作業はほとんど踏まれていない。十代のランドフスカによる詳細な日記を参照するかぎりでは、彼女がクレチヌスキからどれほどの影響を受けていたのかは不明であり、ランドフスカが強く意識していたのはむしろクレチヌスキのあとに師匠となったアレクサンデル・ミハウオフスキ Aleksander Michałowski のほうであったと言える³¹。

以上に概観したとおり、ランドフスカ関連の研究は1990年代から2010年代にかけて、女性学・楽器学・演奏史の観点を中心に、特に2004年にレストウが亡くなったあとに集中的に進められた。これに並行して、レストウの死後に彼女が保有していたランドフスカの遺品がレストウの分も含めてアメリカ議会図書館音楽部門に寄贈され、同部門は2014年頃からそれらの資料を段階的に一般公開しはじめ、レストウが亡くなるまで手離さずにいたランドフスカの書き込み入りの楽譜や私的な文書類を生かした研究が期待されてきた。2018年に刊行され

³⁰ David Kjar, “Wanda, Gould, and Sting: Sounding, Othering, and Hearing Early Music,” Ph. D. diss., Boston University, 2015.

³¹ Wanda Landowska’s Journal, 29 March 1895, WLDR 100/1: [1].

たポール・キルディア Paul Kildea 『ショパンのピアノ』ではWLDRの資料をもとにランドフスカの人生がショパンとの関連のなかで物語られている³²。本論では、こうしたWLDRの未刊行資料の検証が、前節で述べたように、第二次世界大戦後だけでなく両大戦間期のランドフスカの思索に迫るうえでも有効であることを踏まえて、MAが刊行されて後に改訂が試みられるまでの過程を俯瞰しながら、1930年代以降にランドフスカが新たな著書の執筆を要したその背景を浮き彫りにする。そして導き出される事実が演奏史記述に与える視点を示す。これが、一連の先行研究に対する本研究の意義であり独自性となる。

第3節 本論の流れ

本論は序論、第1～3章、結論から構成される。以下に序論を除く各章の流れを示す。

第1章「『進歩』の否定」では、1909年にMA初版がフランスで刊行されるまでの背景を示したうえで、同書を考察する。MAはランドフスカが夫のルーの協力のもとに、古楽復興の推進を目的として執筆したものであるが、ルーはランドフスカがチェンバロ奏者になるうえでの重要人物となる。本章の冒頭ではまず、いかにルーがランドフスカにとって影響力の高い人物であったかを明らかにする。それから、ランドフスカがパリでチェンバロ奏者として活動をはじめると同時に、1905年以来、MAへと連なる二つの論文の執筆をどのように進めたかを追跡する。そして、音楽の「進歩」と演奏の「伝統」への批判を軸としたMAの内容を概観したうえで、同書に用いられた論法が同時代のピアニストに及ぼした影響を考察する。

第2章「『客観性』批判へ」では、第1章で検討したMAが1920年代に再版・英訳された後に、1930年代においてランドフスカによって再考されるフェーズに焦点をあてる。彼女は1938年にMAを振り返って、同書に続く本を執筆する意向を秘書に伝えるのだが、本章ではそのきっかけを1930年代初頭まで遡って考察する。まず、1930年のボリス・ド・シュレゼール Boris de Schlœzer によるランドフスカの演奏批評を検討し、それを踏まえておこなわれた作品解釈の「真正さ」や「作者の意図」をめぐる二人の対話の内容を詳細に読み解く。そして、ランドフスカが他の演奏家たちによるレコードを聴きながら、「客観的な」「節制された」と評される演奏に疑問を呈していく様子を明らかにする。さらに同時代に活躍するバッハ演奏家たちへの意識を強めるなかで、彼女が新たな本の執筆の必要性について秘書に繰り返し述べるまでの流れを追う。

³² Paul Kildea, *Chopin's Piano: In Search of the Instrument That Transformed Music* (New York: W.W. Norton & Company, 2018).

第3章「『真正性』への懐疑」では、1930年代において実行には移されなかった本の執筆計画が、第二次世界大戦後に、ランドフスカの亡命先のアメリカにて少しずつ進みはじめて、最終的にレストウによって実現されるまでの過程を考察する。戦後のランドフスカの経済状況を改善するのが、RCAヴィクター社でのレコーディング、特に《ゴルトベルク変奏曲》の再録音である。同盤の商業的成功によって《平均律クラヴィーア曲集》の録音が確約され、同曲集の録音の仕事の合間を縫って、ランドフスカは秘書・弟子の補助のもとに1949年からMA改訂のための準備にとりかかるようになる。70歳になった彼女は自身の人生を顧みて原点に立ち返り、客観的な芸術が存在するのだろうか、と問いかける。さらには、作者を前に自身の存在を無にするかのような演奏者の役割への拒絶を露わにもする。ランドフスカはそして、自身もかつて用いたことのある「バッハの弾いた通りに」という言葉に否定的な見解を残しはじめ、過去を正確に復元することなど不可能であり、自分が成しているのは再創造にほかならないのだと語る。そして、ランドフスカの死後、彼女の「最後の意図」を汲んでレストウがMA改訂の計画をLoMとして結実させるまでの軌跡が、本章において叙述される。

結論では、以上の全3章を総括し、本論によって明らかになるMA改訂の試みの背景にあったランドフスカの意識が、演奏史記述に新たな視座をもたらす可能性が指摘される。

第1章 「進歩」の否定

第1節 アンリ・ルーに出会うまで

ランドフスカは20世紀初頭から約半世紀の長きにわたり、古楽演奏家として活動するにあたって様々な媒体に数多くの言葉を残した。本論で取り上げるMAは、ランドフスカが1900年代において黎明期にあった古楽復興・演奏の推進を目的として、夫のアンリ・ルーの協力のもとに執筆、1909年にパリのメルキュール・ド・フランス社から刊行した著書である。本書に収録されている内容は、音楽雑誌・新聞等に転用・抜粋された点において、ランドフスカの思想表明の基点と見なすことができる³³。本論においてMA改訂の試みを再考するために、本章ではまず、MAの初版が執筆・刊行された背景を踏まえて同書を考察していく。

MAを読み解くうえで避けては通れないのが、ランドフスカの執筆に協力したルーの存在である。LoMの序文によると、ルーはジャーナリストで俳優、ヘブライ民間伝承を専門とする民族学者であり、ランドフスカの夫となつてからはその批評眼を生かして彼女の研究・著述活動に関わつたとされているが、基本的にランドフスカの裏方に徹していたために、彼のプロフィールはランドフスカとの関係を含めて判然としない部分がある³⁴。彼はランドフスカにとってどのような存在であったのだろうか。以下では、ランドフスカが十代の頃に書いていた日記を頼りに二人の関係を考察する。

³³ Wanda Landowska, “La tradition,” in *Bulletin Français de la S.I.M.* 4/10 (Octobre 1908), pp. 1058-1065; Wanda Landowska “Le mépris pour les anciens,” in *Le Monde Musical* ([Mars] 1921), pp. 7-8; Wanda Landowska, *Music of the Past* (Originally published as: *Musique ancienne*, Paris, 1909), translated by William Aspenwall Bradley (New York: Knopf, 1924); Restout, *Landowska on Music*, 1964.

³⁴ Restout, *Landowska on Music*, p. 7 を参照。WLDRに保管されている1919年発行のルーのパスポートには、1874年5月生まれの「著述家（音楽著述家）Schriftsteller（Musikschriftsteller）」と記されている（Passport of Henryk Lew-Landowski, [1919], WLDR 201/6）。

ランドフスカの日記のなかに、1899年9月頃からルーの名前が頻繁に登場しはじめることから、パリに移住する前年にあたるこの年に二人は知り合ったと推測される³⁵。ランドフスカはワルシャワでピアノを学んでいた1894年から、ルーとフランスへ向かう1900年にかけて小まめに日記をつけていた。必ずしも毎日綴られていたわけではないものの、彼女の感じたことや考えたことが率直にポーランド語で書かれており、チェンバロ奏者というアイデンティティを手にするまえの十代の彼女の姿がそこにあらわれている。この約6年間の日記に通底するのは、家族や友人といった身近な他者と接するなかでひとりの女性としての、ひとりの音楽家としての自己の在り方を真摯に模索しながら、未来への期待と不安のあいだを行き来する精神の揺らぎだ。

その不安はなにも漠然と生じるのではなく、具体的な要因から芽生えたものであった。というのも、ランドフスカはワルシャワ音楽院でミハウオフスキのもとでピアノを学んでいたころに手を故障しており、その悩みを日記のなかで何度も打ち明けていた。「1冊目」と題された日記を最後まで書き終えた1895年3月29日には、その裏表紙に「ワンダ・ランドフスカ、手の病でピアニストになれない憐れな人間の日記」と書き込んでいる³⁶。これ以降も、ランドフスカはたびたび手の痛みを苦しんでおり、それをきっかけにピアニストとなる夢に影が差し、未来への不安を抱くようになったようである。けれども、女性の音楽家として自立する意思を崩せるわけでもなかった。手の痛みを苛まれる一方、彼女の理想とする「芸術家」の生き方が、結婚をして家庭に入る「女性」の生き方と両立できるものなのかと、同年5月に疑問を呈している。

³⁵ 日記の日付と登場する男性の年齢から推測すると、ランドフスカの日記においてルーが初めて現れるのは1899年9月20日に書かれた「もう一人は哲学者、研究者、彼の専門分野で秀でた人だ。彼は24歳 The other is a philosopher, a researcher, a savant in his field. He is 24」という箇所である (Wanda Landowska's Journal (English Translation), 20 September 1899, WLDR 102/2: [15])。十代のランドフスカはポーランド語で日記を書いていたが、仏英語話者のレストウはランドフスカの伝記執筆を試みていた際にそれらを読むために英訳を私的に依頼しており、その英訳が原本となる日記と共にWLDRに保存されている (Wanda Landowska's Journal (English Translation), 1894-1899, WLDR 100/1-8, 101/1-7, 102/1-4)。本論では原本を参照しつつ、この英訳に準拠して考察・引用をおこなう。

³⁶ “VOLUME ONE. Journal of Wanda Landowska, a poor being, who because of a sick hand cannot become a pianist. If I die of despair, which is possible, I beg you, Mother, read this to Mr. Michałowski and tell him that certainly none of his pupils loved him as much as I. 29 March 1895 Warsaw” (Wanda Landowska's Journal (English Translation), 29 March 1895, WLDR 100/2: 1).

私はいくつかの規則をここに決めた。つまりそのひとつ目は、生涯結婚はしないこと。それにはいくつかの理由がある。ピアニスト、芸術家は、少なくとも一般的に、本当に結婚することができない。というのは、女性の芸術家はそうして未来の自由を奪われてしまう。なぜなら、彼女は夫や子ども、家庭の世話をきちんとしなければならない。彼女は洋服の直しをして台所に立つことなどに時間を費やさなければならない。このようなことが妻の、母の、家事の切り盛りをする人の義務なのだ。その一方、芸術家は明らかに彼女の芸術を結婚生活の単調さと調和させることができない³⁷。

日常の家事を引き受ける「女性」の役割を拒み、非日常に生きる「芸術家」の理想を追う。ランドフスカはこの約4年後にルーに出会い、ここに述べられていた規則は封印されるのだが、彼女が音楽の仕事に専念するための理想的な環境は、1910年代にランドフスカ家の家事を手伝い、彼女の精神的な支えにもなるエルザ・シュニッケの存在によって、ランドフスカの人生において実現されることになる。だが、この日記を書いているときにそのような未来を知る由はなく、手の痛みが治る気配もなく、ランドフスカにとって音楽家になる道は幸先がよいと言えるものではなかった。鬱々とした娘の様子を見兼ねたのか、母のエヴァ・ランドフスカ Ewa Landowska は娘にベルリンへの留学を勧めるようになる。ランドフスカはその助言に従うことを当初は躊躇っていたものの、最終的にはワルシャワからベルリンへ留学して作曲と対位法を学びはじめる。1895年12月7日の日記にはこのように書いた。

親愛なる日記よ、あなたが私にしかめっ面をしているのは間違いありません。あなたは、私たちがもう二週間もベルリンにいるのに、そのあいだずっと私があなただけを無視していたのだと知っています。もちろん、私のお母さんがヴロツワフ [ブレスラウ] に来て、私をベルリンに連れていくと決めて、ここで私が和声と作曲を学ぶであろうことも。私はここでモシュコフスキ先生を訪ねました。彼は私の才能をよく思ってく

³⁷ “I do have a mind set on certain principles, namely: I. Never in my life to marry, and that for a number of reasons. A pianist, an artist, in general, at least, can never really marry, for thus she places her freedom in bondage for the future. And why: because she has to look after a husband, and children, and a household, and good order; she must put in time repairing clothing and caring for a kitchen, and the rest. Such are the obligations of wives, of mothers, of housekeepers. Meanwhile, an artist is plainly unable to harmonize her art with the prosaic nature of life and being in marriage” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), 31 May 1895, WLDR 100/4: 67).

れていて、ウルバン先生はなおさらそうでした。私はウルバン先生のレッスンを受けています³⁸。

こうして始まったベルリンでの新しい生活において、ランドフスカは作曲を学んでいたのだが、彼女の理想とする音楽家に近付けるほどの成果はなかなか得られなかったのだろう。作曲の勉強をしながら、彼女は日記の中に弱音をこぼすこともあった³⁹。ベルリンの生活も約4年目に差し加かろうとしたころには、ランドフスカはだんだんと自分には作曲が向いていないのだと悟るようになり、ベルリンという土地にまで嫌気がさしはじめる。1899年6月17日には「退屈。どこにいても、退屈。私は自分の才能のなさに苦しんでいる。頭痛はずっと治らず、手もまた痛みはじめて気分が良くない。洗いたての靴下をはくことですらまならない。私に何ができるのだろうか?」「ウルバン先生にもうんざりして疲れてしまう」「ベルリンは私の理解の範疇を超えている」と書きながら、次第にピアニストとしてならむしろ、自分には才能があると考えなおすようになった⁴⁰。1899年7月17日にはこのように書いている。

私は学校全体のピアニストのなかでもより優れた才能をもっていると感じる。こんな風に言うのは、自信過剰や酷く愚かな無知からくるものではなくて、指のタッチや微細な印象に対する感覚を私はもっていると確信するから。私はチャイコフスキーやベートーヴェンを理解して楽しみ、真に味わうことができる。私には何が語られているのかを感じ取る才能があると思う!⁴¹

³⁸ “I have no doubt that you are making faces at me, dear diary, now that you know we have been in Berlin already two weeks, and I have ignored you all this time. Of course, you know mother came to Wroclaw and decided to take me to Berlin where I might study harmony and composition. I visited Moszkowski here; he is very pleased with my talent, and Urban even more so. I am taking lessons with the latter” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), 7 December 1895, WLDR 100/6: 19a).

³⁹ “My talent as a composer is quite small. Chaminade’s talent, for example, is far greater than my own. I am entirely too repetitious in everything I create. I am rather superficial, lacking in depth, a kind of clanging cymbal. [...] Why do I tire of myself? Urban is fundamentally good, but he bores me. Perhaps it is because I feel he does not have sensitivity toward my songs. He seems so much a skeleton in his dealing with me. It bothers me very much, really. What is lacking in me is genuine inspiration” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), WLDR 101/7: 25).

⁴⁰ “Boredom, boredom everywhere. I am in distress over my lack of talent. I am ill with constant headaches and my hands are beginning to hurt again. I even cannot match my stockings after washing them... What can I do?”; “I am also sick and tired of Urban”; “Berlin is beyond my comprehension” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), 17 June 1899, WLDR 102/4: 134).

⁴¹ “I sense I have greater talent than a whole college of pianists. The reason I say this is not personal in that it arises from undue pride or abysmal and silly ignorance, but from a conviction that I have a sense of touch and delicacy of impression. I am able to understand and enjoy and genuinely experience Tchaikovsky and Beethoven. I have a talent, I believe, for sensing what is being said!” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), 17 July 1899, WLDR 102/2: 4).

とはいうものの、ピアニストになる夢をすぐに取り戻せるほどの勢いはこのときにはまだもちあわせていなかったのだろう。同年の初秋ごろには「雨が降っている。空気もすっかり秋めいて、絶望的に息が詰まりそう。ああ、神様！ 単調な私の生活はなんと苦しく険しいものなのでしょう！ 自分の部屋の窓が、新しいドレスが、快適なベットが、そして自分で作った曲が大嫌い」とも綴っている⁴²。

女性音楽家として確固たるアイデンティティを築きたい。しかしそれを独りで実現できるほどの現実はともなっていない。葛藤するランドフスカのもとに現れたのが、ルーであった。1899年9月20日に、ランドフスカはルーについてこのように日記に書き残している。

彼が話をするとき、私はじっとそれに耳をかたむけているのだが、彼の言うことすべてがどういうわけか私の心を虜にしようとする。腰掛けて、彼のお喋りを聴いているのはすばらしい。私はそれに感服するあまり何も話さずにただ座り込んで、彼の言葉のすべてから、新たな強さと力を寄せ集めている。私は何度も、彼が私にもたらした影響がどれほど大きいかわかり、極めて率直に伝えたい衝動にかられた。[.....] 彼は前に一度、私たちのところで夜を過ごしたことがある。私は青のブラウスとスカートを着て、ピアノの前に座っていた⁴³。

ランドフスカはピアノを弾く女性としてルーに接して、その印象を彼に強く残した。ルーはそれからランドフスカに演奏家になるよう助言したようで、「全ては過ぎていく。今この瞬間、私は平穏だ。私は舞台に立つべきなのかもしれない。ルーはそう私に言った。私は舞台のために生まれてきたのだ、と。[.....] 私はきつと舞台のうえにいることが好きなのだろう

⁴² “It is raining, the atmosphere is entirely autumnal, there is a hopeless gravity in the air. Oh, God! How difficult and arduous is my life in its monotony! I hate my window, my new dress, my comfortable bed and my compositions” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), [1899], WLDR 102/2: 8).

⁴³ “I listen when he speaks and everything he says somehow manages to enhance and enthrall me. It is marvelous to sit and listen to his speak. From his every word, as I sit in respectful silence and self-abeyance, I gather new strength and power. A number of times I was tempted to tell him quite frankly how great an impression he made upon me. [...] He visited us once for an entire evening. I sat at the pianoforte dressed in my blue blouse and skirt” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), 20 September, 1899, WLDR 102/2: 15-16).

う」とランドフスカは日記に書いている⁴⁴。このときのランドフスカはルーの言葉に影響されやすかったのであろう。舞台に立ったほうがよいという彼の意見に、自信を失っていた本来の自分を取り戻すかのように、舞台上で演奏することが本当は好きなのだともう一度確かめようとする。そして、ルーが背中を押したことで、ランドフスカはふたたび、演奏家として生きる道を志すようになった。彼との接触によってうまれた期待と不安の入り混じる心境を、彼女はこのように綴っている。

ルーが来る。彼がここに、まさにこの部屋に来る。私の鳥かご、私の牢屋を彼は見ることになる。彼はここにやってきて、私たちは長い時間、話をする。彼の力と個性の強さに私が圧倒されてしまうのは確かだ。それは私を苦痛と絶望に導くことさえあるかもしれない。彼のなかには言い表せないほどの情熱がある。私はどれほど彼の存在を待ちわびていたことか。ああ、私たちの別れの瞬間はどうなってしまうのか。ルーは自分の道を進むためにパリへ行く...。私は「このまま」ここで自分の墓に埋もれているかのようになるだろう⁴⁵。（下線は引用者による）

この日記で着目されるのは、ルーが己の意志を貫くかのようにパリへ行くと話しているその一方で、彼女はまた自分がこれから歩む道について決めかねており、かと言ってここで埋もれているわけにもいかないと分かっていることだ。このときにはすでにルーとともにパリに移住する気持ちが仄かに芽生えているようにも見えるが、それを阻むかのように母エヴァの娘を案ずる気持ちを、ランドフスカは知ることになる。彼女はエヴァから送られてきた手紙を引用したうえで、それへの返答を日記に綴っている。

[エヴァ・ランドフスカのワンダ・ランドフスカへの手紙]

昨日、ルーがここにきて、私たちは長いあいだ話をしていました。私の第一印象は、高圧的な、異常といってもよいほど支配的な気質をした男だということです。私は正

⁴⁴ “But everything passes. At this moment, I am peaceful and serence[sic]. I perhaps ought to go on stage. Lew mentioned that to me. He said I was created for the stage. I doubt it. I think of his words, on the other hand, and remember Duse and Guilbert, and then I am infuriated at my lack of recognition. I would surely love being on the stage” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), [1899], WLDR 102/2: 24).

⁴⁵ “Lew is coming. He will be here, in this very room. He will see my cage, my prison. He will come and visit, we will speak at length. I am sure that I will be taken aback by his strength and force of personality. It may even lead me to distress and despair. There is so much fire in him that it is inexpressible. How I long for his presence. Oh, and what of the moment of our parting. Lew will go his own way to Paris... I will be as it were interred in my own grave here” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), [1899], WLDR 102/2: 30-31).

真正銘の恐れを彼に感じました、とにかく。私は彼に冷酷な部分があると感じます。彼がもしも強い力を手にしたら間違いなく、カリグラかティベリウスの類の人間になり、ほとんど無秩序な方法で苦痛を与えたり破壊したりすることに喜びを覚えるでしょう。もちろん、彼に興味深いところがあるのは分かりますが、彼には少し気をつけて、あまり信じすぎないようにと、あなたにただ注意しているのです。愛しい子、私がかもしも間違っていなかったら手紙をください⁴⁶。

自分はなんでも独りで味わうことができず、良いと感じたものをそっくり人に分け与えてしまう母親の微かな投影に過ぎないのだと、ランドフスカが晩年に、母親から受け継いだものについて回想しているように、若かりしころのランドフスカがエヴァから受ける影響は大きかった⁴⁷。恋心を抱いている相手について、母親の否定的な見解を伝えられたことで、ランドフスカの感情は強く揺さぶられることになる⁴⁸。

そのあとも続けて送られてくるルーからの手紙にランドフスカは一喜一憂を繰り返し、「でも彼を愛してなんかいない」と日記に書いてみては、後からそれを紺色のインクで塗りつぶしている⁴⁹。エヴァが娘の身を案じて娘の恋を引き止めようとしたことがランドフスカのルーへの想いをよりいっそう強めた。ルーに会えると分かったときには「明日にはルーがここに——ベルリンに——私の部屋にやってくる。彼は私の窓越しに太陽、それともひょっとすると雨を見るのかしら？ 私はピアノのうえにお花を飾った。私は待っている、それに打ち震えている」とランドフスカは書いた⁵⁰。そしてこの日、1899年11月7日を区切りに、彼女の日記は対話相手が彼にすり替わったかのように途切れている。そのため、その後二人

⁴⁶ “[the letter of Eva Landowska] Yesterday Lew was here and we spoke at length. My first impression was that of his completely overpowering, almost unnaturally controlling[sic], nature; I sensed genuine fear of him, in a way. I sense in him the presence of an element of cruelty. Were he to have great power in his hands he would doubtless become some sort of Caligula or Tiberius, with a pleasure for inflicting pain and destruction almost in anarchical manner. I see something in him that is interesting, of course, but I only warn You be somewhat careful of him, and do not be too trusting with him. Please write me, my dearest, if I am not in error” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), [1899], WLDR 102/2: 33).

⁴⁷ Restout, *Landowska on Music*, p. 364.

⁴⁸ “Mother’s last letter has filled me with a sort of antipathy” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), [1899], WLDR 102/2: 36).

⁴⁹ “But I do not love him” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), [1899], WLDR 102/2: 37; Wanda Landowska’s Journal, [1899], WLDR 102/3: 37).

⁵⁰ “Already tomorrow he will be here—in Berlin—in my room. He will see the sun through my window, or perhaps the rain? I am placing flowers on the pianoforte; I wait and tremble and tremble” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), 7 November 1899, WLDR 102/2: 38).

がパリに移住する経緯は日記を読むかぎり明らかにはならないが、パリを拠点とすることを先に決めていたルーにランドフスカも連れ立たとみるのが自然だろう。

翌年5月にルーと結婚したランドフスカが日記の続きを書いたのは、フランス、シャラントン滞在中の1900年7月19日、ルーが出かけたあとにランドフスカがひとりになったときのことである。ランドフスカは不意に約1年前に使っていた日記を開いて、「私は彼の言葉のひとつひとつを、彼が私にまさに語るまま、繰り返すのを楽しんでいる。あらゆる方法で彼とひとつになっているように感じる」と書き、「そして、今日のように、彼が半日でも私をひとりにしたときは、私はばらばらになってしまうような、見殺しにされたような気持ちになる。実際、私は死んでいる [ようなものだ] ...私は私自身ではなくなっている [のだから] 」と心境を綴った⁵¹。その翌日に書かれていたはずの日記の頁は破り捨てられており、そのあとに二人がどのような日々を過ごしていたのかは、それ以前のようには知ることができない⁵²。

このように、ランドフスカの日記からは彼女のごく私的な側面が露わになっていくのだが、そのなかに留められた記録の断片から明らかになることのうち、本論にとって重要なことは以下の二点にまとめられる。第一に、ルーの存在がベルリンで鬱屈した日々を送っていたランドフスカをパリへ向かわせ、彼女の演奏家としての活動を後押ししたであろうこと。第二に、ランドフスカはその恋心ゆえに、言葉や思想の面で彼に感化されやすくなっていたことである。そしてこのルーこそが、MA執筆の協力者となっていく。

第2節 パリへ——チェンバロ演奏と執筆活動の開始

前節で考察したランドフスカの日記の内容からも明らかなように、十代の彼女はチェンバロ奏者になろうとは思っていない。つまり、ルーの妻となって共に移住したパリという新天地こそが、音楽家のキャリアを切り開きはじめるランドフスカに、チェンバロ奏者として生きる道筋をあたえた。ランドフスカはパリで生活をはじめればばらくは、ワルシャワ出身のピアニストとして演奏・教育活動に携わっていたが、やがて、古楽演奏の拠点となっていたスコラ・カントルムとの関係者と交流をもち、チェンバロに触れる機会を得るようにな

⁵¹ “I enjoy repeating to myself his every word just as he said it to me. I sense that I am one with him in every possible way”; “And, when as today, he leaves me for even an half-day, it assumes an impression that I am cut to bits, left to die, and have actually died...I have ceased to be myself” (Wanda Landowska’s Journal (English Translation), 19 July 1900, WLDR 102/2: 40-41).

⁵² Wanda Landowska’s Journal, 19 July 1900, WLDR 102/3: 40-42.

る⁵³。そして、1903年からチェンバロ演奏を披露しはじめ、1904年2月にサル・エラールでチェンバロ奏者として公式デビューを飾ったのちに、プレイエル社製のチェンバロを使って演奏活動を展開していった。これに並行して執筆活動も始め、1905年には『メルキュール・ド・フランス』誌で初めての論文「バッハとその演奏家たち：J. S. バッハのチェンバロ作品の演奏について」を発表した⁵⁴。

1900年代、万国博覧会の影響によって古楽・古楽器の復興の高まりをすでに見せていたこの文化の中心地において、ランドフスカがチェンバロ奏者としての地位を築いていく過程については、ファウザーによって女性学の観点から詳細な記述が成されている⁵⁵。ファウザーの考察によると、当時のパリで先にチェンバロ演奏を披露していた女性鍵盤奏者、古風で男性に対して従属的なイメージのマルグリット・デルクール Marguerite Delcourt と、男性に比肩する力強い「新しい女性 New Woman」の典型的なバッハ弾きピアニスト、ブランシュ・セルヴァ Blanche Selva に対して、ランドフスカのプロデューサーを担当していたガブリエル・アストリュク Gabriel Astruc ならびにルーを含めた関係者が、先の二人の女性鍵盤奏者のどちらのタイプでもない「神秘的な」イメージでランドフスカを音楽雑誌等を通して売りだすことで差異化をはかり、彼女は1904年2月から1906年の短期間でチェンバロ奏者としての地位を固めていったという。

ファウザーによる考察のうち、本論において重要な論点は以下の二点である。まず、ランドフスカの神秘性を守るために夫のルーの存在が公にならないように配慮されていたこと、そして、ランドフスカとその音楽があまりに繊細に見える可能性があったために、イメージ戦略の一環として、彼女は学術誌においてバッハ研究者としての存在感を強め、MAはより一層、彼女の傑出した学識の証明となったというものである⁵⁶。ランドフスカによる執筆活動はこのように古楽・チェンバロ復興の推進に留まらずに、他の演奏家に対する彼女の立ち位置を表す側面がある。次章で考察するとおり、1930年代においてランドフスカが改めて書籍

⁵³ ランドフスカが当時使用していたスケジュール帳には、1901年2月1日に初めて「スコラ Schola」という言葉があらわれ、同年4月29、30日には彼女が古楽の良き理解者として言及する音楽家「フォーレ Fauré」の名前も登場する (Datebook of Wanda Landowska, 1901, WLDR 102/5)。

⁵⁴ Wanda Landowska, “Bach et ses interprètes : sur l’interprétation des œuvres de clavecin de J.-S. Bach,” in *Mercur de France* (Novembre 1905), pp. 214-230.

⁵⁵ Annegret Fauser, “Creating Madame Landowska,” in *Women & Music: A Journal of Gender and Culture* 10 (2006), pp. 1-23.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 18-19, 22.

の刊行を考えはじめるその背景にもまた、同時代に活躍する演奏家への意識が垣間見られる。

論文執筆という営みの内実、ランドフスカによって書かれた内容に関しても、ファウザーは、セルヴァの名前が直接語られることはなかったものの、ランドフスカの批判的的がピアノで「力強い」バッハ演奏を披露する「男性的な女性」であることは明らかだと指摘する⁵⁷。これはランドフスカによる記事「バッハとその演奏家たち」に基づく見解であるが、彼女はそこで、過剰に力強い男性ヴィルトゥオーソの演奏を讃えた批評を読んだことをきっかけに、「男性的な演奏」を目指す女性のヴィルトゥオーソについてこのように言及している。

女性のヴィルトゥオーソもまた同じ高みに達するように、遅れをとることのないようにと必死なのだ。というのは、彼女たちへの最高の賞賛というのはこのようなものだからだ。「目を瞑っていたら男だと思ってしまう。」時代の趣味——なんて移ろいやすく、儂いものなのだろう！ 教皇の宮廷で、女性の声の甘美さ、透明感、魅力を手に入れさせるために男性が痛々しい犠牲を被る習慣があったのはそれほど遠い昔のことではない。前世紀はその逆のもの——男性的な女性を私たちに提供したのである⁵⁸。

ファウザーが述べるように、ランドフスカはここでセルヴァを名指しで批判しているわけではないが、男性ヴィルトゥオーソの力強い演奏を男性性に結びつけて否定的にみていることから、彼らに比肩する女性のヴィルトゥオーソに対して一線を画していたことは明らかだ。そしてこのような見解を公にすることで、ランドフスカの演奏はそれに類するものではないと定義されることになる。さらにこの「バッハとその演奏家たち」を読み解くと、ランドフスカのライヴァルだけでなく、MAを通して何度も繰り返されるヴィルトゥオーソ批判の抛りどころとなっていた著作も明らかになる。

⁵⁷ “While never mentioning Selva by name, her target was obvious as a “femme virile” whose Bach performances on the piano “stuffed” her audience with all that is “bulky, fat, big, strong, and powerful, all that collection of monsters and wild beasts” (Ibid., p. 19).

⁵⁸ “Les femmes virtuoses tiennent-elles aussi à être à la hauteur et à ne pas rester en arrière, car le plus grand éloge qu’on puisse faire aujourd’hui d’une exécutante est celui-ci : « on fermerait les yeux et on dirait que c’est un homme ». Le goût d’une époque — quel caprice fragile ! Il n’y a pas longtemps encore qu’on avait l’habitude, à la cour papale, de faire subir aux hommes des sacrifices douloureux pour leur faire obtenir la douceur, la clarté et le charme d’une voix femme. Le siècle dernier nous offre le contraire — des femmes viriles” (Landowska, “Bach et ses interprètes,” p. 222).

以下では、「バッハとその演奏家たち」と、後にMAに組み込まれることになるランドフスカの「伝統 La tradition」（1908）を順に考察する⁵⁹。これらの二つの記事は短いながらも、MAに先駆けて同書の二つの柱となる主題を提示していた。

第3節 「バッハとその演奏家たち」

ランドフスカによる記事「バッハとその演奏家たち」が『メルキュール・ド・フランス』誌に初めて発表された1905年は、フランスにおけるバッハ研究・演奏にとって主要な年のひとつに数えられる。1905年の彼女のスケジュール帳には「3月11日土曜 MARS Samedi 11」に「バッハ協会設立記念コンサート Concert Inaug Sté Bach」と予定が書かれている⁶⁰。「バッハ協会」設立を記念した演奏会が3月11日土曜日におこなわれ、設立者のギュスターヴ・ブレ Gustave Bret が自らバッハ《カンタータ 75番》を指揮し、アレクサンドル・ギルマン Alexandre Guilmant はバッハ《カンタータ 146番》の〈シンフォニア〉をオルガンで演奏、そしてランドフスカはバッハ《コンチェルト ト短調》をオーケストラと共にチェンバロで演奏した⁶¹。バッハ研究書についてみても、アルベルト・シュヴァイツァー Albert Schweitzer の『バッハ、音楽家にして詩人 J. S. Bach : Le Muisicien-poète』が出版された年にあたり、ランドフスカ夫妻も当時のバッハ研究として名高いこの長大な文献を参照している⁶²。バッハの生涯から作品分析、その演奏にまつわる問題をもてがけた同書の存在が、チェンバロ奏者として活動をはじめ、フランス語を習得したばかりだったというランドフスカにもペンをとらせた。「バッハとその演奏家たち」においては、一般に普及している「現代化」されたバッハの作品像が冒頭に列挙されたうえで、いかにバッハ作品の本来の姿に触れる機会が稀なものであるかが述べられているのだが、そこでランドフスカは、現代の楽器ではなく古楽器の有用性を支持するオルガン奏者としてシュヴァイツァーの名に言及したうえで、『バッハ、音楽家にして詩人』から以下のとおり彼の見解を引いている。

⁵⁹ Landowska, “Bach et ses interprètes”; Wanda Landowska, “La tradition,” in *Bulletin Français de la S.I.M., Société Internationale de Musique (Section de Paris), Ancien Mercure Musical* 4/10 (15 Octobre 1908), pp. 1058-1065.

⁶⁰ Datebook of Wanda Landowska, 1905, WLDR 102/6.

⁶¹ Wanda Landowska, “A propos du 25^e anniversaire de la Société J.S. Bach,” in *Le Guide Musical* 2/5 (Mai 1930), p. 141.

⁶² Albert Schweitzer, *J.S. Bach : Le musicien-poète* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905).

彼 [シュヴァイツァー] は「現代のオルガンの響きでは、バッハの作品は損なわれてしまう。混合ストップに比べて基音ストップに重きがおかれすぎているのだ。それらは数があまりに多く、同時に音量も大きすぎる。バッハの使っていたオルガンの混合ストップは基音ストップと同じ数で、現代のものよりももっと穏やかであると同時に、フーガの線を見事に照らし出す強烈でありながらも繊細な音を生みだしていた」と言う。シュヴァイツァー氏によると、これらのフーガは現代のオルガンで弾くと版画を木炭で複製したかのように繊細さに欠ける鈍重なものになるというのだ⁶³。

ランドフスカが現代のオルガンに対するシュヴァイツァーの見解をこのように自身の記事に引いているのは言うまでもなく、ピアノに対するチェンバロの魅力を示すためである。この続きには、「私たちのコンサート用グランド・ピアノ——人々を一挙に打ちのめしてしまうこの機関銃。その太くて頑丈な脚をチェンバロの気品高く華奢で脆い脚と比べてみてください。そうすれば、この時代の趣味の違いにお気づきになるでしょう」と書いている⁶⁴。

さらに、同記事のなかで、古楽器を用いて演奏する主張を補完する存在としてシュヴァイツァーに加えて言及されるのが、アントン・ルビンシュタイン Anton Rubinstein である。ランドフスカはヴィルトゥオーソのなかでも例外の存在として彼を位置付けて、彼がピアニストでありながらも過去の作品を演奏するためには当時の作曲家たちが使っていた楽器への理解が欠かせないと考えていたことを示すために、ルビンシュタインの著書『音楽とその表現者 *La Musique et ses représentants*』の118頁から126頁のあいだから複数の箇所を引用しながら、彼女自身の主張の拠りどころとしている⁶⁵。そして、ルビンシュタインの見解をもとに、ランドフスカは「バッハとその演奏家たち」へ、そしてMAへと、論述を徐々に発展させていった

⁶³ “L’œuvre de Bach, dit-il, ne saurait guère profiter de la sonorité de l’orgue moderne. Les jeux de fond y ont pris trop d’importance par rapport aux mixtures, ils sont trop nombreux, et ont en même temps trop de volume. Les mixtures de Bach égalant en nombre les jeux de fond étaient beaucoup plus douces que nos mixtures modernes et produisaient *une sonorité intense et fine à la fois* qui mettait merveilleusement à jour le dessin d’une fugue. Ces fugues, d’après M. Schweitzer, sur l’orgue d’aujourd’hui deviennent *lourdes et massives comme des gravures qu’on aurait reproduites au fusain.*” (Landowska, “Bach et ses interprètes,” p. 220; Schweitzer, *op. cit.*, pp. 419-420).

⁶⁴ “Et notre grand piano de concert — cette mitrailleuse pour assommer tout un peuple : Comparez ses gros pieds solides à ceux d’un clavecin, nobles, fins et fragiles, et vous aurez la différence du goût de ces époques” (Landowska, “Bach et ses interprètes,” p. 220).

⁶⁵ Landowska, “Bach et ses interprètes,” pp. 215-216; Antoine Rubinstein, *La musique et ses représentants : entretien sur la musique*, traduit du manuscrit russe par Michel Delines (Paris: Heugel & Cie, 1892), pp. 118-126.

と言える。以下に、ランドフスカの主張がいかにルビンシュタインの見解を踏襲したものであるかを示す。

ルビンシュタインはまず、古楽復興運動の根幹をかたちづくっていく思想、すなわち古楽を演奏する際に古楽器の理解やその使用の必要性が生じる理由について、以下のように問題の所在を指摘している。

いつの時代にも、今日の楽器にはもうない色彩と響きの特別な効果をもつ楽器があったと私は思う。それぞれの時代の作品は当時存在していた楽器のために構想されて、それらはその楽器から完璧な表現を受け取っていたに違いないので、これらの作品は現在の楽器で演奏されるとかなりのものを失ってしまうと考える⁶⁶。

ここに、現代の楽器ではなく古楽器による演奏の意義が示されているわけだが、ルビンシュタインはこのように語りながらも、当時の彼は「ただ、私たちはクラヴサン、クラヴィコード、クラヴィチェンバロ、スピネットといった名前で知られるこれらの楽器による演奏を思い浮かべることができない」としている⁶⁷。これは「ロンドンやブリュッセル、その他の場所の博物館にある楽器でさえも、[当時の楽器がどのようなものであったかを] 私たちに想像させることはできない。というのも、時の流れはピアノの音色を、それと分からないほどまでに変化させてしまうものだからである。そして私たちはこのことについてしっかり判断するために最も重要なこと、つまりこれらの楽器の使い方についても知らない」という考えのもとづくものである⁶⁸。ランドフスカはルビンシュタインの古楽器に対する見解に共感を示しつつも、その一方で「過去の人々は彼らの楽器の製作についての詳細な文書やその調律の仕方に関する論説を私たちに残している」とし、古楽器について知る手段は残されていることを彼女自身の記事において主張した⁶⁹。

⁶⁶ “Je pense que de tout temps il y a eu des instruments qui avaient des effets particuliers de couleur et de sonorité et que nous ne trouvons plus sur les instruments d’aujourd’hui. Puisque les œuvres de telle ou telle époque ont été conçues pour les instruments qui existaient alors et qu’elles devaient en recevoir leur expression complète, je pense que ces œuvres perdent bien plutôt à être jouées sur les instruments d’aujourd’hui” (*Ibid.*, p. 118).

⁶⁷ “seulement nous ne pouvons nous représenter cette exécution sur les instruments qui nous sont connus sous le nom de *clavecin*, *clavichorde*, *clavicembalo*, *épinette*” (*Ibid.*, p. 118).

⁶⁸ “ceux [les instruments] même qui se trouvent dans les musées de Londres, de Bruxelles ou ailleurs ne peuvent nous en donner une idée complète, car le temps altère la sonorité du piano jusqu’à la rendre méconnaissable. Nous ne connaissons pas non plus la chose la plus importante pour en bien juger, c’est-à-dire la manière de s’en servir” (*Ibid.*, pp. 118-119).

⁶⁹ “mais les anciens nous ont laissé des écrits forts détaillés sur la construction de leurs instruments et des traités sur la manière de les accorder” (Landowska, “Bach et ses interprètes,” p. 216).

ルビンシュタインとランドフスカの見解がより重なっているのは、演奏の音量や楽器の数に関するものである。「私は [モーツァルトやハイドンの] 弦楽四重奏曲を騒々しくてとても大きな弓を使用した演奏で聴きたくはないし、彼らの交響曲も人数が多すぎるオーケストラでは聴きたくない」とルビンシュタインは書いているが、ランドフスカも同じように、現代の演奏の音量が大きすぎることや楽器の数が増大したことを批判的にみながら、「完璧を目指すなかで、バッハは音の強化された楽器ではなく、出来るかぎり柔らかでしなやかな音の楽器をゆめみていた」としている⁷⁰。演奏や楽器の音量に対するこの見解は、MAにおいても引き継がれていく。

こうした楽器の問題に加えて、「作曲者の意図」の問題についてルビンシュタインが言及していた点も重要である。彼は「残念ながら、ハイドンにいたるまでの全ての作曲家に関しては、その作品の演奏について彼らがどのような意図を込めたのか、私たちは全く知り得ないのだ。彼らはテンポもニュアンスも指示していないために、紛れもない混乱を生み出した」という⁷¹。ランドフスカはこの「作曲者の意図」にまつわる見解については「ルビンシュタインは言いすぎている」と彼からは距離をとって、全く知り得ないわけではなく、むしろそれを知るための資料は生きているあいだに全て読みきれないほど多く存在すると述べる⁷²。これは、楽器や資料を入手することが、ランドフスカのおかれた環境においては困難ではなくなっていたからこそ示された、ルビンシュタインとの見解の相違に過ぎない。

さらに、MAだけでなくランドフスカのチェンバロに対する認識にまで直結してくるのは、ルビンシュタインが楽器の「進歩」について触れた部分である。

それなら、現代の完成されたピアノは進歩ではないとあなたは言うのか？——古い作品、すなわちベートーヴェンよりも前の作品を演奏するには、それは進歩ではない。時代の違いに応じて、今日のピアノを扱う方法（タッチとペダル）も変えることに、私はおおよそのところ賛成する。[.....] ヘンデルや J. S. バッハの作品には、私は指

⁷⁰ “je ne voudrais pas entendre les quatuors pour instruments à cordes de ces auteurs [Mozart et Haydn] exécutés bruyamment et d’un archet trop large, ni leurs symphonies exécutées par un orchestre trop nombreux” (Rubinstein, *op. cit.*, p. 121); “Bach dans ses recherches de perfectionnement rêvait un instrument non pas à la sonorité renforcée, mais au timbre *aussi souple, aussi flexible que possible*” (Landowska, “Bach et ses interprètes,” p. 218).

⁷¹ “Est-il possible qu’il n’y ait aucun moyen de savoir quelque chose de positif sur la manière d’exécuter les œuvres des anciens maîtres ? — Malheureusement tous les compositeurs, jusqu’à Haydn, nous ont laissé dans une ignorance complète sur leurs intentions au sujet de l’exécution de leurs œuvres ; ils n’ont indiqué ni les mouvements ni les nuances, et ont engendré ainsi un véritable chaos” (Rubinstein, *op. cit.*, p. 123).

⁷² “Rubinstein va trop loin en affirmant” (Landowska, “Bach et ses interprètes,” p. 216).

のタッチを変えたりペダルの変化をつけたりして、言わば「レジスター」の効果をつォルテにつけようとつとめている。つまり、私はオルガンの色彩を彼らの作品にあたえようとしているのだ⁷³。

ここでまず着目されるのは、ルビンシュタインが古楽を解釈するためにはピアノは必ずしも「進歩」した、すなわち現代の人間にとって最適な楽器ではないと述べている部分である。ランドフスカもまた自身の記事で、類似した見解をさらに発展させるようにして示している。彼女のほうは、「この天才は未来の世紀を予見しており、彼のすべての作品が私たちの楽器やオーケストラ、現代の考え方の観点から書かれたという確信のもとに、彼が私たちとともに現代の進歩、私たちの勝ち得たもの全てを享受できなかつたことを悔やむしかなかつた」とする進歩史観のもとに過去の作品に改変を加える行為を批判したうえで、バッハのチェンバロ作品をチェンバロで弾くことを奨励している⁷⁴。しかしながらその一方で、現代の楽器ではなく古楽器を用いることが単なる懐古趣味におちいらないように「私はまた、過去を愛するあらゆる人びとと同じように、進化、前進、進歩に対して恩を忘れていてはいないかといって非難されることも望まない。私が信じているのはただ、進歩の法則はほかのあらゆる法則よりも横暴であつてはならないということであり、後ろに向かって、過去に対して適用されるべきではないということである」とも書き加えている⁷⁵。

また、ルビンシュタインがバッハの鍵盤作品を演奏するとき、オルガンで「レジスター操作」をするようなピアノの弾きかたを試みているという点についても、全く同じ内容をランドフスカが書いているわけではないが、絵画のようなその音楽の性質を引き出すには、豊かな音色をうみだす「チェンバロのレジスター操作を必要とする」としている。このことか

⁷³ “Alors, selon vous, le piano perfectionné de notre temps n’est pas un progrès ? — Ce n’est pas un progrès pour l’exécution des œuvres anciennes, c’est-à-dire des compositions du temps qui précéda Beethoven. Je serais, en général, pour une différente manière de traiter le piano d’aujourd’hui (toucher et pédales) selon les différentes époques de notre art. [...] Pour les compositions de Hændel et de J.-S. Bach, je m’efforcerais en quelque sorte d’en « registrer » les *forte* au moyen de différents touchers et de différentes pédales, je tenterais de leur donner une couleur d’orgue” (Rubinstein, *op. cit.*, p. 120).

⁷⁴ “Dans la conviction que ce génie présentait les siècles à venir, dans la conviction que toutes ces œuvres sont écrites en vue de nos instruments, de notre orchestre, et de nos conceptions modernes, il ne restait qu’à regretter qu’il n’ait pu être parmi nous pour profiter de notre progrès et de toute nos conquêtes” (Landowska, “Bach et ses interprètes,” p. 228).

⁷⁵ “Je ne voudrais pas non plus qu’on me reproche, comme à tous les amoureux du passé, l’ingratitude envers l’évolution, envers les pas en avant, envers le progrès. Je crois seulement que les lois du progrès ne devraient pas être plus tyranniques que toutes les autres lois, et ne devraient pas être appliquées en arrière, au passé” (Ibid., p. 229).

ら、バッハの鍵盤作品の演奏に「レジスター操作」による多様な音色を求めている点は、ルビンシュタインとランドフスカの見解が共に一致している⁷⁶。

このように舞曲やプレリュードなどの例外をみとめながら、バッハはオルガンの感覚のなかで音楽を思い描いていたとルビンシュタインが考えていたことは、ランドフスカがオリジナル楽器に接することが可能な状況にあつてなぜ、プレイエル社にチェンバロの製作を新たに依頼したかを理解する鍵にもなる。なぜなら、オルガンをイメージしながらピアノを弾くというルビンシュタインや、実際にオルガン奏者であったシュヴァイツァーからの影響が、ランドフスカのバッハの作品観を生み出し、その見方が彼女の使用楽器の音色作りに反映された可能性が考えられるためである。同社が先に製作していたチェンバロに16フィートのストップを追加することが、1912年に公開された「ランドフスカ・モデル」と称されるチェンバロの特徴であったのだが、そうしてオルガンのようにチェンバロの音色の幅を広げることが、ランドフスカの楽器に対する希望であったと考えられる⁷⁷。

以上のルビンシュタインとランドフスカの著作の比較からは、ヴィルトゥオーソによるバッハ作品の解釈、それらの演奏における音量や楽器の数の問題、楽器製作にまつわる進歩史観について、さらにはバッハの鍵盤作品の演奏に「レジスター操作」を求めるという点においても、ルビンシュタインとランドフスカの主張が近く、ランドフスカはルビンシュタインの見解に依拠しながら、チェンバロ奏者の立場から新たに自身の主張を発展させていったことが分かる。

第4節 「伝統」批判

ランドフスカがルビンシュタインの著作から楽器にまつわる進歩史観への批判を受け継いだ一方で、過去の作品の演奏における「伝統」を批判的にみる彼女の視点に影響をあたえたのが、国際音楽協会 Société internationale de musique のフランス支部会報『S.I.M.』誌に1908年

⁷⁶ “Le pittoresque de cette musique, la gaîté largement épanouie, l’extase mystique et ces éclats lumineux aux couleurs de vieux vitraux, réclament les registres du clavecin avec son bourdonnement mystérieux et avec toutes ses richesses de jeux et de combinaisons sonores” (Ibid., p. 225).

⁷⁷ ランドフスカの使用したプレイエル社のチェンバロについては以下の論文を参照。

Jean-Claude Battault, “Les clavecins Pleyel, Érard et Gaveau, 1889-1970,” in *Musique ancienne: instruments et imagination*, edited by Michael Latham (Bern: Peter Lang, 2006), pp. 193-211; Michael Latham, “Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels,” in *Early Music* 34/1 (2006), pp. 95-109; Jean-Jacques Eigeldinger, “Wanda Landowska. Situation historique, position artistique,” in *Musique ancienne: instruments et imagination*, edited by Michael Latham (Bern: Peter Lang, 2006), pp. 213-238.

6月に発表されたエミール・ジャック=ダルクローズ Émile Jaques-Dalcroze の「伝統 Trrradition」と言える⁷⁸。ダルクローズはこの論文のなかで「伝統」と呼ばれるものがいかに無批判に受け継がれてきたかを書き、その伝統に現代の人間にとって無益なものまで含まれている状態を、r を余分に重ねた造語として Trrradition と揶揄した。同年10月刊行の同誌にはランドフスカによる記事「伝統 La Tradition」が掲載されているが、彼女はそこでダルクローズの主張を引き合いに出しながら、演奏の「伝統」がいかに過去の作品の在りかたを歪めているかを書いた⁷⁹。

「あなたにそれを選ぶよう命じたのは、インスピレーションがやってくるときのその突発性ではなく、習慣、伝統、それも悪しき伝統なのだ」というランドフスカのこの言葉が、彼女の記事「伝統」における主張をひとまとめに言い表している⁸⁰。伝統ある演奏団体や音楽院が共有してきた演奏様式を守る人間だけでなく、それに従っているつもりはないと自認している人間も含めて、過去の「伝統」からは逃れられない。たとえ、自分ひとりで閃いたと感じても、靈感によってとらえたと思うものであっても、それは意識的にせよ無意識的にせよ自分の所属する「伝統」から受けとめたものなのだという。この記事のはじめの頁の脚注には、これが刊行予定のMAからの抜粋であることが明記されており、これによって『S.I.M.』誌の出版元であるメルキュール・ド・フランス社から同じく翌年に刊行される同書が予告されるかたちとなっている⁸¹。

古楽演奏の「伝統」における流儀は、ランドフスカによっておおまかに二つに分けてとらえられた。彼女自身の言葉では「テンポもニュアンスも変えてしまつて表現を過剰にすることで古楽を現代の型にはめる」か、あるいは「様式をもって、すなわち、私たちに見知らぬ人の埋葬式にでも参加しているかのような気持ちにさせるこの生気のない堅苦しく重々しい、鈍く単調な無関心で古楽を演奏する」かである⁸²。前者の古楽を現代の型にはめて表現

⁷⁸ Émile Jaques-Dalcroze, “La Trrradition,” in *Bulletin Français de la S.I.M., Société Internationale de Musique (Section de Paris), Ancien Mercure Musical* 4/6 (Juin 1908), pp. 655-661.

⁷⁹ Wanda Landowska, “La tradition,” in *Bulletin Français de la S.I.M., Société Internationale de Musique (Section de Paris), Ancien Mercure Musical* 4/10 (Octobre 1908), pp. 1058-1065.

⁸⁰ “Ce n’est pas la soudaineté de votre inspiration qui vous a dicté ce choix, mais la routine, la tradition, la mauvaise tradition” (Ibid., p. 1064).

⁸¹ “Pages extraites de l’ouvrage suivant, qui paraîtra prochainement : *Musique ancienne*, par WANDA LANDOWSKA. Paris, Mercure de France” (Ibid., p. 1058).

⁸² “nous ne connaissons, à peu d’exceptions, que deux genres d’interprétation de la musique ancienne. Ou on la fait couler dans un moule moderne, en altérant le mouvement, les nuances, en outrant l’expression ; ou on l’exécute avec ce qu’on appelle *du style*, avec cette indifférence blafarde et guindée, lourde, sourde et monotone qui nous produit l’impression d’assister à quelque enterrement d’une personne inconnue” (Ibid., p. 1059).

を誇張することについてはルビンシュタインの見解を踏まえて「バッハとその演奏家たち」において批判されていたが、後者の古楽を「単調 monotone」にさせてしまう演奏に関しては、ダルクローズの主張に相乗するかたちで、ランドフスカ自身の記事「伝統」において批判が加えられたとみてよいだろう。ダルクローズは「伝統 Tradition」において、作品の既存の解釈を模倣する伝統にとらわれた音楽家は、その作品がどのように演奏されるべきなのかを、作品それ自体から推論することができないとしたうえで、以下のとおり書いていた⁸³。

バッハを演奏するヴィルトゥオーソは音楽が生きた芸術であることを忘れなければならない。すなわち、旋律と和声の洗練された細部において、発展する大きな枠組みにおいてもコントラストのある芸術であることを。そして、彼らは伝統の名のもとにこの解釈の単一性を押しつけるのだ。この単調さ、このニュアンスの希薄さ、この自由や必死の逃走、自発的な回帰、揺れ動く感情、意気消沈した態度といったものの不在、この慎みを保ち感動という能力を放棄しようとする意志を。それは彼らの眼にとっては、ご立派な音楽家の特質たるものであり、「偉大なる古典的手法」と名づけられるものなのだ！ ああ、バッハの偉大さ！ なんと虚しく、時にそして無益に伝統主義者によって声高に叫ばれる言葉であることか⁸⁴。

バッハの音楽を「生きた芸術 un art vivant」にしなければならない——この点に関しては、ランドフスカとダルクローズの認識は一致している。ダルクローズとランドフスカはどちらもバッハ演奏の「伝統」の現在的な意味を問い直しているわけだが、バッハの音楽をいかにして現代に「生き返らせる」のか、その方法に関しては、二人は異なる見解を示した。ダルクローズは以下のとおり述べている。

⁸³ “Les musiciens qui s’occupent de la tradition, qui recherchent, pour la copier, la manière dont furent interprétées les œuvres de leurs prédécesseurs, sont ceux qui ne sont pas capables de déduire eux-mêmes de la forme et de la pensée des œuvres la façon dont elles doivent être exécutées” (Dalcroze, op. cit., p. 657).

⁸⁴ “le virtuose qui interprète Bach doit oublier que la musique est un art vivant, c’est-à-dire un art de contraste aussi bien dans les fins détails de la mélodie et de l’harmonie que dans les grandes lignes du développement. Et ils imposent au nom de la tradition cette uniformité d’interprétation, cette monotonie ou cette rareté de nuances, cette absence de liberté, de fuites éperdues et de retours volontaires, de soubresauts émotionnels et d’attitudes prostrées, cette volonté de se surveiller et de renoncer à la faculté de s’émouvoir, qui constituent à leurs yeux l’apanage du musicien vertueux et se nomment la « grande manière classique » ! Oh la grandeur de Bach ! quel mot vain et souvent et inutilement proféré par les traditionalistes” (Ibid., pp. 657-658).

彼「ウジェーヌ・イザイ」は作品のニュアンスやフレーズに関する史料編纂者の指示は必要としていないし、ほとんど気にかけていない。彼は作品とみずからを深いところで同化させ、作品のざわめきを感じ、心身ともにそのなかに入っていき、作品と一体化することで満足している…。楽器、規則、「形式 Fôôrmes」と「伝統 Traaadition」のことは忘れて——わざと忘れていたのではない、演奏の才能というものは忘我にあるのだから——、彼は同時にその生きた表現力、表現すべき感情の生き生きとした力を外にあらわす。作品の生とみずからの生をともに歌い上げるのだ⁸⁵。（下線は引用者による）

ダルクローズはここにウジェーヌ・イザイ Eugène Ysaye の演奏について書いているのだが、演奏家の才能とは我を忘れて作品それ自体と同化することであり、そうして「作品の生」があらわれると述べている。彼は作品以外のもの、つまりそれを取り巻く伝統や形式、規則や楽器は「生きた表現」の本質ではないと言っているのだが、ランドフスカはこの彼の見解については異なる立場をとっている。

ダルクローズ氏は素晴らしい音楽家であるが、過去の著作物や現代の歴史家に頼ることなく、たったひとつのリユート曲も、ヴァージナルあるいはチェンバロ奏者のためのほとんどすべての作品も演奏することはできないだろう。「我を忘れること」によって彼がタブラチュア、装飾音の演奏、テンポ、そして作品の様式と性格さえもものにすることができたかといえば、それは否である。彼はこれらのかげがえのない事々を前に立ち尽くすだろう、あたかも自分のものではない言語で詩を読むことを求められた偉大な朗読者のように⁸⁶。

⁸⁵ “Celui-là [Eugène Ysaye] n’a besoin ni guère souci des indications des historiographes concernant le nuancé et le phrasé des œuvres ; il se contente de se les assimiler profondément, de les sentir frémissantes pénétrer en son âme et son corps et de ne faire plus qu’un avec elles... Alors oublieux — non pas volontairement, mais parce que le génie d’interprétation est un oubli de soi-même — alors oublieux de l’instrument, des lois, des Fôôrmes et de la Traaadition, il extériorise en même temps sa force vivante d’expression, et la force vivante des sentiments à exprimer ; il chante à la fois la vie de l’œuvre et sa propre vie” (Ibid., pp. 659-660).

⁸⁶ “M. Dalcroze est un admirable musicien, mais il serait incapable d’exécuter la moindre pièce de luth et presque toute la littérature des virginalistes et des clavecinistes sans avoir recours aux écrits anciens ou aux historiens modernes. « L’oubli de soi-même » ne lui révélerait ni la tablature, ni l’exécution des ornements, ni le *tempo*, ni même le style et le caractère de l’œuvre, et il resterait devant ces merveilles, comme un grand récitant auquel on demanderait de lire un poème dans une langue étrangère” (Landowska, “La tradition,” p. 1059).

ランドフスカは演奏者は我を忘れるのではなく、むしろ意識的に、演奏者自身が作品について作曲された当時の資料をもとに知る必要があるとする。そして、「確かに、学問を蔑むことは、それを会得することよりも容易く手早い。『図書館のネズミ』の書きもののなかには、音楽への信心と愛が、多くの今時のヴィルトゥオーソによる技巧の輝きや度の過ぎた表現、恍惚としたリタルダンドのなかよりも、たくさん詰まっていることがしばしばあるのだ」と、音楽学者の著作への敬愛を最後に表して、自身の記事を締めくくっている⁸⁷。

このように、ランドフスカは19世紀の演奏の「伝統」から逸脱する代わりに、「(近代)音楽学」への傾倒を示している。このことは、18世紀の演奏の伝統を知るためには音楽学的な調査研究を要するという点にとどまらず、音楽学者との関係やそこに生まれる共同体が、フランスの「伝統」の外側、周縁の地から訪れたランドフスカの受け皿となったことをも示唆する点において重要である。たとえば、ランドフスカの「バッハとその演奏家たち」が発表された1905年から「伝統」が執筆される頃までのランドフスカのスケジュール帳を参照すると、音楽学者のジュール・エコルシュヴィル Jules Écorcheville の名前がたびたびあらわれることが分かる⁸⁸。1911年に国際音楽協会パリ支部長に就任する彼は、後述するとおり、『*S.I.M.*』誌上でホアキン・ニン Joachim Nin とランドフスカのあいだで楽器選択をめぐる論争が勃発したときも、編集者として仲裁に入るなどして、ランドフスカの活動に関与している。そして、次章で述べるとおり、彼女は第一次世界大戦後、チェンバロ復興の良き理解者・支持者としてエコルシュヴィルとの思い出を回顧するようになる。

以上のMAが刊行される以前に発表されたランドフスカの二つの論文からは、彼女がルビンシュタイン、シュヴァイツァー、ダルクローズといった音楽家が先に提示していた主張を踏まえて、過去の作品の解釈をめぐる問題について自身の見解を展開させていったことが明らかになる。そのなかでも「進歩」と「伝統」への批判を二つの大きな柱として抽出し、チェンバロ復興の観点から発展させるかたちで、MAの執筆はランドフスカ夫妻によって進められた。

⁸⁷ “Assurément, il est plus aisé et plus court de mépriser la science que de l’acquérir. Il y a souvent, dans les écrits de ces « rats de bibliothèques », plus de piété et d’amour pour la musique que dans les feux d’artifices, dans les traits outrés et dans les *ritardandos* extatiques de maints virtuoses à la mode” (Ibid., p. 1065).

⁸⁸ 1905年2月2日には「エコルシュヴィルとの約束、リヨン邸、ピアノフォルテ、午前10時 Rendez vous Ecorcheville chez Lyon Pianoforte 10h. matin」と書かれている (Wanda Landowska’s Datebook, 1905, WLDR 102/6)。リヨンとはおそらくプレイエル社のギュスターヴ・リヨンのことである。

第5節 『古楽』刊行——「進歩」批判

1908年に発表された記事「伝統」で予告されていたように、MAは1909年に『古楽：過去の人々への蔑み、音の強さ、様式、演奏、ヴィルトゥオーソ、庇護者と音楽』という題名でメルキュール・ド・フランス社から刊行された⁸⁹。表紙には「アンリ・ルー＝ランドフスキ氏の協力のもとに avec la collaboration de M. Henri Lew-Landowski」とルーの名前が明記されており、ランドフスカ自身も1938年にはMAをルーと二人で書いた本として回顧するようになる。しかしながら、彼が実際にどの程度執筆に関わったかは不明である。同書は全18章、計270頁から成り、先に発表された論文と比較すれば分量や情報量こそ格段に増えてはいるものの、そこで述べられている主張に大幅な変化はない。1908年発表の「伝統」についてみれば、部分的な改訂が加えられたものが第13章に収録されている。

基本的には、芸術における「進歩」と演奏の「伝統」への批判を軸にMAの議論は展開されるのだが、それがルビンシュタインやダルクローズの見解を踏襲したものであることは、前節までに確認したとおりである。MAにおいては「進歩」批判がより過激かつ挑発的な論調で成されているが、これはMAの目的が、進歩主義批判という手段をもって古楽復興を推進することにあつたためである。すなわち、過去から現在にかけて音楽が発達してきたかのようにとらえる進歩史観でもって過去の音楽を蔑ろにする正当な理由などない、というのが本書の一貫した主張となる。ここで述べられる過去の音楽、「古楽 *musique ancienne*」にはベートーヴェン以降の音楽は含まれず、ランドフスカは19世紀と18世紀の時代に二項対立の図式を大まかにひいて、19世紀の「ロマン主義的な」趣味が古楽と古楽器に付与したイメージを明快な論理でもって改めようとした⁹⁰。以下にMAの章立てを示したうえで、各章を概観する。

⁸⁹ Wanda Landowska, avec la collaboration de Henri Lew-Landowski, *Musique ancienne : le mépris pour les anciens, la force de la sonorité, le style, l'interprétation, les virtuoses, les mécènes et la musique* (Paris: Mercure de France, 1909).

⁹⁰ “A partir de Beethoven, la musique porte le nom de *moderne*, de grande *musique à sentiment* ; avant Beethoven, en remontant jusqu'à l'antiquité grecque — le nom uniforme de *musique ancienne*, et son exécution nécessite ce qu'on appelle du style” (*Ibid.*, p. 107).

第1章 「音楽はとりわけ現代的な芸術だ」 « La musique est un art moderne par excellence »
第2章 音楽の進歩 Le progrès de la musique
第3章 進歩に反逆することの罪 Le crime de lèse-progrès
第4章 過去の人々への蔑み Le mépris pour les anciens
第5章 雄大さとパトス La grandeur et le pathétique
第6章 18世紀の美的観念 Les conceptions esthétiques du dix-huitième siècle
第7章 ロマン主義 Le romantisme
第8章 音の強さ La force de la sonorité
第9章 革新 Les innovations
第10章 管弦楽曲 La musique orchestrale
第11章 編曲家 Les transpositeurs
第12章 様式 Le style
第13章 伝統 La tradition
第14章 演奏 L'interprétation
第15章 チェンバロ Le clavecin
第16章 ヴィルトゥオーソ Les virtuoses
第17章 音楽と庇護者 La musique et les mécènes
第18章 古楽の復興 La renaissance de la musique ancienne

【表2】MAの目次

第1章から第4章にかけてはまず、芸術における「進歩」などまやかしのようなもので、現在を生きる人間が過去を蔑むことで自己肯定をするために生み出したものに過ぎない、と語られる。ここで進歩派として登場するのが、リヒャルト・シュトラウス Richard Strauss である。「この有名な作曲家は、音楽は歩むどころか走る、息せききって進歩の道を駆け抜けるというだけでなく、過去の最も優れた作品は、ただわれわれが到来するための踏み台としてのみ創られたのだと確信している」として、そのような作品の優劣はいったいどのようにし

て判断されるものなのか、とランドフスカは問う⁹¹。彼女の主張は進歩派とは逆で、過去の作品が忘れ去られるのは、超越的な存在による審判や時の試練に耐えられなかったからではなく、単に人間がそれらを顧みなくなつた結果であつて、芸術は予定調和的にあらかじめ定められた理想に向かつて絶えまない進歩を遂げるわけではない、というものだ。時代の進歩だと思われているものは、時代の「趣味」の変化である⁹²。ランドフスカの歴史観の根底をつらぬくこの観点がはじめに明確に打ち出されたうえで、続く章において、18世紀と19世紀の音楽観の差異が記述される。

第5章から第7章では、作曲家像や作品の雄大さや情動の表現に対する歴史認識の問題が見直される。たとえば、バッハ作品にロマン主義的な雄大さや情動が認められたとしても、それはバッハが進歩派として未来の趣味を予見していたからではなく、雄大さや情動が表された17世紀以前の作品を研究した結果であり、バッハはむしろ保守的な人間であつたのではないかと問われる。過去の対象を捉える側の認識や期待が対象の見え方にまで作用する、歴史認識の問題がここに述べられている。18世紀の音楽には19世紀ほどの情動の表現が見られないために浅薄な作品と捉えられることがしばしばあつても、それは激しい情動を表出せずに内に秘めておくことを洗練された感覚とする時代の趣味があつたからだと論じられる。このように時代の変遷をとらえつつ、ランドフスカはフリードリヒ・ニーチェ Friedrich Nietzsche の『喜ばしき知識』から言葉を引きながら、ロマン主義的な趣味が今まさに現在から立ち去ろうとしていると述べて、「『アデューではなくオ・ルヴォールと言おう』（善良な人びとが言うように）。なぜなら、それはやがて新しいなんでもない魅力をまとい、名前を変えて私たちのもとに戻ってくるだろうから。ある人はそれを進化だとか巨大な前進だと叫ぶだろうし、ほかのある人は趣味の墮落だと嘆くだろうが、大衆は今のところは昔の天才を前にひれ伏しつづけるだろう」と書いている⁹³。

以上のとおり歴史観にまつわる記述が続けられたあと、第8章から第10章では「進歩」の証とされる音の強大さや作品の長大化、器楽について考察が成される。1905年発表の記事「バッハとその演奏家たち」においてもランドフスカはルビンシュタインの見解を踏襲して

⁹¹ “Le célèbre compositeur [Richard Strauss] est non seulement persuadé que la musique marche — que dis-je — court, toute haletante et essoufflée sur la voie du progrès, mais que les meilleures œuvres des temps passés n’ont été créées que pour servir de marche-pied à notre avènement” (*Ibid.*, p. 12).

⁹² “C’est donc une question de goût et non pas de progrès” (*Ibid.*, p. 18).

⁹³ “« Ne lui disons pas *adieu* mais *au revoir* » (comme disent les bonne gens), car d’ici peu il nous reviendra paré de quelque nouvel et insignifiant attrait et sous un nom changé. Les uns crieront à l’évolution, au pas gigantesque, les autres à la corruption du goût, mais la foule continuera jusqu’à nouvel ordre à se prosterner devant le génie de la veille” (*Ibid.*, p. 53).

楽器や演奏における音の強さについて批判的にみていたが、それはMAにおいても進歩主義批判の観点をより強調するかたちで続けられる。「音の強さは進歩の証ではなく、衰退の証でもない。それは一つの世代の趣味と美的観念、換言すれば、時代の様式と密接に結びついている」として、演奏における音量の増大も楽器の音量の強化も、そのようなものが求められる時代の趣味の表れであって、それは進歩の証と誇れるものであるわけではなく、演奏においてそもそも音量は副次的な問題だと述べられる⁹⁴。作品の長大化についても同じ論理で、作品の長さに芸術における真の革新も新しさも表れるはずがなく、18世紀の短い作品は進歩する以前の形態としてあるのではなくて、簡潔さという当時の美の条件が反映されたものなのだと論じられた。何より、創造において自然と新しさが生みだされるならまだしも、革新それ自体を目的にしてしまうのは本末転倒だとランドフスカは述べる。

第11章からはようやく、過去の作品の解釈に関する問題にMAの論点が移っていく。ランドフスカは「もっと屈辱的なのは、改良をもたらしたのだと、若さではち切れんばかりのモーツァルトの作品を若返らせたのだと、気の毒な編曲者がわれわれに思い込ませ、またみずからもそう信じ込んでいるときである」として、編曲を過去の作品を歪める行為として認識した⁹⁵。バッハやスカルラッティの作品に関しては、ハンス・フォン・ビューロー Hans von Bülow による編曲が俎上に載せられている。第12章「様式」では、バッハ作品の演奏に際して「様式をもって」という言葉が総じて堅苦しい荘重さを意味している状況に鑑み、必ずしもバッハ作品の全てがそのような性質をもっているわけではないと述べられた。

そして、第13章には先に『S.I.M.』誌で発表された記事「伝統」を改訂したものが収録され、MAにおいても前年と同様に、演奏の「伝統」への批判がなされる。いわゆる「伝統主義者」と呼ばれる人びとが、記号とデュナーミクの意味が変わってしまったことを知らずに、過去の作品に何も付け加えず、過去の作者の指示を忠実に守っているつもりでいる状況を、ランドフスカは批判的にみているわけだが、MAにおいても——ダルクローズのいう「忘我」とは逆に——作品の属する時代の趣味や語法を学び、音楽学的な知識を得ることを奨励する。そしてそのような知識が「大胆なことに何も手を出さなくなってしまうほどに演奏者の自由を束縛する」と恐れる必要はなく、「むしろその逆で、私たちが囚われの身となっ

⁹⁴ “Non, la puissance de sonorité n’est ni un signe de progrès, ni un signe de décadence. Elle est intimement liée au goût et aux conceptions esthétiques d’une génération, en un mot, au style d’une époque” (*Ibid.*, pp. 65-66).

⁹⁵ “Mais ce qui est plus humiliant encore, c’est quand un malheureux arrangeur nous fait croire et croit lui-même avoir apporté des améliorations, avoir rajeuni une œuvre de Mozart pétillante de jeunesse” (*Ibid.*, p. 99).

て、永遠に同じ空気を吸い続けることになるのは、あらゆる時代の作品のために決まりきった習慣に従いつづける場合だ」とランドフスカは述べる⁹⁶。

第14章「演奏」からは、過去の作品の美が歪められてしまう要因を挙げ、それを歴史的情報にもとづいて修正する必要性が説かれる。ランドフスカは「私はただ、古楽から真正性の証だけでなくしばしばその性格の全てを、その美の全てをも奪い取る演奏上の重大ないくつかの誤りを示したい」と冒頭で述べたうえで、第1節「18世紀の管弦楽の色彩」、第2節「合唱」、第3節「管弦楽におけるチェンバロ」、第4節「テンポ」、第5節「装飾音」の順に、現代に罷り通っている演奏の誤りを列挙していく⁹⁷。第1節では、18世紀の管弦楽における奏者の人数について事例をあげたうえで、現在の巨大化した管弦楽では過去の作品の美が損なわれてしまうことが記述され、第2節も同様に、合唱の人数が膨れあがっている状況を見て、そのなかで各パートや独唱者、合唱の比率が崩れることで、ポリフォニーの響きの均衡まで崩れてしまう問題について述べられた。第3節では、18世紀においてチェンバロが管弦楽のなかで重要な役割を担っていたこと、そして博物館におさめられているチェンバロからは想像できないほど、この楽器は大きく豊かな響きをもっていたはずだと語られる。続く第4節においては、「古楽はゆっくり弾くべきだ」という共通理解が暗黙のうちにあるものの、それは確かな根拠のうえに築かれたものではなく、過去の資料をもとに検証してみれば一概にそうは言えないと、ランドフスカは主張している。最後に、第5節では、装飾音の奏法を細かに指示する作曲家がいたからには、これを蔑ろにすると作品の美は台無しになるため、丁寧な研究を重ねて装飾音を奏する必要があると述べられた。本章はMAの核となる部分である。

第15章「チェンバロ」では、ランドフスカはチェンバロ奏者の立場から、鍵盤楽器の名称と翻訳に生じている混乱と誤解を解き、さらにはチェンバロという楽器の貧弱さばかりを強調する向きについて、「それ [ピアノフォルテ] がチェンバロの地位を奪えたのは音の強さによるものではない」と主張している⁹⁸。

続いて、第16章においては、ヴィルトゥオーソ的な演奏は現代ならでの産物ではなく、過去の作曲家のほとんどが偉大なヴィルトゥオーソであったとしつつも、現代のヴィルトゥ

⁹⁶ “Il ne faut pas craindre que la connaissance des signes, des nuances, des ornements et du goût du temps auquel appartient l’œuvre et leur exécution parfaite brident l’interprète au point de n’oser rien hasarder. Bien au contraire. C’est en suivant pour toutes les époques la même routine que nous devenons des prisonniers, respirant éternellement le même air” (*Ibid.*, pp. 140-141).

⁹⁷ “Je voudrais uniquement indiquer quelques importants défauts dans l’exécution qui font perdre à la musique ancienne non seulement le cachet de l’authenticité, mais souvent tout son caractère, toute sa beauté” (*Ibid.*, p. 150).

⁹⁸ “Ce n’est donc pas par sa force qu’il [le piano-forte] a pu supplanter le clavecin” (*Ibid.*, p. 211).

オーソは大衆騙しの技巧偏重に陥っているとして、誇張された無駄な表現を披露する彼らを大衆扇動者になぞらえて、批判が加えられる。

そして「進歩」とは異なる見地から音楽の社会的意義付けが見直されるのが、第17章である。雇われの身の職業音楽家は個人の自由を制限された状態で作品を作っていたと考えられているが、現代の音楽家もまた大衆を相手に多大な時間と労力、神経をすり減らしていることを思えば、音楽家が何かしらの制限のなかで作品を生み出すのは、何も過去に限った話ではないと主張される。

MAの総括として、第18章では「進歩」のために古楽への興味や情熱を絶やす必要などないと、同書の主題が再び述べられる。ランドフスカは「行き過ぎたロマン主義の濃密な空気のなかで時に息苦しくなったときは、私たちの素晴らしい過去に窓を大きく開きさえすれば、私たちの魂を生き返らせてくれるだろう」と、「いったいどんな偏見の名のもとに、視野を遠くまで広げてみることもなく、あらゆる時代の人びとと同時代人になることもなく、私たちが空間において占めているところのちっぽけな点にとどまりつづけるのだろうか？」と問いかけ、最後に、これまでに古楽の研究に携わってきた各国の人びとの名を挙げて、古楽復興の時代は今まさに花開こうとしていると宣言するのであった⁹⁹。

以上のように、MAは全章を通して、古楽に対する一切の偏見を取り除いて、その本来の姿を知ることの魅力を読者に伝えることに、目的が置かれている。その際に、進歩史観が顕著にあらわれた音楽をめぐる現象を取り上げて、それに批判を加えていく手法が一貫してとられた。このようなランドフスカの著書を、ジャン・パスラー Jann Pasler は世紀転換期のパリにおける進歩の概念を考察するうえで取り上げ、マルクス主義者ジョルジュ・ソレル Georges Sorel の『進歩の幻影 *Les illusions du progrès*』と共に「否定された進歩 Progress Denied」のモデルとみなした¹⁰⁰。確かに、ランドフスカ夫妻の論法は進歩の概念をユートピアとして捉えて、そのイデオロギーを否定してしまうことで、過去の音楽の再評価を狙ったものである。そして、ランドフスカの議論はあくまでも、蔑ろにされてきた古楽演奏の可能性を引き出し、その解釈の幅を広げることにあった。それは「一つの作品の演奏には、その性格から全

⁹⁹ “si nous manquons parfois d’air dans l’atmosphère touffue du romantisme outré, nous n’avons qu’à ouvrir le fenêtres toutes larges sur notre passé magnifique et il nous rafraîchira l’âme” (*Ibid.*, p. 255); “Au nom de quel préjugé allons-nous continuer à être suspendus au petit point que nous occupons dans l’espace, au lieu d’étendre notre vue au loin, au lieu d’être contemporains de tous les hommes ?” (*Ibid.*, p. 256).

¹⁰⁰ Jann Pasler, “Paris: Conflicting Notions of Progress,” in *The Late Romantic Era: From the Mid-19th Century to World War I*, edited by Jim Samson, (London: The Macmillan Press, 1991), pp. 406-407.

く外れないままそれを表現する、多くの異なる方法がある」という言葉にまさに表れている¹⁰¹。ランドフスカにとって音楽学的知識は、自由な解釈への解放の手段としてあった。

しかしながら、既存の演奏解釈を批判することによって歴史的な情報に基づく演奏を奨励することは同時に、ランドフスカ自身の否定した作曲における「進歩」の概念を、演奏に対しては当てはめるかのように、従来の「伝統的な」解釈を古い過ちとしてしりぞける危険を孕んでいた。実際にMAは刊行当時、特にピアニストには必ずしも共感をもって読まれたわけではなかったようである。以下では、MAを含めたランドフスカの著作に対する反応を考察する。

第6節 『古楽』の残した波紋——ピアノかチェンバロか

これはランドフスカが回想したことであるが、彼女と同郷のピアニストであるイグナツィ・パデレフスキ Ignacy Paderewski は、MAを読んで自分が批判の対象となっていると感じて、ひどく気分を害したという。MAの刊行翌年にはルヴフでショパン生誕100周年記念演奏会がおこなわれ、パデレフスキはその中核を担っていたのだが、彼の怒りを買ってしまったために、そこで予定されていたランドフスカの演奏は取りやめになる方向で話が進んでいた。彼女はこのように回想している。

パデレフスキと知り合いたいという私の熱烈な願いはついに、ルヴフで1910年10月におこなわれたショパン生誕100周年の祝典で実現した。パデレフスキ、この祝祭の中核を担っていた彼はスピーチをする予定だった。私は、その大部分が手稿譜として残されている古いポーランド音楽を、何曲か弾くように頼まれていた。だが、プログラムの主催者たちとの準備の途中で、驚いたことに、出演契約が解消される恐れがあるという困難に直面した。私はあとから理由を知った。私がルヴフにチェンバロとともに到着したとき、友人が全てを打ち明けてくれた。パデレフスキは前年に出版された私の本『古楽』を読んだ。私の過剰にロマン主義的なヴィルトゥオーソを嘲笑するよ

¹⁰¹ “Il y a dans l'exécution du même morceau mille manières différentes de le rendre, sans jamais sortir de son caractère” (Landowska, *Musique ancienne*, p. 140).

うな扱いかたが、彼を激怒させていた。彼は私の発言が彼に向けられたものだと感じたのだ¹⁰²。

当時の主要な音楽雑誌に発表されたMAの書評の内容はおおむね好評なものであったが、演奏家、そのなかでもランドフスカのいう「伝統」の内側にいた人間は、多かれ少なかれパデレフスキと同じような反応を示したのではないだろうか。ランドフスカは特定の演奏家や演奏団体を名指しで批判したわけではなかったが、むしろそのために、自分が批判の対象になっていると感じる者は少なくはなかったであろう。パデレフスキの反感を買った件については、ランドフスカの「無罪」、MAの批判は彼に対するものではないことを、彼女の友人の文筆家や音楽学者が彼に説明し、ランドフスカは演奏の機会を失うことなく、パデレフスキに初めてチェンバロ演奏を披露することができたという。そして「チェンバロにはずっと興味をもっていました、この楽器を歌わせることができる人がいるとは知りませんでした」とランドフスカに伝えられたパデレフスキの言葉は、彼女の記憶に刻まれて後に回想されることになった¹⁰³。

ショパン生誕100周年祭がおこなわれた年にも、ランドフスカはMAに続いて、MAと論法も主旨も大きくは変わらない論文「バッハにおけるチェンバロ」を『S.I.M.』誌に1910年7月に発表している¹⁰⁴。そこでは、バッハ作品の演奏はチェンバロで弾くべきか、ピアノで弾かれるべきかという問題に触れられているのだが、ランドフスカは「時代は変わったと思わなければならない。目下、この問題は真剣かつ情熱的に、音楽家と音楽学者のなかでももっとも真摯な人びとによって取り扱われている」とし、ランドフスカ自身もバッハの遺品目録にもとづいて彼の鍵盤作品がチェンバロで弾かれていたことを示しながら、「私たちは遅かれ早かれ、音楽作品の真の性格と真の美はその作品にインスピレーションを与えた楽器のうえで

¹⁰² “my intense desire to know Paderewski at last was realized. In October 1910 a festival was held at Lwow to celebrate the centenary of Chopin. Paderewski, the heart and soul of the celebrations, was to make a speech. I had been asked to play some ancient Polish music, for the most part from manuscript scores. But during the preliminaries with the organizers of the program, to my great surprise, I ran into difficulties which threatened to break the engagement. I later understood the reasons. When I arrived in Lwow with my harpsichord my friends revealed everything to me: Paderewski had read my book “Musique Ancienne,” published the preceding year. The mocking way in which I treated over-romantic virtuosos had enraged him. He had felt that my remarks were aimed at him” (Wanda Landowska, “Recollections of Paderewski,” in *The Saturday Review* (June 1951), p. 46).

¹⁰³ “During the festival I saw Paderewski almost every day, and I shall never forget what he once said to me: “The harpsichord has always interested me, but I never knew one could make this instrument sing”” (Ibid., p. 46).

¹⁰⁴ Wanda Landowska, “Le clavecin chez Bach,” in *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle* 6/7 (Juillet 1910), pp. 309-322.

しか取り戻すことができないと感じるだろう」と、つまりバッハがチェンバロのために書いた作品はチェンバロで演奏されるべきだと述べた¹⁰⁵。同論文が刊行された同年の6月9日頃には、「ドイツ、[新] バッハ協会の委員会が全てのバッハ作品の演奏には独奏でも管弦楽との合奏でもチェンバロが必要であることを認めた。プレイエル社のチェンバロの勝利だ」とランドフスカの夫のルーがプレイエル社に電報を送っている¹⁰⁶。プレイエルのチェンバロによるランドフスカの演奏と彼女の一連の執筆活動は、新バッハ協会という後ろ盾を得たことでこうして実を結び、1911年夏にアイゼナハで開催されたバッハ音楽祭では、同協会のメンバーの要請によってピアノとチェンバロの弾き比べがおこなわれ、チェンバロ演奏をランドフスカが担当することとなった。そこで成された楽器の比較の仕方、チェンバロの擁護の方法に公然と批判を加えたのがホアキン・ニンである。彼は『S.I.M.』誌に批評「アイゼナハのバッハ音楽祭について」を投稿した¹⁰⁷。1911年12月に同誌に掲載されたこの批評によって、ニンとランドフスカとのあいだで使用楽器を巡る論争が勃発したのである。以下では、「ピアノかチェンバロか」というシリーズとなって『S.I.M.』誌に連載された二人の論争の流れを追う。

ニンのいう「マダム・ランドフスカがヒロインになったピアノとチェンバロの対決」は、ランドフスカによると、ヘルマン・クレツシュマー Hermann Kretzschmar から新バッハ協会の音楽学者によって計画されたものであった¹⁰⁸。チェンバロ奏者のランドフスカの他に、ニンが指摘するにはランドフスカほどの権威がない二人のピアニストが参加し、ランドフスカがチェンバロで演奏したバッハ、ラモー、スカルラッティの作品をピアノで演奏することになった。こうして、このイヴェントに参加した聴衆はチェンバロとピアノによる演奏で同じ作品を聴き比べることができた。ニンはピアノ演奏のほうがより豊かな表現が得られるという見解のもとに、バッハ音楽祭で周知されたチェンバロの性質が色彩の豊かさや明瞭さ、軽や

¹⁰⁵ “Il faut croire que les temps ont changé. A l’heure actuelle ce problème est traité par les musiciens et les musicographes des plus sérieux avec gravité et passion” (Ibid., p. 309); “Tôt ou tard nous sentirons qu’une œuvre musicale ne peut retrouver son véritable caractère et sa véritable beauté que sur l’instrument qui l’a inspirée” (Ibid., p. 322).

¹⁰⁶ “COMITE BACHGESELLSCHAFT ALLEMAGNE VIENT VOTER NECESSITE CLAVECIN POUR TOUTE INTERPRETATION BACH SOLO CONTINUO OU AVEC ORCHESTRE. TRIOMPHE POUR CLAVECIN PLEYEL FELICITATION = LANDOWSKI” (Jean-Claude Battault, ed., “Landowska-Pleyel, la diffusion du clavecin Pleyel dans le monde: Correspondance entre Wanda Landowska, Henri Lew Landowski et la maison Pleyel,” p. 3).

¹⁰⁷ Joachim Nin, “A propos du Festival Bach à Eisenbach,” in *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle* 7/12 (Décembre 1911), pp. 100-102.

¹⁰⁸ ““matches” piano-clavecin, dont M^{me} Landowska est devenue l’héroïne” (Joachim Nin, “Piano ou clavecin,” in *Revue Musicale S.I.M.* 8/5 (Mai 1912), p. [77]).

かさといったものであったことに言及しつつ、これらの要素は音楽の表現やポエジーとは関係がないと述べる。何よりもニンが納得できなかったのは、ピアノとチェンバロの演奏を比較する方法であった。音楽祭で両方の楽器で演奏された作品の数だけでは、聞き慣れない音響をもつチェンバロのほうに聴衆の関心が向くのは当然だと彼は述べ、人びとの耳がチェンバロの音に馴染むほどの作品数が演奏されてやっと、ピアノとチェンバロの公平な比較が成されると主張した¹⁰⁹。

以上のニンの批判に対して、ランドフスカは3ヶ月後に同じ『S.I.M.』誌上で応答している¹¹⁰。彼女はピアノかチェンバロかという使用楽器をめぐる議論は既にリヒャルト・ブーフマイヤー Richard Buchmayer によって成され、カール・ネフ Carl Nef によって繰り返されていることを指摘し、何よりアイゼナハでのピアノとチェンバロの弾き比べは新バッハ協会のメンバーによって立案されたのだと述べる。彼女と同協会からすれば、使用楽器をめぐる問題は理論の観点からは議論し尽くされたので、この問題を実践的な観点から考えてみる必要があり、そのためにチェンバロとピアノによる同一の作品の演奏を比較する企画がもちあがったのだという。

このようなランドフスカの返答に、ニンは「マダム・ランドフスカはこの問題が理論の観点からみれば議論し尽くされたと考えていらっしゃる。これこそまさしく根深い誤りです」と1912年5月刊行の『S.I.M.』誌上で主張する¹¹¹。過去の作曲家や理論家の言説の引用を捏ねくりまわしているだけでは不十分だというのだ。ニンにとって、ランドフスカのチェンバロを擁護する方法は歴史的な情報に基づく言わば実証的なものであるために、芸術家としての精神に欠ける、つまり現実に起こる結果に対して、芸術家として自ら美的判断を下していないように感じられたのである¹¹²。

こうして、『S.I.M.』誌上でランドフスカとニンのあいだで使用楽器をめぐる問題について議論が成される一方で、ランドフスカ特注のプレイエル社製「グラン・モデル・ド・コンセール」の製作が着々と進められていたことになる。先のニンの反論に対する応答として、ランドフスカは翌月6月に刊行された同誌で、同月15日から17日にかけてブレスラウで開かれるバッハ音楽祭にチェンバロ奏者として参加することを報告しているのだが、このバッハ音楽

¹⁰⁹ Nin, “A propos du Festival Bach à Eisenbach,” pp. 100-102.

¹¹⁰ Wanda Landowska, “Piano ou clavecin?,” in *Revue Musicale S.I.M.* 8/3 (Mars 1912), p. 72.

¹¹¹ “Mme Landowska croit la question épuisée au point de vue théorique. C’est là une profonde erreur” (Joachim Nin, “Piano ou clavecin,” in *Revue Musicale S.I.M.* 8/5 (Mai 1912), p. [77]).

¹¹² “conséquences d’ordre esthétique, surtout, sinon philosophique, qui, *pour des artistes*, ne sont assurément pas à dédaigner” (Ibid., p. [77]).

祭こそが、ランドフスカが最晩年まで愛用するプレイエル社製チェンバロのプロトタイプが公開される機会にあたる¹¹³。彼女はニンへの返事にそのことまでは書いていないが、王手をかけている自覚はあったのだろう、20世紀初頭にピアニストのヴィルトゥオーソや教授、ジャーナリストらに見捨てられ、忘れられていたチェンバロを復興させるのがいかに苦渋に満ちたものであったかを語ってみせ、まさにニンがランドフスカに向けて書いている記事こそが、ピアニストによってチェンバロが蔑まれ、打ち負かされてきた証明になっていると主張した。さらに、使用楽器の問題はクレッチュマーや J.A. フラー・メイトランド Fuller Maitland、グイード・アードラー Guido Adler、オスカー・フライシャー Oscar Fleischer、ネフといった多くの音楽学者が従事してきたテーマであるのに、それでも検討し尽くされたとは言えないとするニンに遺憾の意を示している。

ここまでの議論の流れから推察されるように、ランドフスカとニンの論点は噛み合わず、平行線を辿ったまま進み続ける。ニンはバッハの鍵盤作品の演奏にはピアノを用いるほうが良いという観点に立っており、その主張を支える史料を示しつつも、芸術家としてはそういった史料の引用に終始せず、演奏の響きそのものを美的に判断する主体を問うべきだとする。その一方で、ランドフスカは歴史的な問題には触れても、美学的な問題には踏み込もうとしていない。この特集「チェンバロかピアノか」を取りまとめるエコルシュヴィルも終息する気配のない議論に、特集の冒頭で「この問題は鍵盤楽器による古楽演奏に関わるだけでなく、全ての音楽史家にとっての最も切実な関心事にも触れる。なぜなら、この問題は、現代の聴衆の個人的な趣味と歴史の真実への配慮を対決させるからだ」と、二人の議論が根本的にすれ違う要因を指摘して仲裁に入った¹¹⁴。

ニンはこの『S.I.M.』誌の論争において最終的に、「人は本当に正しいとき、これほどの... 苛立ちをもって答えることはないでしょう...」と、音楽学者を後ろ盾にするランドフスカの挑発的な応答に困惑する様子を露わにしつつ、「マダム・ランドフスカはなぜ、洞察が、素朴かつ賢明な洞察が何よりも不可欠な問題について、才気をひけらかすことに固執するので

¹¹³ ブレスラウでのバッハ音楽祭に言及するランドフスカの記事は、1912年5月30日に書かれ、翌月刊行の『S.I.M.』誌にて発表された (Wanda Landowska, "Clavecin ou piano," in *Revue Musicale S.I.M.* 8/6 (Juin 1912), pp. 76-77)。

¹¹⁴ "Cette question n'intéresse pas seulement l'exécution au clavier de la musique ancienne, elle touche aux préoccupations les plus vives de tous les historiens de la musique, car elle met aux prises le goût personnel de l'auditeur moderne et le souci de la vérité historique" ([La rédaction], "Clavecin ou piano," in *Revue Musicale S.I.M.* 8/6 (Juin 1912), p. 76). この執筆者は『S.I.M.』誌の編集部としか書かれていないが、エコルシュヴィルである (Letter from Jules Écorcheville [to Wanda Landowska and Henri Lew-Landowski], 4 Juin [1912], WLDR 80/1を参照)。

しょうか？ それは当て擦りの方向へと私たちが仕向けますし、私たちが芸術の領域から思い切り遠ざけてしまいます。このことが極めて残念です」と問いかけた¹¹⁵。ニンはさらにマッテゾンやクヴァンツ、フォルケルやシュピッターらの名前に言及して、ピアノかチェンバロかという使用楽器をめぐる議論のルーツを読者に示し、これが歴史の長い問題であることを伝えた。最後に、チェンバロという物珍しく一般には「新しい」古楽器が、ピアノや映写機といった新しい機械装置と同じように覇権を握っていくことに疑いはないとして、「民の声は神の声 Vox populi vox Dei」という成句とともに、『S.I.M.』誌上でのニンからの応答は終わる。

ニンはこのようにチェンバロが市民権を勝ち得るという認識のもと、その対抗馬として不公平な比較によって貶められているピアノの擁護のために批判の声をあげた。ランドフスカは彼とはむしろ逆の認識をもっており、不当な価値基準で楽器として用いられなくなったチェンバロの復権を目指す立場を頑として守るために、ランドフスカ側もまたピアノに対して「歴史的な正しさ」という基準でもって不当な処遇を与えうるというニンの主張が、彼女には伝わりづらいのである。

先のニンの応答を受けて、ランドフスカのほうも反論を同誌における特集の最後に投稿したが、そこでは「私は18世紀の版画を現代の派手な額縁よりもむしろ、当時の慎ましやかな額縁のなかにおさめて見たい」と、歴史的情報に基づいた楽器選択の方法をとる旨が改めて述べられている¹¹⁶。ただし、芸術家であるなら学術的な情報を根拠にするのではなく、演奏の結果として起こることを主体的に判断するべきだというニンの批判に対しては、ランドフスカはピアノとチェンバロへの同じくらいの愛をもって何度も比較検討した末に、チェンバロを選んでいることを、つまり、何も自分の判断が歴史的情報にのみ依拠しているわけではないと返答した。そしてニンに向かって、チェンバロよりもピアノのほうが古楽をより美しく表現豊かに鳴り響かせられることを、ピアニストとして演奏でもって聴衆に説得すればよいと挑発するのだ。最後に、畳み掛けるようにして、チェンバロを楽器として舞台の上に生き返らせたのは、「大衆」などではなく、新バッハ協会に所属するクレッチュマーら音楽学者や、実際にオーケストラにチェンバロを導入したマーラーやメンゲルベルクといった指揮者

¹¹⁵ “Je ne sais pas...mais il me semble que lorsqu'on a vraiment raison, on ne répond pas avec une telle...nervosité...Pourquoi Mme Landowska s'entête-t-elle à faire de l'esprit à propos d'une question où l'observation, la simple et sage observation, s'impose avant tout ? Cela nous engage dans la voie des personnalités et nous éloigne singulièrement du terrain de l'art : c'est infiniment regrettable” (Joachim Nin, “Piano ou clavecin?,” in *Revue Musicale S.I.M.* 8/7-8 (Juillet-Août 1912), p. 90).

¹¹⁶ “je préfère voir une gravure du XVIII^e siècle dans son modeste cadre de l'époque, que dans le plus somptueux encadrement moderne style” (Wanda Landowska, “Piano ou clavecin?,” in *Revue Musicale S.I.M.* 8/7-8 (Juillet-Août 1912), p. 91).

なのだと、ランドフスカは強く主張した。そして、このニンへの応答が『S.I.M.』誌に掲載された翌月、ブレスラウでのバッハ音楽祭からは2ヶ月後に、ルーはプレイエル社のギュスターヴ・リヨン Gustave Lyon に「良い知らせがあります。ベルリン高等音楽学校の校長、クレッチマー教授が学校にチェンバロのクラスを開設するところだと私たちに手紙で知らせてくれました」と書き送っている¹¹⁷。この翌年、1913年からランドフスカはベルリン高等音楽学校に新設されたチェンバロ科の教員として迎え入れられることになるが、1900年代から始められた著述活動とプレイエル社のチェンバロを用いた演奏活動は、このようにチェンバロ奏者として公的な役職を得るかたちで実を結んだ。

以上のとおり、『S.I.M.』誌上におけるニンとランドフスカによる論争「ピアノかチェンバロか」が1911年から1912年にかけて巻き起こった。遡れば、MAに端を発する二人の議論とその背景から推察されることは、以下の二点にまとめられる。

まず、ランドフスカのチェンバロを擁護する方法に批判を加えるニンに対して、彼女は基本的にスタンスを変えることなく歴史的情報に依拠してチェンバロを選択するという論法をとり、新バッハ協会のメンバーや音楽学者との連帯を強調することで議論をおさめようとしたこと。そして、この議論を取りまとめていたエコルシュヴィルが指摘していたとおり、楽器選択をめぐるニンとランドフスカの議論が交わらない状態は、個人の趣味と歴史の真実のあいだの隔たりを表していることである。

エコルシュヴィルはこの『S.I.M.』誌上の論争の最中に、ランドフスカ夫妻に手紙を送っていた。そこに彼は、このような容易に解決し得ない音楽学的な論議を続けていくことを悪く思わないと述べ、「これは芸術と学問のあいだの終わりのない議論です」と書いた¹¹⁸。そして「私たちは決して、人びとがチェンバロよりもピアノを好むことを、彼らの好みは何よりも重んじられることを、最終的に彼らがその趣味を共有するよう大衆にうながすことを妨げはしません。これは趣味の問題なのです」とも述べている¹¹⁹。ここに表されたエコルシュ

¹¹⁷ “Le 22 août 1912 Cher Ami, J’ai une bonne nouvelle à vous annoncer : le Directeur de l’Académie Impériale de Berlin, le professeur Kretchmar[sic], nous écrit qu’il va ouvrir une classe de clavecin à l’Académie” (Battault, “Landowska-Pleyel, la diffusion du clavecin Pleyel dans le monde: Correspondance entre Wanda Landowska, Henri Lew Landowski et la maison Pleyel,” p. 4).

¹¹⁸ “je ne crois pas mauvais d’entretenir une agitation musicologique auteur de cette question, d’ailleurs insoluble et mal pesée. C’est l’éternel débat entre l’art et la science” (Letter from Jules Écorcheville [to Wanda Landowska and Henri Lew-Landowski], 4 Juin [1912], WLDR 80/1).

¹¹⁹ “Nous n’empêcherons jamais des gens de préférer le piano au clavecin, de mettre leur préférences au-dessus de tout, et enfin d’engager le public à les partager. C’est une affaire de goût” (Ibid.).

ヴィルの考えは、ランドフスカ夫妻がMAの主題としたメッセージ——存在するのは、進歩ではなく趣味の相違であるという——と、まさしく重なるものであったはずだ。

第7節 小括

本章ではまず、ルーがいかにランドフスカに対して影響力の強い人物であったかを明らかにした。ルーとの出会いがあったからこそ、ランドフスカはパリへ移住してチェンバロ奏者になったと言える。彼の協力のもとに執筆されたMAは、同書に先行する二つの論文「バッハとその演奏家たち」と「伝統」を拡張させたものであった。これらの一連の著作を読み解くと、ランドフスカがルビンシュタインによる「進歩」批判とダルクローズによる演奏の「伝統」批判を踏まえて、チェンバロ奏者の観点から自身の主張を展開しなおしていく様子が明らかになった。そうして、MAにおいては進歩主義批判を軸として古楽復興と歴史的情報に基づく演奏が奨励されたわけであるが、それは現代の「主観的」演奏を批判することにも繋がっており、その帰結として、使用楽器をめぐる論争がニンとランドフスカのあいだで巻き起こった。ニンは、芸術家として自ら判断を下すのではなく、歴史的な情報や音楽学者による研究成果を使用楽器の選択の根拠とするランドフスカのチェンバロ擁護の方法を批判した。そしてこのような態度と過激な論調、晩年のランドフスカの言葉では教条主義を招くような「堅苦しく構えた」様子が、後にMAの改訂が試みられる動機のひとつとなる¹²⁰。

次章では、本章で考察したMAが1920年代に再版・英訳された後、1930年代において再考されるフェーズに焦点をあてる。ランドフスカは1913年から1919年にかけてベルリン高等音楽学校のチェンバロ科の教員として指導にあたるが、ベルリンでの生活は第一次世界大戦後、ルーが自動車事故に巻き込まれて亡くなるという悲劇でもって締め括られる。

¹²⁰ Dianita Mathot's Journal, 2 Juin 1938, WLDR 170/5: 169-170を参照。晩年のランドフスカが1910年代、20年代を回想する様子については本論第3章で詳述する。

第2章 「客観性」批判へ

第1節 『古楽』のその後

1919年、私生活だけでなくチェンバロ奏者としての活動においてもパートナーであったルーの不在のまま、ランドフスカはベルリンからパリへ帰ることとなった。だが、ルーが残したものはランドフスカの手を通してその後も受け継がれていく。MAは1921年にセナル社から再版され、さらには同書からの抜粋「過去の人々への蔑み」が『モンド・ミュージカル』誌に掲載された¹²¹。ランドフスカがアメリカ・デビューを飾った翌年、1924年にはMAの英訳がクノッブ社から『過去の音楽』という題名で刊行される¹²²。第一次世界大戦後、初版の刊行から約15年の月日が経っていたものの、MAはランドフスカの思想表明の柱としてこの時点では十分な役割を果たしていたと言える。

1922年10月に『モンド・ミュージカル』誌に掲載されたランドフスカの「ある本について」はマルク・パンシエル Marc Pincherle 著『ヴァイオリン奏者』の書評であるが、ランドフスカはこのなかで「ロマン主義の生み出した音楽表現のこの変化は同時に、主観的な感情への称揚を促し、芸術の歴史の軽視、必然的に無知を生み出すことになる軽視をもたらした」と言って、MAと変わらない主張を、すなわち、演奏者は自身の主観的な捉え方に終始するのではなく、歴史的な観点を重んじて古楽と向き合うべきだという見解を示している¹²³。その歴史を知る術を与えてくれる存在は、当時活動していた音楽学者たちであった。ランドフスカは「素晴らしい音楽学者たちが私たちにたびたび感動的な発見を与えてくれる一方で、ヴィルトゥオーソはそのような新発見を気にもとめず、決まりきった自動機械のような仕事を私たちに届けつづける」とヴィルトゥオーソと音楽学者を対比させてとらえつつ、当然のこと

¹²¹ Wanda Landowska, avec la collaboration de Henri Lew-Landowski, *Musique ancienne : le mépris pour les anciens, la force de la sonorité, le style, l'interprétation, les virtuoses, les mécènes et la musique* (Paris: Maurice Senart, 1921); Wanda Landowska, "Le mépris pour les anciens," in *Le Monde Musical* ([Mars] 1921), pp. 7-8.

¹²² Wanda Landowska, *Music of the Past* (Originally published as: *Musique ancienne*, Paris, 1909), translated by William Aspenwall Bradley (New York: Knopf, 1924).

¹²³ "Cette transformation de l'expression musicale produite par le romantisme, apporta avec elle la glorification du sentiment subjectif et le mépris de l'histoire de l'art, mépris qui forcément devait engendrer l'ignorance" (Wanda Landowska, "A propos d'un livre [Marc Pincherle, *Les Violonistes*]," in *Le Monde Musical* 19-20 (October 1922), p. 346.

ながら後者のほうに共感を示している¹²⁴。そして「深く掘り下げ、探求、研究すること、そして何よりもまず、死に絶えた文字の生を理解しようと努めることが必要であると、人々は理解したのだ」と音楽学の探求を通してこそ古楽は生き返るのだと語る¹²⁵。

類似した内容は1910年前後の時点で書かれていたが、約10年のあいだに変化が生じた点といえば、このような音楽学者との繋がりについて、ランドフスカの書きかたに「それは国際音楽協会に集った戦前の『若者』たちの喜びに満ちた活気を私たちに思い出させる」というように、一昔前を懐かしむ回顧的な感情が含まれていることだ¹²⁶。特に大戦中に亡くなったエコルシュヴィルへの想いはひとしお強かったのだろう。ランドフスカは『ヴァイオリン奏者』が献呈されたラ・ローランシーを含めたほかの音楽学者への敬愛を込めて、このように書いている。

それはその魂であった、忘れがたいジュール・エコルシュヴィルの痛ましい記憶を、私たちに思い出させる。一連の運動全体の創始者として、エコルシュヴィルはただ、それによってさらにより人間らしく愛想よくなるためにのみ、学問の知識で身をかためていたように見えた。魅力的な仲間、にこやかな学者である彼は、洗練された感性をもっていて、いつも冴えていた。[.....] ラ・ローランシーやロマン・ロラン、ピロのような人間らしく明晰で寛容な精神でよく理解され、論じられたこのすばらしい学問は、豊かに、ますます実り多きものとなり、私たちを導き、啓蒙し、強くする¹²⁷。

その後、1920年代においてエコルシュヴィル、そしてルーの存在なくしても、ランドフスカは「バッハ《インヴェンション》をいかに演奏するべきか?」「バッハの二声曲の演奏について」「バッハは《平均律クラヴィーア曲集》をどの楽器のために作曲したか?」などの、バッ

¹²⁴ “Tandis que les musicologues admirables nous gratifient de découvertes souvent bouleversantes, les virtuoses, sans s’inquiéter de ces révélations, persistent à nous livrer de la besogne routinière et automatique” (Ibid., p. 346).

¹²⁵ “On a compris qu’il fallait approfondir, scruter, chercher, et, avant tout, chercher à comprendre la vie d’une lettre morte” (Ibid., p. 346).

¹²⁶ “il nous rappelle la joyeuse animation des « jeunes » d’avant-guerre, groupés autour de la S.I.M.” (Ibid., p. 346).

¹²⁷ “Il réveille en nous le souvenir de celui qui en était l’âme, le douloureux souvenir de l’inoubliable Jules Ecorcheville. Créateur de tout un mouvement, Ecorcheville ne semblait s’armer de science que pour en devenir encore plus humain et plus affable. Charmant camarade, érudit souriant, il avait une sensibilité raffinée, toujours en éveil. [...] Bien comprise, traitée par des esprits humains, lucides et généreux tel qu’un La Laurencie, un Romain Rolland, un Pirro, cette belle science, féconde et de plus en plus fructueuse, nous guide, nous éclaire et nous fortifie” (Ibid., p. 346).

ハ作品に関する短いながらも重要な論文を世に送り出している¹²⁸。録音技術の発展にともなうより一層、精力的な活動を展開しながら、チェンバロ奏者としての確かな地位を築いたランドフスカは1925年に、パリの喧騒から離れて郊外のサン＝ルー＝ラ＝フォレに古楽演奏の拠点を移した。閑静な街に一軒の邸宅を購入し、その隣にホールをつくる計画を立てて、ランドフスカみずから建築士のジャン＝シャルル・モルー Jean-Charles Moreux と綿密に設計を練ったすえに、美しい緑に囲まれた庭のなかにホールが建てられた。80人から100人ほどの人間を収容可能なそのホールには数々の文化人が集り、1927年に開かれたホールの開設記念演奏会にはピアニストのアルフレッド・コルトー Alfred Cortot が招かれて、彼はピアノを、ランドフスカはチェンバロを演奏している。「古楽学校 École de Musique Ancienne」と称されたこの建物では演奏会だけでなく公開レッスンもおこなわれていた。そこには、パットナム・アルドリッチ Putnam Aldrich やラルフ・カークパトリック Ralph Kirkpatrick など後にチェンバロ奏者として活躍する数多くの演奏家を通った。この場所で秘書・弟子の手によって残されたレッスンの記録には、ランドフスカが音楽を通して彼らに語りかけていた言葉が文字となって残されている。フランシス・プーランク Francis Poulenc もランドフスカの委嘱作品、チェンバロ協奏曲《田園コンセール》を作曲する際にこの地を訪れた。

古楽が本来、どのように演奏されていたかを知る必要があることを語りながらも、それはランドフスカにとってなにも解釈の画一化を目指すという意味ではなかったことは、前章で述べたとおりである。MAにおいて解釈には多くの異なる方法があると彼女は書いていたが、演奏者・教育者としての経験はその見解をより確かなものにした。「私は教えるとき、生徒たちを最も厳しい体制のもとにおきながらも、いつも、彼らの個性が失われないようにしている。私がタッチの指導のために踏まえていることの大半は、身体の組織や気質の多様性についてだ」と彼女が語るように、生徒である演奏者のひとりひとりが異なる身体をもつからには、それぞれの演奏は異なるものとなり、それに対してどのような言葉をあたえて指導をしていくかも自ずと変わってくる¹²⁹。

¹²⁸ Wanda Landowska, “Comment faut-il interpréter les Inventions de J.S. Bach?,” in *Le Monde Musical* 13-14 (Juillet 1921), pp. 222-224; Wanda Landowska, “Sur l’interprétation de la musique à deux voix de Jean-Sébastien BACH,” in *Le Monde Musical* 17-18 (Septembre 1922), pp. 295-297; Wanda Landowska, “En vue de quel instrument Bach a-t-il composé son ‘Wohltemperiertes Clavier’?” in *La Revue Musicale* 9/2 (Décembre 1927), pp. 123-129.

¹²⁹ “Dans mon enseignement, en faisant subir à mes élèves le plus spartiate des régimes, je laisse toujours place à leur individualité. C’est en grande partie sur la diversité des organisations physiques et des tempéraments que je me base pour l’enseignement du toucher” (Writings of Wanda Landowska [with Boris de Schlöezer], “Le problème de l’interprétation,” undated, WLDR 151/13).

教育者として自分とは異なる演奏者と向き合う経験に加えて、彼女と同時期に活動していた演奏家に対する演奏批評も、ランドフスカの他者の演奏に対する意識を変える大きな要因となった。新たに論じなければならないことがある、MAの他にもう一冊の本を書く必要があるとランドフスカが感じるようになったきっかけのひとつは、1920年代から交流のあった音楽学者のボリス・ド・シュレゼールによる演奏批評にあるだろう¹³⁰。シュレゼールは当時、『ヌーヴェル・ルヴュ・フランセーズ』誌や『ルヴュ・ミュージカル』誌で音楽批評を手掛けており、1929年頃からランドフスカの演奏にも言及するようになった。彼はランドフスカの演奏を高く評価していたのだが、手放しに賞賛するというよりも、彼女の演奏になぜ「真実性」を感じ取るかという問いを立てたうえで、演奏批評を展開しようとしている。そこで、シュレゼールはランドフスカをヴァルター・ギーゼキング Walter Giesecking やアルトゥーロ・トスカニーニ Arturo Toscanini といった演奏家たちと同列に論じており、その演奏批評はアメリカの音楽批評家オーリン・ダウンス Olin Downes によって、「現代のおよびロマン的な芸術における解釈について——ランドフスカとトスカニーニの古典主義」という題目のもと『ニューヨーク・タイムズ』紙上で紹介されることになった¹³¹。その記事の内容がフランスとアメリカの音楽関係者に波紋を呼び、その反応を受けて、ランドフスカはシュレゼールを自宅に招いて二人で対話しようと考えたのである。

第2節 シュレゼールによる演奏批評

1930年5月発刊の『ヌーヴェル・ルヴュ・フランセーズ』誌に掲載された演奏批評において、シュレゼールはランドフスカの演奏を聴くと「まさにこれだ」「これ以外にはあり得ない」と感じると述べている¹³²。そしてこのようにも書いた。

¹³⁰ シュレゼールは1921年にロシアからフランスに移住し、この地で言論活動をおこなっていた。1923年にランドフスカのパリの邸宅で撮影された写真には、彼女のチェンバロを囲む音楽家や著述家のなかにシュレゼールの姿がある。彼女がパリからサン＝ルーに引越したあとも、シュレゼールは彼女のもとをおりに触れて訪問しており、1926年に撮影された写真のなかでは、シュレゼールとランドフスカが彼女の邸宅の庭で共に映っている (Photographs of Wanda Landowska, 1923, WLDR 192/4; Photographs of Wanda Landowska, 1926, WLDR 192/5)。

¹³¹ Olin Downes, “On Interpretation: In Modern and Romantic Art—The Classicism of Landowska and Toscanini,” in *The New York Times* (19 October 1930).

¹³² “Quand nous entendons Wanda Landowska nous sentons que « c’est bien cela » et que « cela ne peut être autrement »” (Boris de Schlœzer, “Chronique musicale,” in *La Nouvelle Revue Française* 18/200 (Mai 1930), p. 774).

ランドフスカの演奏において私たちを何よりもまず印象づけるのは、その厳格な正確さだ。彼女は解釈しない。彼女からすれば、書かれていることを書かれている通りに演奏するだけで十分なのだ。[.....] ランドフスカの天賦の才は、その真実性によってできており、彼女の演奏を定義しようと努めたとき、私はただ「彼女の演奏が真である」と言うしかない自分に気づく¹³³。(下線は引用者による)

ここで述べられる「真である *il est véridique*」とは、シュレゼールの批評において、単に「誠実さ *sincérité*」を意味するのではなく、「忠実に *fidèlement*」「作曲家の思想 *pensée de l'auteur*」を理解することを意味しており、これは「演奏家 *exécutant*」に対する最上の賛辞である¹³⁴。シュレゼールは、書かれていることがまさに書かれている通りに、「それぞれの音が楽譜に残された黒い記号によって表されたように正しい音価で」演奏され、「作者が欲し、求めていたテンポ、アクセント、強さ、その全ての関係が遵守されている」ランドフスカの演奏の確固とした揺るぎのない印象から、「彼女は解釈しない」と述べた¹³⁵。

ただし、シュレゼールはランドフスカの演奏が「真である」と感じる要因を、彼女が1900年代から推奨してきたように、楽譜に書かれている付点音符や装飾音などの記号を作曲された当時の演奏習慣に則って演奏している点にのみ見出しているわけではない。シュレゼールはランドフスカの演奏する17、18世紀の楽譜にテンポやニュアンスの指示がほとんど書き込まれていないことに留意しており、歴史の知識なしにそれらを理解することはできないと考えている。それゆえ、当時のテキストを読むことは「芸術であり学問」なのだとする¹³⁶。彼はそもそも「歴史的演奏会」という言葉をあまり好まないと述べており、ランドフスカの演奏を価値づけるのも歴史的情報それ自体ではないとする¹³⁷。

¹³³ “Ce qui nous frappe avant tout dans le jeu de Landowska, c’est sa rigoureuse exactitude : elle n’interprète pas ; elle se contente de jouer ce qui est écrit et comme c’est écrit [...] Le génie de Landowska consiste à être vraie, et quand je m’efforce de définir son jeu, je ne trouve à dire que ceci : il est véridique” (Ibid., pp. 772-773).

¹³⁴ “Et en disant « véridique », je ne songe nullement à sa sincérité : ce qui se passe en elle, sa psychologie, ne nous concerne en aucune façon ; mais elle réalise fidèlement la pensée de l’auteur. Elle joue honnêtement, voilà le plus beau compliment qu’on puisse faire à un exécutant” (Ibid., p. 773).

¹³⁵ “Chaque note acquiert sa vraie valeur telle qu’elle se trouve figurée par les signes noirs tracés sur le papier à musique. Tous les rapports de temps, d’accents, de force, voulus et cherchés par l’auteur, sont scrupuleusement observés” (Ibid., p. 773).

¹³⁶ “Savoir lire ces textes, est un art et une science” (Ibid., p. 773).

¹³⁷ “Soit dit en passant, je n’aime pas beaucoup ce terme de « concert historique »” (Ibid., p. 772).

むしろ、彼がランドフスカの演奏にみる「真実性」の決定打となったのは、その演奏の「簡潔さ」にあった。シュレゼールはランドフスカの演奏についてさらに以下のとおり述べている。

バッハのプレリュードやスカルラッチェのソナタのテンポが定められたら、最大限に可能な正確さでもって、たとえば付点四分音符と後に続く八分音符の相対的な音価やトリルの長さを確立することが問題となる。これ以上に簡潔なものはあるのか、と思われるだろうか？ しかしその一方で、ほとんど誰もそこには到達しないのだ¹³⁸。

このように、シュレゼールはランドフスカによる演奏の音価に認められる「簡潔さ」によって「真である」という印象が生じているとする。ここで、ランドフスカの演奏と対比して言及されたのが、ハロルド・バウアー Harold Bauer である。シュレゼールはバウアーの演奏家としての才気を賞賛しながらも、彼によるベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第4番》の演奏は、作品本来の姿を完全に歪め、正しい意味を曲解して伝えているために賛同できるものではないとした¹³⁹。

そして、シュレゼールの認識のなかで、バウアーというロマン派に属する対立項を通して、ランドフスカと同様に、精密でこの上なく完成された「正確な」芸術を打ちだすが、ギーゼキングであった。シュレゼールはギーゼキングによるベートーヴェン《ピアノ協奏曲第4番》の演奏についても、ランドフスカによるバッハ演奏のように、「正しい vraie」という言葉で表現したのだ¹⁴⁰。

もちろん、それがなぜ「正しい」と言えるのか、確かな証拠となるものはない。シュレゼールはそのことを認めながら、一般に主観的な演奏が支持される論拠をも提示する。それはたとえば、「作品の理解の方法は千通りある。ベートーヴェンや同時代の人の目にその作品が

¹³⁸ “Le tempo d’un prélude de Bach ou d’une sonate de Scarlatti étant déterminé, il s’agit de fixer le plus exactement possible les valeurs relatives d’une noire pointée suivie d’une croche par exemple, ou la durée d’un trille...Quoi de plus simple, semble-t-il ? Et cependant presque personne n’y parvient” (Ibid., p. 773).

¹³⁹ “J’entendais dernièrement Harold Bauer interpréter le 4^e Concerto de piano de Beethoven à l’O. S. P. Il convainquit certainement la majorité de ses auditeurs, car ils lui firent un grand succès : ils étaient persuadés qu’ils avaient entendu du Beethoven. Nous étions quelques-uns cependant qui considérons que Harold Bauer, pianiste brillant, sensible, intelligent, avait complètement déformé l’œuvre et trahi sa vraie signification ; pourtant, quelques erreurs manifestes mises à part, nous aurions été bien en peine de le prouver” (Ibid., p. 774).

¹⁴⁰ “mais lorsque j’affirme que l’image que nous donne du 4^e Concerto de Beethoven Gieseeking est vraie, tandis que celle que nous offre Bauer, si intéressante, si attrayante qu’elle soit, est complètement fausse, je ne puis en fournir la preuve rigoureuse et définitive” (Ibid., p. 774).

どのように見えていたかを私たちは知り得ない。音楽は演奏家の個性を経由したときにやっと生命を手に入れる」といったものである¹⁴¹。

このように、主観的な演奏が多様に展開される可能性について考慮しつつも、シュレゼールはあくまでも作曲家の意図に忠実であることを肯定的にとらえる立場をとった。そして、音楽には歪められたり正しく表出されたりする確かな意図はないのだろうかと問う。仮に作者の意図が存在するなら、ヴィルトゥオーソのようにただ聴き手を楽しませるだけでなく、作品の内に秘められた真実に対して忠実であることを演奏家に求める権利を、自分たちはもっていると述べる。さらにこの仮定のうえで考えを進めていくと、異なる演奏解釈のなかでも、作曲家の論理と意図を表すのはたった一つの演奏だけとなり、そのほかの解釈はいわば偽りの、虚構のものとなる。そのような作曲家の意図に対する演奏家の限りない誠実さをもって「真実は音楽に回帰する」という¹⁴²。ランドフスカの演奏を聴いたときに「真である」と感じる理由は、その「真実 *vérité*」にあるのではないかとシュレゼールは考えた。

演奏批評が発表された時期は異なるが、「作者の意図」を誠実に目指して研ぎ澄まされた演奏の「簡潔さ」や「正確さ」という観点から、シュレゼールによってランドフスカとギーゼキングに関連づけられて評されたもう一人の演奏家が、トスカニーニである。渡仏したトスカニーニの指揮による公演を聴いて、シュレゼールの印象に残ったのは、トスカニーニのスタイルの「極端な簡潔さ *l'extrême simplicité*」であったという。それは聴衆が「それだけ？ *Ce n'est que cela ?*」と思わず尋ねたくなるほど、ヴィルトゥオーソが聴衆の称賛を誘い出すような試みが、彼の演奏では排除されているとシュレゼールは述べる¹⁴³。そして、ランドフスカとギーゼキングに対するバウアーのように、トスカニーニと対照的な演奏家として取り上

¹⁴¹ “On me dira certainement qu’il y a mille façons de comprendre l’œuvre, que nous n’y voyons pas ce qu’y voyaient Beethoven et ses contemporains, que la musique n’atteint à la vie qu’en passant à travers la personnalité de l’exécutant, etc.” (Ibid., p. 774).

¹⁴² “Mais suit-il de là qu’il ne possède pas une certaine signification précise qui peut être faussée ou rendue véridiquement ? Si cette signification existe, alors nous sommes en droit d’exiger de l’artiste non pas seulement qu’il nous charme et nous ravisse, mais aussi qu’il soit vrai ; alors nous devons admettre que de toutes les images diverses que nous offrent les virtuoses d’une fugue de Bach, d’une sonate de Mozart, d’un prélude de Chopin, il n’y en a qu’une seule qui soit exacte, toutes les autres étant mensongères ; alors la vérité rentre dans la musique” (Ibid., pp. 774-775).

¹⁴³ “Ce qui frappe avant tout en Toscanini, c’est l’extrême simplicité de son style (et en cela le chef d’orchestre italien se rapproche du violoncelliste espagnol Casals). L’auditeur est surpris de ne pas se sentir surpris, et il serait presque tenté de se dire : « Ce n’est que cela ? » Pas la moindre recherche, aucun truc, aucun de ces effets de virtuosité qui forcent notre admiration” (Boris de Schlœzer, “Chronique musicale,” in *La Nouvelle Revue Française* 18/203 (Août 1930), p. 278).

げられたのが「典型的な魔術師芸術家 l'artiste magicien par excellence」のヴィルヘルム・フルトヴェングラー Wilhelm Furtwängler であった¹⁴⁴。

感情面で聴衆を感動の渦に巻き込むほどの語りかけに満ちたフルトヴェングラーの演奏に比較して、トスカニーニの演奏はその感情面での掘り下げからは距離がおかれており、「すべてがあるべき場所にあてはまり、音同士の関係性もきちんとあるべき状態にあると確信」されるために、トスカニーニの演奏はシュレゼールによってランドフスカやギーゼキングの演奏に関連づけられた¹⁴⁵。そしてこうした演奏の「完璧さはいつも非人間的であるために少しばかり冷たく見えるものだ」とシュレゼールはいう¹⁴⁶。それは多くの人びとにとって音楽という芸術は本質的に「魔法」であるからだとして、シュレゼールは「『魔法』の要素は依然として音楽のなかに内在するが、それ〔作品の真の音楽的意味〕とは無縁のものだ」とした。そのうえで、トスカニーニの「解釈」からはあらゆる「魔法」の要素が削ぎ落とされているという見地から、彼の演奏を賞賛している¹⁴⁷。

ダウنزは以上の『ヌーヴェル・ルヴュ・フランセーズ』誌掲載のシュレゼールによる演奏批評を紹介するかたちで、トスカニーニとランドフスカの名前を記事の題名に入れ、この二人の演奏家とギーゼキングらを取りあげた演奏批評を1930年10月19日付の『ニューヨーク・タイムズ』紙で発表した¹⁴⁸。まずは、ギーゼキングのバッハ演奏について各紙がコメントを寄せていることに言及したうえで、彼の演奏のこのうえない「明瞭さ clarity」「客観性 objectivity」「美 beauty」については皆が認めるところだったとする。その一方で、彼自身を

¹⁴⁴ “Or, l'« interprétation » de Toscanini — et c'est là précisément son originalité — est dénuée de tout élément magique ; aussi, ceux qui écoutent passivement et attendent que l'artiste les charme pour finir par se fondre en lui, intelligence et volonté abolies, ceux-là se sentent quelque peu désemparés : ils admirent la perfection de cet art, mais l'oubli, l'ivresse à laquelle ils aspirent leur manque. Ils la trouvent, cette ivresse, en Furtwängler, l'artiste magicien par excellence : certes, notre activité intellectuelle trouve aussi à s'employer avec lui, car pour goûter pleinement ce qu'il fait, il faut le « comprendre » (au sens étymologique du terme), mais son art est surtout un art d'incantation, auquel, je l'avoue, il est très difficile de résister” (Ibid., pp. 279-280).

¹⁴⁵ “Avec Toscanini, on éprouve un sentiment étrange de sécurité, l'assurance que tout est en place, que les rapports sonores sont précisément tels qu'ils doivent être” (Ibid., p. 278); “On peut se demander en effet si l'exécution de Toscanini est fidèle aux intentions de l'auteur, si elle est véridique. Et nous voici ramenés au problème que je posais précédemment à propos de Wanda Landowska : ne s'agit-il pas pour l'exécutant d'être avant tout honnête, c'est-à-dire de s'en tenir exactement à la pensée de l'auteur telle que celui-ci la fixa, en utilisant naturellement toutes les données historiques dont on dispose sur le style de l'époque, la façon dont l'auteur lui-même jouait sa musique, etc. ?” (Ibid., p. 281).

¹⁴⁶ “La perfection paraît toujours quelque peu froide, parce qu'inhumaine” (Ibid., p. 279).

¹⁴⁷ “l'élément magique toujours présent dans la musique mais étranger à celle-ci” (Ibid., p. 282).

¹⁴⁸ Olin Downes, “On Interpretation: In Modern and Romantic Art—The Classicism of Landowska and Toscanini,” in *The New York Times* (19 October 1930).

含める数人は、バッハの《パルティータ ホ短調》やそのほかの小品が、もっと豊かな色合いで「より『ロマン的な』精神 more “romantic” spirit」でもって演奏されるわけにはいかないものなのか、と問うたという。そこで想起されたのが、ラウル・プーニョ Raoul Pugno、ハロルド・バウアー、ハロルド・サミュエル Harold Samuel、そしてランドフスカであった。

だが、ランドフスカのバッハ演奏を「ロマン的」な枠組みに入れてよいものなのかという疑問が、ダウنزの頭に浮かんだのではないだろうか。なぜなら、シュレゼールの演奏批評において、ランドフスカはギーゼキングと共に、バウアーとは対照的な演奏家として位置づけられており、それは「ロマン的」な演奏を披露する側ではなかったからだ。このことが、ダウنزがシュレゼールの演奏批評をもとに『ニューヨーク・タイムズ』紙に批評を書く動機になったと考えられる。

もっとも、ダウنزによってシュレゼールの演奏批評が英語で紹介される際には、紙面の幅の都合もあってか、シュレゼールによって注意深く選ばれたフランス語が簡略化され、「主観的な演奏家」と「客観的な演奏家」という二項対立の図式がより強調されるかたちで、同紙の読者に伝えられることになった。その結果、同紙の記事は議論を巻き起こすことになった。ダウنزの記事を読んだ音楽学者のレオン・ヴァラス Leon Vallas は、バウアーやフルトヴェングラーに対して、「客観性 objectivité」のある「真の véridique」演奏をするギーゼキングやトスカニーニと同じ括りにランドフスカを入れてよいのか、という意見を同紙に寄せている。

ド・シュレゼール氏の研究はハロルド・バウアー、シュレゼールがあまりにも個人的すぎると判断するピアニストの芸術と、客観性のモデル、マダム・ワンダ・ランドフスカの芸術に関するものだ。後者の客観性は「真」であると表現され、前者の演奏は「真」ではないとされる。言い換えるなら、こちらには忠誠があり、あちらには裏切りがあるということ。[.....] ハロルド・バウアーとワンダ・ランドフスカは私が聴いていない何年ものあいだに、本当に激変してしまったに違いない。私は、温かみのある演奏家でありながら、演奏する作曲家の楽譜と精神を尊重するバウアーを知っていたし、賞賛していた。マダム・ランドフスカについては、私が最後に聴いたのはコンセール・コロヌで、彼女が嫌というほど優しく撫でるような気取りを、優雅な感情の昂まりを、繊細なりテヌートと微細なルバートをもってモーツァルトを弾いたときだ。彼女は作品を解釈していた！ もし彼女がド・シュレゼール氏の指摘する手法

で今日弾いていたとするなら、私には驚きなのだが、それは恐ろしく退屈なものだろう¹⁴⁹。

「ランドフスカは解釈しない」と述べたシュレゼールに対して、ヴァラスは客観的な演奏家のモデルのランドフスカが主観をもってモーツァルト作品を「解釈していた」ことを述べ、客観的に演奏している彼女など信じ難いとしている。そしてシュレゼールによって「作品を歪める」演奏家に分類されたバウアーもまた、ギーゼキングやトスカニーニと同じように作曲家の楽譜と精神に対して敬意を払っていたことを、ヴァラスは強調する。特定の演奏が真であると言えるのか、客観的であるかそうでないかの判断をくださすことの危険性が、ここに指摘された。

ランドフスカ自身もまた、「彼女 [ランドフスカ] は解釈しない」というシュレゼールによる批評の一文を読んだとき、何か考えるところがあったのではないだろうか¹⁵⁰。その新聞を読むなりすぐに記事を切り抜き、議論の種となる演奏批評を書いたシュレゼールへの手紙に同封してこのように書いている。

親愛なる友へ、あなたがトスカニーニと私をとりあげ、解釈と音楽の真理の問題について検討された記事が、『ニューヨーク・タイムズ』紙で論争を巻き起こしたのをご存知ですか？ 私はとても、このことについてあなたとお話ししたいです。そもそもずっと前からすでに、あなたの記事を読んで思いついたことを、あなたにお知らせしたいと思っていました。『ヌーヴェル・ルヴュ・フランセーズ』で述べられていたお

¹⁴⁹ “Mr. de Schlœzer’s study concerns itself with the art of Harold Bauer, a pianist whom he judges to be too personal, and also with the art of Mme. Wanda Landowska, model of objectivity. The latter’s objectivity has been termed “veracious” and the playing of the former not “veracious.” In other words, fidelity here, treason there [...] HAROLD BAUER and Wanda Landowska must have changed very much indeed during the years I have not heard them. I knew and admired a Bauer who was an interpreter of warmth, but one who respected the text and spirit of the composers he was playing. As for Mme. Landowska, the last time I heard her was at the Concerts Colonne, when she played Mozart with a thousand little caressing mannerisms (mignardises), graceful transports, delicate ritenuto and subtle rubato. She *interpreted* the work! If she were to play today in the manner indicated by Mr. de Schlœzer, which would surprise me, it would be terribly wearisome” (Leon Vallas, “Concerning de Schlœzer and Interpretation,” in *The New York Times* (26 October 1930)).

¹⁵⁰ “elle n’interprète pas” (Boris de Schlœzer, “Chronique musicale,” in *La Nouvelle Revue Française* 18/200 (Mai 1930), p. 772); “she does not interpret” (Olin Downes, “On Interpretation: In Modern and Romantic Art—The Classicism of Landowska and Toscanini”).

考えはとても興味深く、また複雑な問題に触れるものです。なので、近日中にぜひこちらへおいでくださいな。心ゆくまで、この問題についてお話ししましょう¹⁵¹。

こうして、ランドフスカとシュレーゼールは音楽作品の解釈と真正性の問題について語り合うことになった。次節では二人の対話の流れを、シュレーゼールがタイプ稿に起こし、ランドフスカがダウンズに送付することを想定してみずから確認し、加筆修正した記録にもとづいて詳細に追っていく。

第3節 シュレーゼールとランドフスカの対話

ランドフスカからの手紙を受け取ったシュレーゼールは、「午後の早い時間が空いていたおかげで、私は翌日すぐに北駅から列車に乗って、友人が送ってくれた『ニューヨーク・タイムズ』紙の切り抜きを読みながら25分の移動時間を過ごしたあと、ワンダ・ランドフスカが、彼女の演奏会と学校が世界的に有名にしたセーヌ＝エ＝トワーズ県の趣ある小さな町、サン＝ルー＝ラ＝フォレで下車した」と記録している¹⁵²。

シュレーゼールとランドフスカの対話は、サン＝ルーの邸宅の二階にあるランドフスカの書斎でおこなわれた¹⁵³。日当たりのよい庭とその向こうに広がる森の景色を見渡せる大きな窓の

¹⁵¹ “Savez-vous, mon cher ami, m’écrivait dernièrement Wanda Landowska, que les articles que vous avez consacrés à Toscanini et à moi, et où vous examinez le problème de l’interprétation et de la vérité musicale, ont provoqué toute une polémique dans le “New-York-Times”? Je voudrais beaucoup vous en parler. Du reste il y longtemps déjà que j’avais le désir de vous faire part de ce que votre article m’a suggéré. Les idées que vous avez exprimées dans “La Nouvelle Revue Française” touchent à des questions des plus intéressantes et complexes. Venez donc me voir un de ces jours-ci: nous pourrons, à loisir, parler de tout cela” (Writings of Wanda Landowska [with Boris de Schloëzer], “Le problème de l’interprétation,” undated, WLDR 151/13).

¹⁵² “Profitant de ma première après-midi libre, je pris dès le lendemain le train à la gare du nord, et, après vingt-cinq minutes de voyage passé à lire les coupures du “New-York-Times” que m’avait envoyées mon amie, je descendis à Saint-Leu-La-Forêt, petit ville pittoresque du département de Seine-et-Oise que Wanda Landowska, ses concerts et son Ecole ont rendue célèbre dans le monde entier” (Ibid.).

¹⁵³ この対話が何月何日におこなわれたのかは記録されていない。だが、対話のきっかけになったのはまぎれもなく1930年10月19日発行の『ニューヨーク・タイムズ』紙に掲載されたダウンズの記事であり、シュレーゼールはランドフスカとの対話の記録に「冬が葉の豊かだった木々を丸裸にして Dépouillé par l’hiver de ses riches frondaisons」と書いていることから季節は冬であること、さらにランドフスカは1931年1月下旬からスペインでのツアーのためにサン＝ルーを留守にしており、2月8日にマドリードでこの記録を受け取っていることから、二人がランドフスカの邸宅で議論したのは、1930年12月から1931年1月中旬のあいだであったと推測される (Ibid.)。

そばに座るなり、二人はすぐに問題の核心に入った¹⁵⁴。先に口火を切ったのはランドフスカのほうだった。

「あなたは完全に正しいと思います」と、シュレゼールの批評を先に読んでいたランドフスカは、彼の見解にまず同意を示した¹⁵⁵。「私たちを思い悩ますもの、それはまさしくあなたのおっしゃったあの真実、忠実さ、正しきです」という¹⁵⁶。そして、シュレゼールが批評のなかでランドフスカの音価の正確さに言及したことについては、「生徒と練習するときに、私がおっとも苦勞するもの、それはまさに音価とそれらの相対的な関係の感覚を教えることなのです」と述べた¹⁵⁷。

しかしながら、シュレゼールがランドフスカの演奏に見出したのはなにも、音価の「正確さ」だけではないだろう。彼女もまたそのことを指摘する。そして、「天賦の才だとか、インスピレーションだとか、未来を予見する直感だとか、私たちが聞き飽きたことについてお話しするつもりはありません」と前置きをして、このように述べる¹⁵⁸。

ただ、書かれた記号はそれぞれ固有の意味を、それぞれの特徴をもっています。二分音符、四分音符、八分音符——それぞれがまったく異なる顔をもつ生きものと同じです。けれども、私たちがそれぞれを孤立させたまま別個にじっと見つめたら、それらの音符は死んでしまいます。音符は互いの繋がりの中でしか生きることができませんし、それぞれの個性を決めるのはまさにこれらの連なる関係性なのです¹⁵⁹。

¹⁵⁴ “Je monte au premier où Wanda Landowska m’accueille dans sa bibliothèque. Assis devant une large baie qui donne sur le jardin ensoleillé et d’où l’on découvre un horizon immense borné au loin par les masses sombres des forêts, nous entrons aussitôt dans le vif du sujet” (Ibid.).

¹⁵⁵ “Je trouve que vous avez parfaitement raison” (Ibid.).

¹⁵⁶ “ce après quoi nous languissons, c’est précisément cette vérité, cette fidélité, cette rectitude dont vous parliez” (Ibid.).

¹⁵⁷ “en travaillant avec mes élèves, ce qui me donne le plus de mal, c’est précisément l’éducation du sens des valeurs et de leurs rapports réciproques” (Ibid.).

¹⁵⁸ “Mais je ne crois pas que ce soit uniquement cette exactitude des valeurs que vous notez (~~relevez~~) remarquez dans mon jeu, il n’y a pas que cela. Ne craignez rien pas, je ne vous parlerai pas de ce dont on ne cesse de nous rebattre les oreilles : le génie, l’inspiration, l’intuition divinatrice etc.. rassurez-vous” (Ibid.).

¹⁵⁹ “Mais les signes graphiques ont chacun leur signification propre, leur caractère à eux. Une blanche, une noire, une croche, - autant d’êtres vivants dont chacun possède une physionomie bien distincte. Cependant, si, en les isolant, nous les contemplons séparément, ils s’éteignent se meurent ; ils ne s’allument vivent que par leurs rapports mutuels, et ce sont précisément ces rapports qui déterminent leur individualité” (Ibid.).

シュレゼールがランドフスカの演奏に感じ取った「真実性」と論理的な確かさについて、ランドフスカは自分自身に思い当たるふしを語った。ランドフスカのこの楽譜上に書かれた記号の捉えかたは、音楽を生命体に喩えて、記号全体の有機的な統合を目指している点において、タラスキンのいう19世紀以来のヴァイタリズムの精神に通ずるものがある。彼女はさらに自身の演奏観についてこのように続ける。

作曲家が記号と記号のあいだにつくった関係性の網の目が、それぞれの記号に個性を与えるのです。その個性を見つけて、それぞれに固有の魂を吹き込んで、その性質に同化してみても、引き立たせる。それを最大限に引きあげていって、人間かそれを超越した存在にする。特に、攻めるものと退くもの、浮かび上がらせるものと切り込むもの、影と光、戦いと勝利、そういったものがあらわれるようにそれぞれの性格を維持する。こうすることで、創造的な解釈となるのです。このようにして、三十二分音符の連続も——あなたがまさしく求められるように——たとえそれぞれが、正しい音価で緻密に演奏されたとしても、やはりヴィルトゥオーソの表現とは異なるものになるでしょう¹⁶⁰。（下線は引用者による）

作曲家が記号と記号のあいだに張りめぐらせた「網の目 le réseau」をとらえることが、ランドフスカの演奏解釈の基礎だという。シュレゼールの耳が演奏の響きの側面から聴き取った彼女の音価の「正しさ」は、その結果としてあらわれるものにすぎない。そして、彼女のいう「創造的な解釈 l'interprétation créatrice」は、技巧を重視した演奏や編曲行為としての解釈とはまた異なるものであることに留意したい。ランドフスカは作品の解釈の多様性を認めはするのだが、作品のなかに作曲家によって埋めこまれたはずの「網の目」、すなわちその構造に対しては忠実であろうとしている。

シュレゼールはランドフスカの言わんとすることを読み取り、本質的な点については合意しているとみなし、「作品の精神を理解し、それを実現するためにはじめにしなければいけないこと、それはまさしく書かれているとおりに演奏すること」であり、「作曲家の思想に忠実であるには、それを定めるために用いられている楽譜の記号に従うしか方法はありません

¹⁶⁰ “le réseau des relations qu’a établies entre ces signes le compositeur, leur confère une personnalité: la découvrir, insuffler à chacun d’eux une âme propre, s’identifier à son caractère, le souligner, le porter à sa plus haute puissance, le rendre humain ou surhumain, et surtout, maintenir le caractère de chacun d’eux, de façon à ce qu’il y ait perpétuellement attaque et recul, relief et incision, ombre et lumière, combat et victoire - voilà en quoi consiste l’interprétation créatrice. C’est ainsi qu’une série de triples croches, bien qu’exécutées scrupuleusement d’après leur valeur exacte - ainsi que vous l’exigez avec raison - sera quand même autre chose qu’un trait de virtuosité” (Ibid.).

ん」と返答した¹⁶¹。本章と次章で考察するとおり、シュレゼールは一貫して、音楽作品における「真理 vérité」を追求する立場をとる。

しかし、「書かれていること Ce qui est écrit」をそのまま演奏するだけで済む問題ならば、二人のあいだでも、誰のあいだでもこのような議論は起こらない。シュレゼールもそれを承知のうえでランドフスカに意見を求める。「過去の巨匠は、ニュアンスやテンポの指示を書くのをかなり惜しんだ。バッハの手稿譜はこの点に関してとりわけ特徴的です」、「そのために、私たちは直感や空想、個人的な趣味に身を委ねるのではなく、歴史の知識の助けを借りながら、それらの記号を『解釈 interpréter』しなければなりません。音楽の教養が、伝統が、コンセルヴァトワールの伝統ではなく、作品のうまれた時代の伝統が介入してくるのはここなのです」とシュレゼールは語った¹⁶²。これはまさに、ランドフスカが1900年代からMAを通して主張してきたことであり、古楽運動の発展のメカニズムである。シュレゼールは「音楽と歴史の広大な教養だけが、あなたの演奏の重要な特徴のひとつに見えるこの『真正さ』に、私たちが到達することを可能にしてくれる」と、ランドフスカの立場を踏まえて、彼女の演奏に認められる「真正さ authenticité」は音楽的・歴史的な文化の理解からくるものだと考えた¹⁶³。

だが、本当にそうなのだろうか、という疑問が、二人の頭によぎったことだろう。それは必要条件であって十分条件ではないのだ。ランドフスカはそして「まだほかにもあります」と言って、今度は自分が作品に没入しているときの状態について話しはじめる¹⁶⁴。

作者との親密さのなかで過ごすとき、その精神に入り込み、作者の思想の世界のなかで少しずつ自在に身動きできるようになり、最後には「心と」「知性で」知るのです。

[.....] 私たちが、作者のほんのささいな暗示をとらえることにも、作者の意図の最

¹⁶¹ “Je suis heureux de voir que nous sommes d’accord sur ce point essentiel : pour saisir et réaliser l’esprit d’une œuvre, la première chose à faire, c’est de jouer exactement ce qui est écrit ; il n’y a d’autre moyen de demeurer fidèle à la pensée du compositeur que de suivre le graphique qui lui a servi à la fixer” (Ibid.).

¹⁶² “une autre question se présente ici sur laquelle je voudrais connaître votre opinion : les Maîtres anciens étaient fort avares d’indications de nuances, de tempi ; les manuscrits de Bach sont particulièrement caractéristiques à cet égard, n’est-il pas vrai ? Nous devons donc “interpréter” leurs signes, non pas en nous livrant à l’intuition, à la fantaisie, à notre goût personnel, mais en nous aidant de nos connaissances historiques. C’est ici qu’intervient la culture musicale, la tradition, non pas la tradition des conservatoires, mais celle de l’époque” (Ibid.).

¹⁶³ “Seule une vaste culture musicale et historique nous permettra d’atteindre à cette “authenticité” qui m’apparaît comme l’une des caractéristiques essentielles de votre jeu” (Ibid.).

¹⁶⁴ “Il y a autre chose encore” (Ibid.).

奥の揺らぎを追うことにも、全く困難を感じなくなるほど、作者と同化するまでになるのです¹⁶⁵。

つまり、作品の意図、音楽の「網の目」の全体を掴みとるには、作曲家の「精神」に対して忠実であるどころか、作曲家と同化していると錯覚してしまうほどの集中した状態に入ることになる。そのときにはじめて、ランドフスカにとって本当に作品を理解できたことになる。彼女はいっぽうでこのようにも言う。「実際、私たちが提示しなければならない演奏のテンポや特徴を楽譜からはっきり知るには、作品を一瞥するだけで十分なのです¹⁶⁶。」

ランドフスカは、作品を一瞥するだけでそこに何が書かれているのかは明らかだという。とはいえ、彼女のレパートリーとする作品にメトロノーム記号のように数値化された速度記号が書かれていないことは、シュレゼールが彼女の演奏批評において述べていた通りだ。ランドフスカは使用する出版譜にそれが追加されていても、自身の手で変更を加えている。仮に、書かれている通りに演奏できるものなら、一つの楽譜からは延々と画一的な演奏しか生み出されない。そこに「書かれていないもの」を読み取る力が、ランドフスカの表現に寄り添うなら、楽譜に書かれた記号と記号のあいだに潜み、それらをバックグラウンドで関連させている「網の目」を見つける力こそが、彼女の解釈の条件なのである。その構造はどのように浮かび上がってくるものなのだろうか。

「ある程度の歴史的情報に、分析的な比較を基礎にした研究に、そして経験に基づいて」、ランドフスカはシュレゼールが彼女の演奏に感じる「真実性」を、彼女のもつ「確信」を得るとする¹⁶⁷。そこで、過去の経験が演奏習慣にもたらす影響の強さについて言及しており、たとえ作品が軽快な舞曲であっても、それをゆっくりと叙情的により具体的な感情にだけしただがって弾いていた生徒は、「習慣が邪魔するせいで、彼はその先の人生ずっとこの作品をゆっくりとしたテンポで、感傷的に演奏するのでしょうか」と話している¹⁶⁸。

¹⁶⁵ “Lorsqu’on vit dans l’intimité d’un auteur, on pénètre son esprit, on se meut peu à peu avec aisance dans le monde de ses pensées qu’on finit par connaître “par cœur” et “par intelligence” [...] Nous finissons par nous identifier à tel point avec l’auteur, que nous n’éprouvons plus aucune difficulté à saisir ses moindres allusions, à suivre les plus intimes fluctuations de sons ~~inspiration~~ dessein” (Ibid.).

¹⁶⁶ “En effet, il suffit de jeter un coup d’œil sur une œuvre pour que son graphique nous fixe sur le tempo et sur le caractère de l’exécution que nous devons lui donner” (Ibid.).

¹⁶⁷ “Sur certaines données historiques, sur une étude à base de comparaison analytique, sur l’expérience” (Ibid.).

¹⁶⁸ “l’habitude intervenant, il jouera toute sa vie cette pièce dans un mouvement lent et avec sentimentalité” (Ibid.).

シュレゼールは「あなたが仰ったことは極めて興味深く、私があまりに抽象的な方法で述べてきた命題に重要な論拠をもたらすものです」と、ランドフスカの演奏者・教育者としての見解を受け止めつつ、「私が何度もすでに耳にしたこの質問は、あなたにも投げかけられると予想します」と言って、核心となる問題についてランドフスカに尋ねる¹⁶⁹。「あなたには作者自身があなたの演奏に賛同するという確信がありますか？あるいは、より厳密に言うなら、バッハは彼の作品をあなたのように演奏したという確信がありますか？」と¹⁷⁰。

作品と向きあうとき、それを生みだした作者と同化してしまうほどにその精神に寄り添うと語っていたランドフスカは、シュレゼールの質問に即答はきつとしなかったことだろう。実際、バッハがどのように演奏していたのかは彼女の興味を強く掻き立てるテーマのひとつだったからだ。時期は異なるが、1936年には、録音技術がもっと早くに発達してバッハの演奏を記録していたならどんなに素晴らしかったかと、ランドフスカは書いている¹⁷¹。だが、作曲家による自作自演に関心を抱くことと、それを再現することは異なる問題であり、作曲家の「精神」に忠実であることと、その「意図」を実現することもまた異なる。彼女はそしてこのように答えた。

まず、作者の演奏は必ずしも模範的な演奏にはなりませんし、したがって、作者の権限は決定打にはなりません。作者の演奏は、一般的に、特有の興味を表したものです。作品をはっきり理解する助けになるかもしれませんが、盲目的にそれに従わなければならないわけではありませんし、たとえ、私たちが作曲家の導きに身を委ねるとしても、私たちはしばしば作品のなかに、作者がそこに書き置こうと思ったものとは異なるもの、あるいはそれ以上のものを感じ取ることができます。なぜなら、あらゆる

¹⁶⁹ “Ce que vous dites là est extrêmement intéressant et apporte un argument précieux à la thèse que j’avais exposée d’une façon trop abstraite”; “je prévois qu’on vous posera cette question que maintes fois déjà j’ai entendue” (Ibid.).

¹⁷⁰ “Etes-vous sûre que l’auteur lui-même approuverait votre exécution ? ou bien, sous une forme encore plus précise : êtes-vous sûre que Bach jouait ses œuvres comme vous ?” (Ibid.).

¹⁷¹ “Imaginez le jeu de Bach enregistré sur disques...Son toucher, son tempo, sa registration, l’imprévu de son inspiration, la pulsation de son cœur...J’ose à peine y songer, le vertige me prend à cette idée. Petit chien blanc, attentif et tout oreille, que n’étais-tu là, il y a quelque deux cents ans ?” (Wanda Landowska, “Sur l’interprétation de la musique à deux voix, de Jean-Sébastien Bach,” in *Le Guide Musical* 9/6 (Avril 1936), p. 137).

る創造には無意識の部分があるからです。一方で、17、18世紀の作曲家は傑出した
ヴィルトゥオーソであったことに留意したいものです¹⁷²。(下線は引用者による)

あらゆる創造には、無意識の部分がある。ランドフスカが作曲家の意図したものに寄り添おうとしつつも、それに固執するわけでもなく、作曲家による演奏を到達点としない理由がここに言い表されている。つまり、自分自身の目で見つけた「網の目」の地図を頼りに、作曲家ですら「意図」しない無意識の領域にまで踏み込んでみるのが、演奏者として作曲家の「精神」に忠実であることであり、彼女にとっての「創造的な解釈」の「本質」となる。

さらに、ランドフスカは「私に関することだと、懐かしく思うその完璧さや『真正性』を探し求めるときには、バッハを思い浮かべることがあるとさえ申し上げます。多少なりとも真剣な面持ちで彼を見て、不安な気持ちで彼に尋ねます。私の仕事におおよそのところは満足していますか? と」と、述べていたことが対話の記録から分かる¹⁷³。だが、後からこの記録を確認したときには、彼女はこの箇所全体に斜線を入れており、シュレゼールもおそらくランドフスカの修正を踏まえて、後にこの対話を『ルヴュ・ミュージカル』誌に掲載する際にこの箇所を削除している。しかし、この削除された箇所は、ランドフスカの意識の微細な変化を映しだしている。なぜなら、彼女が「真正性」に懐かしさを覚える様子は、そ

¹⁷² “D’abord, l’exécution de l’auteur n’est pas nécessairement l’exécution modèle et, par conséquent, son autorité n’est pas sans appel ; l’interprétation de l’auteur présente, en général, un intérêt particulier ; elle peut nous aider à voir clair dans son œuvre, mais nous ne sommes pas tenu de à lui obéir servilement, et même si nous nous laissons guider par le compositeur, nous parvenons souvent à distinguer dans son œuvre autre chose et plus qu’il ne croyait y mettre, car il y a une part d’inconscient dans toute création. Notons cependant que tous les compositeurs des XVIIe et XVIIIe siècles étaient de remarquables virtuoses” (Writings of Wanda Landowska [with Boris de Schlœzer], “Le problème de l’interprétation,” undated, WLDR 151/13).

¹⁷³ “En ce qui me concerne, je vous dirai même que lorsque je recherche cette absolue perfection et cette “authenticité” dont j’ai la nostalgie il m’arrive de rêver de Bach ; je le vois avec une expression plus ou moins sévère, je l’interroge anxieusement : Est-il à peu près content de mon travail ?” (Ibid.).

ういったものを希求していた彼女が、過去に存在したことを仄めかしているからだ¹⁷⁴。そしてそのフェーズから、すでに抜け出していることをも表している。

作曲家の演奏は必ずしも模範にはならない、とランドフスカが語り、さらに彼女の口から「完璧さ」という言葉が発されたのを受けて、シュレゼールはランドフスカやトスカニーニの他に演奏の「真実性」を感じ取るもう一人の演奏家、ギーゼキングの演奏に言及する。

この問題に関しては、二年前にまさにここで、才能ある作曲家、若い世代の音楽家のなかでも最も興味深い人間のひとりと議論したことを思い出します。私たちは共々素晴らしいと感じたギーゼキングと彼のドビュッシーの演奏について話していました。しかし、私の対話相手は、ギーゼキングの演奏はドビュッシーを歪めていると言い張り、その証拠として、ドビュッシーに近しく、彼が自身の音楽を弾いた流儀に完璧に通じているという女性の見解を引用してきたのです。私は彼に返答しましたが、それは完全にあなたが仰ったばかりのことと一致しています。つまり、作曲家——彼に近い人間は言うまでもなく——の見解はこの件においては全く効力をもたない。とい

¹⁷⁴ シュレゼールが作成した対話の記録の原本は、ランドフスカによって彼に返送されたので、WLDR 151/13 に保管されているのはそのタイプ稿の写しと考えられる。この資料において、「真正性 *authenticité*」に関するランドフスカの発言の箇所は、四本の斜線で削除されたうえで、元の原稿の頁から切り取られ、一枚の紙切れとなって残されている。同じファイルに保管されている、“7”と頁番号が手書きされた紙には、別の“8.”と左上に手書きされた紙が貼り付けられており、この紙は“*de SCHLOEZER : Ce que vous dites là est extrêmement intéressant et apporte un argument précieux à la thèse*”の行からはじまる。この“8.”の紙のさらに下部にあったものは、あとから切り取られていることが紙の形状から分かるが、その歪んだ下底は、先述の「真正性」に関するランドフスカの発言、「私に関することですと *En ce qui me concerne*」から始まる文章の書かれた紙切れの、同じく歪んだ上底にぴったりとあてはまる。以上の資料の状況とそこに書き込まれている内容から、本論の筆者は該当箇所が対話のどの部分で述べられたのかを推測している。Writings of Wanda Landowska [with Boris de Schloezer], “Le problème de l’interprétation,” undated, WLDR 151/13 を参照。

うのは、作品は一度完成されたら、それ固有の生を生きるものであり、作曲家はこの点についてどのような特別な権利ももちません¹⁷⁵。

作曲家が自作をどのように演奏しようとも、さらには、作曲家がその作品の演奏に対して何を言おうとも、シュレゼールとランドフスカの見解においては決定的な問題にならない。ドビュッシーの弾いた通りではなかったとしても、ギーゼキングによるドビュッシー作品の演奏を是認するシュレゼールは、作曲家の「意図」を実行することを目的とする演奏態度に与するわけではない。ランドフスカもまた同じであり、このことは最晩年、1950年代に入って何度も強調されるようになる。

シュレゼールは音楽作品それ自体の「真実 *vérite*」を追い求め、ランドフスカは作曲家の「意図」を超越した「無意識」に音楽創造の可能性をみている。そして、シュレゼールは「私たちの対話の主題となる問いに戻りましょう」と言って、作品解釈における真偽の問題に話題を戻して、このように語った¹⁷⁶。

多かれ少なかれ間違っている解釈があり、したがって、多かれ少なかれ正しい他の解釈があり得るということについては、あなたが私と同じく認めてくださっていることが分かり嬉しく思います。言い換えると、全ての音楽作品は、精神的なあるひとつの意味内容を、つまりは、ある演奏家がおおよそ忠実に表現して、ほかのある演奏家は裏切ることになるあるひとつの意味をもっているということです¹⁷⁷。

シュレゼールのいう「意味内容」も、ランドフスカのいう「網の目」も、ある程度は作曲家によって作品のなかに埋め込まれるものである点において、二人の音楽の捉えかたは、シュ

¹⁷⁵ “A ce propos, je me rappelle une discussion que j’ai eue ici même, il y a deux ans, avec un compositeur de talent, l’un des plus intéressants parmi les musiciens de la jeune génération : nous parlions de Giesecking et de son exécution de Debussy que tous les deux nous trouvions remarquable ; mais mon interlocuteur prétendait qu’elle faussait Debussy et citait à l’appui de son opinion le jugement d’une personne proche du compositeur et parfaitement au courant de la façon dont Debussy jouait sa musique. Je lui répondis /et cela concorde entièrement avec ce que vous venez de dire/ que le jugement du compositeur - sans parler déjà de celui de ses proches - n’avait pas du tout force de loi en la matière, que l’œuvre une fois achevée vivait de sa vie propre et que l’auteur ne jouissait d’aucun droit particulier à son égard” (Writings of Wanda Landowska [with Boris de Schlœzer], “Le problème de l’interprétation,” undated, WLDR 151/13).

¹⁷⁶ “Pour en revenir à la question qui fait l’objet de notre entretien” (Ibid.).

¹⁷⁷ “je constate avec joie que vous admettez comme moi qu’il peut y avoir des interprétations plus ou moins fausses et, par conséquent, d’autres - plus ou moins vraies. Autrement dit, toute œuvre musicale possède un certain contenu spirituel, un certain sens que tel interprète rend à peu près fidèlement, tandis que tel autre trahit” (Ibid.).

レゼールのいうように、根本的なところでは類似している。シュレゼールはそう認識したうえで、以下の通り、今度は自身の哲学を展開する。

したがって、音楽の真実はあるのです。人はそれを証明することはできないと私に言います。しかし、ある命題を証明するには、直接的な、あるいは反対命題が不合理な結果に達してしまうことを示す、間接的な方法の二通りがあります。二つに一つです。作曲家の作品が実在であること。この場合は、演奏家は可能な限り忠実に作曲家の作品を再現することに専念しなければなりません。あるいは、作曲家の作品が（ポール・ヴァレリーの表現を借りるなら）潜在的なものでしかないこと。この場合は、演奏家は求めるものをすべて作品から作りだすことができ、喜劇的、悲壯、感傷的、滑稽な、というように様々なものを引きだすことができます。もし、たとえば、バッハの《マタイ受難曲》から喜劇的なものを作ることにこだわっていてそれに成功したなら、その演奏家はこのゲームに勝ったことになります。もしも、作品が明確な意味をもつ実在であると認めることを拒むなら、どのような名目でそれ [《マタイ受難曲》を喜劇的にすること] を非難するのでしょうか。こうした背理法による証明（まだほかにももっとありますが）は、演奏家が注視しなければならない音楽の真実がそこにあることを証明するにはもう十分なのです。さらに、私たちがヴィルトゥオーソに求めるもの、それは、ただ私たちに演奏効果を生みだすことや私たちに強い印象をあたえること、心を掻っさらうこと（才気ある即興演奏家が完璧に成し遂げるであろうこと）だけではなく、作品の精神に音という肉体をあたえること、忠実で誠実であることなのです。それはロマン主義であろうと古典主義であろうと [同じです]。これは、全ての人が同じ方法で演奏しなければいけないということにはなりません。ある人はある要素を強調し、違う気質をもった別の人はほかの要素を強調するでしょう、以下同様。これは機転と尊重の問題です。傑作は豊かで複雑な世界であり、たっ

た一度の試みだけで汲みつくせるものではありません。近似的なものをかさねていくことでしか、理解することができないのです¹⁷⁸。

シュレゼールはあくまでも音楽が特定の意味内容をもつ「実在 *réalité*」であり、音楽の「真理」が存在するという見地に立っている。そして「音楽の真理は一つである」ことは「全ての人が同じ方法で演奏しなければならないということ」を意味するのではなく、「音楽の真理」を「作者の意図」と混同して、その「意図」を実現する立場に演奏者をおくことを善とするわけでもない。むしろ、異なる身体と気質をもった複数の人間が、近似的に、特定の作品に複数の解釈を重ねていくことで、その作品に内在する真理に到達する可能性が開く。これが、シュレゼールの見解の要点と言える。彼は、そしてランドフスカもまた、過去の作品の解釈の多様性を認めつつも、ヴィルトゥオーソによる編曲に近い演奏解釈については認可できない、この矛盾に気付いている。シュレゼールにとってはその矛盾こそが「音楽の真理」が存在することの根拠となっているからだ。「作者の意図」とも異なるその「真理」がなければ、「何か」が「歪められている」と感じて批判しはじめる人間が、自分を含めているはずがないと彼は考えた。

「歪められるもの」の正体とは何か。それに触れられた演奏に「真正なもの」は感じられるのだろうか。シュレゼールの思索は尽きなかったことだろう。不可視の一点に向かって異なる身体から導きだされる異なる多様な解釈が、音楽作品の実体を内包する複層の面をひとつひとつ照射することで、それは浮かびあがってくる。

「そこにとっても重要な点があります」と、ランドフスカはシュレゼールの話を聞き終えてから、彼の見解を発展させるように、今度は自身の経験にもとづいた見解を示す。

¹⁷⁸ “Il y a donc une vérité musicale. Impossible de le prouver, me dit-on. Mais il y a deux façons de prouver une thèse ; directement ou indirectement /en montrant que la thèse contraire aboutit à des conséquences absurdes. De deux choses l’une : ou bien l’œuvre du compositeur est une *réalité*, et en ce cas, l’interprète doit s’attacher à la recréer aussi fidèlement que possible, ou bien elle n’est qu’une *virtualité* /pour employer l’expression de Paul Valéry/ et l’interprète peut en faire tout ce qu’il veut, et en tirer du comique, du pathétique, du sentimental, du burlesque, etc... Si, par exemple, il s’attache à faire du comique avec la *Passion selon Saint-Mathieu* de Bach et y réussit, il a gagné la partie. Au nom de quoi le condamnerait-on si l’on se refusait à admettre que l’œuvre est une réalité ayant une signification précise. Cette preuve par l’absurde /et il y en a bien d’autres encore/ suffit déjà à établir qu’il s’y a une vérité musicale que l’exécutant est tenu d’observer. Aussi, ce que nous demandons à un virtuose, c’est non seulement de produire de l’effet, de nous impressionner, de nous ravir/ à quoi un improvisateur de talent pourrait parfaitement réussir/, mais de donner un corps sonore à l’esprit de l’œuvre, d’être fidèle et honnête, qu’il s’agisse d’un romantique ou d’un classique. Il ne suit pas de là que tout le monde soit obligé de jouer de la même manière : celui-ci soulignera tel élément ; celui-là, d’un tempérament différent, en soulignera un autre, et ainsi de suite ; c’est une question de tact et de respect. Une grande œuvre est un monde riche et complexe qu’on ne peut prétendre épuiser d’un seul coup, qui ne se laisse saisir que par des séries d’approximations” (Ibid.).

実際、これらの三連符はこのように演奏されなければならないことを認めましょう。もしもこの三連符を私の五人の生徒に弾かせるなら、私は五通りの方法を手に入れることでしょう。この結果は、手や聴覚、感性、知覚などの構造のあいだにある無限の多様性に起因するものです。画一化を求めることなど不可能ですし、そもそも全く面白くないです。それは学者ぶった人間の考えになるでしょう。私は教えるとき、生徒たちを最も厳しい体制のもとにおきながらも、いつも、彼らの個性が失われないようにしています。私がタッチの指導のために踏まえていることの大半は、身体の組織や気質の多様性についてなのです¹⁷⁹。

ランドフスカによるチェンバロのレッスンの記録を参照すると、運指やタッチに関する内容が指導の多くを占めていたことが分かる。1930年12月1日におこなわれたレッスンで、ランドフスカはバッハの《幻想曲 ハ短調》を教えながら、生徒に「私はこの《幻想曲》を弾くために五、六通りの異なる指使いを見つけた。あなたは、あなたにとって最もうまくいく指使いを選びなさい」と伝えている¹⁸⁰。当たり前のことではあるが、ランドフスカが弾いた通りに生徒が演奏するわけではなく、彼女にとって最適な指遣いが生徒にとっての最適であるとは限らないことは承知のうえで、あくまでも個人的な「確信」を彼女は得ているのだ。

そして「作者の演奏は必ずしも模範的な演奏にはなりません」とランドフスカが述べていたとおり、彼女にとって、作曲家がどのように演奏したのかを知ろうとすることは、それを自分の演奏に取り入れることを意味しないことは、指遣いの問題においても同様であった。1930年代に使用していた手記において、ランドフスカは個人的にこのように綴っている。

クーランやショパンの真正な指遣いが鍵盤奏者それぞれを夢中にさせる関心事であることは明らかだ。ピアノの技術や作曲語法を変化させたショパンのような人物の指遣いは、手とそのかたち、その表現も変えた。それはあらゆる観点から見ても、この

¹⁷⁹ “Voilà un point très important. Admettons en effet que ces triolets doivent être exécutés de telle façon ; si je les ~~donne~~ à fais jouer par mes cinq élèves, j’obtiendrai cinq façons différentes. Ce résultat est dû aux diversités infinies qui existent entre les conformations de mains, d’ouïe, de sensibilité, de perception, etc... Vouloir toute uniformiser est chose impossible et d’ailleurs, complètement inintéressant. Ce serait là l’idée d’un cuistre. Dans mon enseignement, en faisant subir à mes élèves le plus spartiate des régimes, je laisse toujours place à leur individualité. C’est en grand partie sur la diversité des organisations physiques des tempéraments que je me base pour l’enseignement du toucher” (Ibid.).

¹⁸⁰ “J’ai trouvé 5 ou 6 différents doigtés pour cette Fantaisie. Vous choisirez celui qui vous ira le mieux” (Masterclass notes of Wanda Landowska, 1 December 1930, WLDR 162/7).

上なく貴重な記録である。けれども、いずれの演奏解釈においても書かれたものに固執している人にご注意を。指遣いは、もしかするとほかの何よりも、個々の手の構造に関わる問題である。それも、ふくよかな手、ほっそりとした手、骨ばった手、指のはらの感覚、この感覚と全身の関係 [に関わってくる]。しかしながらあるいくつかの運指の規則は自明のものだ。それらの規則は、鍵盤奏者ひとりひとりによって考慮され得るものであり、そうされなければならない。しかしそのことと、すべての手のために、ことにすべての体の性質に向けて指遣いを統一してしまうことのあいだには、大きな隔りがある¹⁸¹。

ランドフスカはここにおいても、作曲家の用いた指遣いに関する歴史的に真正な情報に価値をおきながら、やはりそういった過去の資料から得られる情報に終始するのではなく、楽器を演奏する身体と調和させることが、演奏者に必要であると述べている。

このように、古楽演奏の実践の側面において身体の差異から生じる問題、そのなかでも、指遣いに加えて鍵盤のタッチに関する問題は、ランドフスカが生徒に接するなかでも特に、作品の解釈の「多様性」を顕在化させたのだろう。同一の作品の認識が人によって異なるように、特定の楽器に対する認識も異なってくるものだが、ランドフスカはその個人・時代の歴史認識によって過去の資料の読みかたが恣意的なものになることについても、タッチの問題に触れるうえで、シュレゼールとの対話において言及している。そこで、彼女はフランソワ・クープランの『チェンバロ奏法』（1717年）を取り上げて、そこに書かれている「チェンバロの音は、一音一音において個別にあらかじめ定まっているものだ。したがって、音量を大きくすることも、小さくすることもできない」という文章に起こる「誤読」について言

¹⁸¹ “Il est évident que le doigté authentique d’un Couperin ou d’un Chopin est d’un intérêt passionnant pour chaque claviériste. Le doigté d’un Chopin, en transformant la technique et l’écriture pianistique a transformé aussi la main, sa ~~conformation~~ forme et son expression. Il constitue à tous les points de vue un document inestimable. Mais gare à ceux qui pour l’interprétation de l’un ou de l’autre s’en tiennent rigoureusement à la lettre. Le doigté, peut-être plus encore que toute autre chose, est une question de constitution individuelle de la main. Bien plus, la main grasse, maigre, osseuse, la sensibilité de la pulpe du doigt, rapports de cette sensibilité avec l’organisme entier. Cependant certains principes de doigté sont axiomatiques. Ils peuvent et doivent être considérés/pris en considération par chaque claviériste. Mais de là à standardiser le doigté pour toutes les mains, surtout pour toutes les natures, il y a abîme” (Notebook of Wanda Landowska, undated, WLDR 142/2).

及している¹⁸²。チェンバロが批判されるときにクープランの著書からこの部分だけを抜き出して、チェンバロの鍵盤のタッチの違いによって音色に多彩な変化は起こらないことの典拠にされる場合があるが、この特徴は弦楽器や木管楽器、特に人間の声に対するチェンバロの特性であり、クープランはある種の現代のピアノと同じように指で弦に直接触れない楽器における特質を語っただけなのだと言っている。つまり、クープラン『チェンバロ奏法』の読みかたが、読み手の目的によって変わってくることを、彼女はここに指摘している。

対話の終わりにむけて、ランドフスカは最後に「クープランが比類のない教育書を捧げたのは、チェンバロの“タッチ”の技術について」であるとし、「この『チェンバロ奏法』は、ラモーやフィリップ・エマヌエル・バッハや他の多くの人の論説と同様に、私がチェンバロでタッチを少しずつ再構築するうえでもとになる基礎を築きました。私が人生のなかで全力を注いできたのはこの点についてであり、その辛苦の結果を伝えたいのは私の生徒たちなのです」と、鍵盤上のタッチがいかにチェンバロ奏者にとって重要であるか、そして、指遣いをふくめたその問題が演奏者個々の手と身体の構造に依存しているかを述べた¹⁸³。

ランドフスカの話聞き終えたシュレゼールは、自身もチェンバロは楽器のなかでもとりわけ人間味のない機械的な楽器だと思っていた時期があったことを打ち明けたうえで、「音楽の真実は一つですが、そこに辿りつくまでの道は多数あり、精神において作品に到達したい者は、これらの道の中で自身の性質にとって最適な道を選ばなければなりません。教育者の技術を頼りに演奏者の個性が介入してくるのは、このあたりなのですね」と言って、音楽作品の唯一の真理に辿りつくには多様な解釈が必要で、その多様性を担保しているのが人間

¹⁸² “On veut nous faire croire qu’au clavecin, il ne saurait être question d’un bon ou d’un mauvais toucher. C’est l’Eternelle question toujours remise sur le plancher ; ~~comme quoi la variété~~ il n’existerait pas de variété au clavecin. ~~n’existe pas~~ : Or, rien n’est plus faux, rien ne démontre mieux l’ignorance des ressources de l’instrument. Cette L’erreur profonde de prétendre qu’au clavecin le toucher ne joue aucun rôle, a pour origine une phrase de FRANCOIS COUPERIN-LE-GRAND qui écrit dans son “Art de toucher le clavecin” /à Paris, en 1717/ : “Les sons du clavecin étant décidés, chacun en particulier, et par conséquent ne pouvant être enflés, ni diminués...” Tous les détracteurs du clavecin se sont emparé de cette phrase pour dénigrer l’instrument. Or, en l’écrivant, Couperin constatait simplement ~~cette~~ la vérité que le clavecin - ~~tout~~ comme en quelque sorte notre piano moderne - est incapable de diminuer ou d’enfler le son. Cette constatation ~~ressortait~~ visait ~~surtout~~ du le contraste avec les archets, les bois et particulièrement la voix humaine” (Writings of Wanda Landowska [with Boris de Schlöezer], “Le problème de l’interprétation,” undated, WLDR 151/13).

¹⁸³ “C’est à l’art de “toucher” le clavecin que Couperin a dédié une œuvre didactique incomparable. Cette œuvre, ainsi que les traités de Frescobaldi, de Rameau, de Philipp-Emanuel Bach et de tant d’autres, ont formé la base sur laquelle je me suis appuyée pour reconstituer petit à petit le toucher au clavecin : c’est ~~sur cela~~ là-dessus que j’ai concentré tous les efforts ~~de ma vie~~, et c’est à mes élèves que je tâche de transmettre les résultats de mon labeur” (Ibid.).

の身体の組織であり、その差異を個性にしていくのが教育の役目である、という見解をもって、ランドフスカとの対話の内容をまとめた¹⁸⁴。

以上が、1930年のシュレゼールによる演奏批評をきっかけにおこなわれたランドフスカと彼の対話の流れである。対話という他者とのあいだにうまれる言葉に、ランドフスカがどれほど自身の真意を打ち明けているかは定かではないが、MAに連なる一連の著作と比較して考察されるのは、古楽の演奏倫理上の問題に対するランドフスカの論調が、1920年代以前のものから少し変化したことだ。その主張の力点に変化があらわれているのは「作者の演奏は必ずしも模範的な演奏にはなりませんし、したがって、作者の権威は決定打にはなりません」と、シュレゼールを相手にはっきりと述べた点である。

そしてこれはあくまでも現在の視点からとらえてこそ言えることであるが、シュレゼールとの対話においてランドフスカの口から発された言葉の数々には、本論においてこれから考察するように、ランドフスカが晩年にかけて、手記のなかに繰り返し記述しはじめる考えが凝縮されており、それらは1920年代以前には取り立てて強調されなかった内容でもある。このことから、この対話をランドフスカの思想表明の転換点のひとつとしてとらえることが可能だ。シュレゼールの批評や彼との対話がランドフスカの考えを一変させたわけではないが、ギーゼキングやトスカニーニと同じ括りのなかでランドフスカの演奏が認識されたことは、演奏解釈の諸問題について考えなおす新たな意識を彼女に芽生えさせるきっかけとしては、十分であったと考えられる。

第4節 シュレゼールとの対話のあとに

シュレゼールとの対話のあと、ランドフスカは『1931』と表紙に題した手記において、彼から対話の記録を受け取った旨を伝える手紙の下書きをマドリードでの演奏会のあとの1931年2月8日に二度書いた。そのなかで「取り急ぎ（私が話した部分のうちの二つの言葉を変えて）封筒を返送しました」と綴ったうえで、「全体的に素晴らしいと思いました」と述べている¹⁸⁵。ただ、シュレゼールが対話の冒頭にパリの北駅を出てサン＝ルーのランドフスカの邸宅に辿り着くまでの話や、彼女のホールの周りや部屋のなかからみた情景を詩的に描写した

¹⁸⁴ “la vérité musicale est une, mais les voies qui y mènent sont multiples, et celui qui veut atteindre l’œuvre dans son esprit doit choisir celle de ces voies qui convient le mieux à sa nature. C’est ici qu’intervient la personnalité de l’exécutant, aidée par l’art du pédagogue” (Ibid.).

¹⁸⁵ “En hâte j’ai renvoyé l’enveloppe (ayant changé deux mots dans ma bouche). L’ensemble me paraît excellent” (Journal of Wanda Landowska, 8 Février 1931, WLDR 105/6).

ものまで記録の冒頭に含めていたので、ランドフスカはそういった対話の背景を割愛して、シュレゼールが話していたことで記録されなかった内容をもっと盛り込むようにと勧めている¹⁸⁶。対話の前からあらかじめ計画していたかどうかは定かではないが、ランドフスカはシュレゼールとの対話の記録を、ダウンズに渡すつもりでいたのだ¹⁸⁷。さらに「N.Y.T. 紙に差し出すには格好の題材」とも述べている¹⁸⁸。最終的にこの対話は『ニューヨーク・タイムズ』紙には掲載されず、2年後の1933年2月に発刊された『ルヴュ・ミュージカル』誌に、シュレゼールによってさらに加筆・修正されたものが収録されている¹⁸⁹。そこで彼は対話のなかで自分が発言していた箇所に加筆するかたちで、トスカニーニとフルトヴェングラーの例にも言及し直しており、トスカニーニの演奏のほうが「真である」と彼が思ってもそれがなぜであるのかを客観的に証明することはできないと述べた¹⁹⁰。この問いは、彼自身の研究において『バッハ序論』へと発展していくとみて良いだろう。

ランドフスカの思索においては、シュレゼールへの手紙の下書きが書かれている手記『1931』に、彼との対話のなかで語っていた「作者との親密さのなかで過ごす」、「作者の意図の最奥の揺らぎを追うことにも、全く困難を感じなくなるほど、作者と同化する」という内容から派生した以下の文章があらわれる。

私はバッハと親密な関係を築いていると思う。バッハを演奏している時、私は彼の存在以上のものを、彼のほとぼしる血潮が私のなかに流れおちてくるのを感じる。目を閉じて、はつきりとした像は浮かばない。彼の口も、視線も、姿も見えない。彼の

¹⁸⁶ “Vous gagneriez de la place que vous pourriez, si cela vous chante, consacrer à quelques aperçus que je me souviens vous avoir entendu dire l’autre chez vous après midi, et que je ne retrouvais plus dans notre dialogue sur papier. D’ailleurs pourquoi ne vous étendriez vous pas davantage sur telle ou autre idée à votre gré ?” (Ibid.).

¹⁸⁷ “Les 11 pages, peuvent être augmentées, je crois, et Downes n’en sera que plus content” (Ibid.).

¹⁸⁸ “Un excellence prétexte pour de présenter au N.Y.T.” (Ibid.).

¹⁸⁹ Boris de Schlœzer, “Réflexions sur la musique : « De l’interprétation, dialogue avec Wanda Landowska »,” in *La Revue musicale* 14/133 (Février 1933), pp. 144-149.

¹⁹⁰ “J’avoue qu’en définitive la chose est indémontrable ; je considère par exemple que Toscanini est plus « véridique » que Furtwaengler, et cependant je serais bien empêché de fournir une démonstration objective et absolument convaincante de ce que j’avance” (Ibid., p. 148).

声も聞こえない。それでも（あの世へいったのではなく）魂の不死によってかたちづくられた超越的存在が、私のそばにいる¹⁹¹。

ランドフスカのとらえているバッハは、彼女自身が理解して言葉にして述べているように、肉体を、具象をもたない。不可視であるどころか、その「声」ですら聞こえないという。彼女が親密さをたもっているのは実のところ、作曲家である生身のバッハではないのだ。

同じ手記『1931』ではさらに、バッハが演奏家である自分にとっていかに重要な存在であるかを確認するかのよう、ランドフスカはバッハ弾きとしてのルーツを遡るようになる。「私は四歳のときに〔ピアノを〕弾きはじめて、ほとんどすぐにバッハを勉強させられた。私はバッハの音楽からもう離れたくなくなって他の全ての音楽を拒否した。何年か経ったあと、私の演奏を聴いたニキシユは私に『バッカスの巫女 La Bacchante』と異名をつけた」と書いて、彼女の過去がバッハ演奏家の人生というひとつの物語として成立するように語り直しがおこなわれる¹⁹²。この自伝的な文章はLoMに収録されたレストウによるランドフスカの短い伝記に引用されているが、このような過去のエピソードがあることで、ランドフスカがまるで幼少期の時点ですでにバッハ弾きとして生きることを運命づけられていたかのような印象を読み手に与えているように思われる¹⁹³。『1931』の手記に書かれた彼女の過去の回想は夫のルーや母親のエヴァにまつわるものにまで及んでいるが、ランドフスカという人間をかたちづくった夫や母親との思い出を回想することは、数年後、新しい著書を出すつもりであると側近に伝えはじめるところにはさらに頻度が高まるようになる。それはランドフスカが書こうとしていたものに自伝的な要素を含めるためであったのかもしれないし、書く主体となる自分を、自身の過去や最も身近だった人間を通して分析しなおすためでもあったのだろう。

また、シュレゼールの批評がきっかけになったのかは定かではない——シュレゼールが本当に「忠実に *fidèlement*」ランドフスカとの対話を記録したなら、彼がギーゼキングの名前を口にしても、ランドフスカは議論の火種となったもう一人の演奏家である彼については触れ

¹⁹¹ “Je crois connaître Bach intimement. En le jouant j’ai souvent le sentiment je sens plus que sa présence : son sang en torrent se précipiter en moi. Je n’ai pas une image définie devant mes yeux fermés : je ne vois ni bouche, ni regard, ni posture, je n’entends pas sa voix. Pourtant un sur être fait de sur-vie (non au-delà) est près moi” (Journal of Wanda Landowska, 1931, WLDR 105/6).

¹⁹² “J’ai commencé à jouer à l’âge de quatre ans et presque aussitôt on m’a fait travailler Bach. Je ne voulais plus m’en séparer, je refusais toute autre musique. Quelques années plus tard, Nikisz, m’ayant entendu jouer, me surnomma ‘La Bacchante’” (Ibid.).

¹⁹³ Restout, *Landowska on Music*, p. 6.

なかったので——が、ランドフスカは1930年代においてギーゼキングの演奏を聴いて手記に演奏録音の感想を書き留めたり、秘書に語ってみせたりするようになる。ランドフスカは彼のとりわけモーツァルト演奏を意識していたように見える。これはおそらくランドフスカもグラモフォン社においてピアノによるモーツァルト演奏を録音したことが影響しているであろうが、後述の通り、ダウンズがギーゼキングの演奏の「客観性」は皆が認めるところであったと語っていたように、ランドフスカもまた、ギーゼキングのモーツァルト録音を聞いたたびに、その客観的な態度を装う彼の精神に言及するようになる。

ギーゼキングは師匠のカール・ライマー Karl Leimer と『現代ピアノ奏法 *Modernes Klavierspiel*』（1931年）、英語版では『完璧なピアノ演奏への近道 *The Shortest Way to Pianistic Perfection*』（1932年）を刊行し、その序文において「演奏者がまずはじめに習得しなければならないのは、作曲家の記した全てを一音一音正しく演奏することだということに、注意してもしすぎることはない」と1930年に述べている¹⁹⁴。ピアノ奏法に関するギーゼキングの著書までランドフスカが目を通していたかは定かではないが、少なくとも、ダウンズとシュレゼールの演奏批評を通して、ギーゼキングの演奏に付随する「完璧」「客観性」といった言葉は、折に触れて目にしている。彼女が『現代ピアノ奏法』を読んでいたら、ギーゼキングの「ライマー氏が作曲家の意図に無条件の敬意を払うよう私を訓練してください」ことを今でも感謝している。作曲家の記した記号の全てに細心の注意を払って従うことだけが、巨匠の思想と感情の世界に生きることを可能にし、それによって、彼の作品の完璧な表現を実現することができる」という彼の語りくちを、客観的にみて、どのように読んだのだろうか¹⁹⁵。シュレゼールとの対話で彼女が話していた内容から推測するなら、ランドフスカには共感できる部分もあれば、作曲家の意図に従うことだけが「完璧な解釈」に繋がるとは限らないと、ギーゼキングとは異なる意見も抱いたことだろう。なぜなら、彼女は「作曲家の意図」を超越した部分に創造の美を求めており、完璧さや「真正性」を追求することを昔話のようにシュレゼールに語っていたからだ。

作曲家の記したものをまずは正確に演奏するよう努めてみることに、それはランドフスカにとっても前提であったはずである。しかし、ランドフスカの主要レパートリーに関しては、

¹⁹⁴ “Too much attention is never paid that exact note for note execution of all marks of the composer is the first thing the interpreter should master” (Karl Leimer and Walter Giesecking, *The Shortest Way to Pianistic Perfection* (Bryn Mawr: Theodore Presser, 1932), p. 7).

¹⁹⁵ “I still am grateful to Mr. Leimer that he has trained me to pay unconditional respect to the intentions of the composer. Only the most careful following of all his markings makes it possible to live in the thought and emotional world of a master and thereby to realize a perfect rendition of his works” (*Ibid.*, pp. 7-8).

出版譜に書かれているものが作曲家自身の記したものであるとは限らず、装飾音や通奏低音などの奏法まで含めると、楽譜に記されていない情報を楽譜以外の資料に求めなければならない場合が多く、そこにはある程度の歴史的な事実としての正しさと誤りがあるというのが、シュレゼールとランドフスカのあいだで一致した見解であった。かといって、ギーゼキングがレパートリーとしてとりあげ、ランドフスカがとりあげなかった作品、たとえば、シュレゼールがギーゼキングに関連して言及したドビュッシー作品の楽譜に作曲家の指示の全てが書き込まれているかという点、むろんそうとは言えない。楽譜を読む人間が、楽譜に書かれているもの以外に情報を求めなくて良いのは、その楽譜がどのように演奏されるものなのか、特定の記号が何を意味するのかを知らせる伝統のなかに、意識的にせよ無意識的にせよ、組み込まれているからである。ギーゼキングのテキスト至上主義を強調する演奏倫理やそれに追随する人々に対しては、これから考察するとおり、ランドフスカは一線を画す立場をとっていく。先に自身の手記のなかで「書かれたものに固執している人にご注意を」と述べていたように。

第5節 秘書の手記と弟の死

秘書の交代、レストウとの出会い、弟の死——1930年代はランドフスカの私生活の面でも変化の大きい時間であった。1931年6月9日には秘書のモモからパットナム・アルドリッチと結婚して二人でアメリカへ発つことを知らされるが、ランドフスカはもっともらしい言葉を並べつつも自分のもとを去ることに躊躇いのなきようなモモの報告の仕方に、「私に向けられていた彼女の愛情の不在」を嘆いている¹⁹⁶。両親も夫もすでに亡くなったランドフスカにとって、弟のポール・ランドフスキ Paul Landowski と家事手伝い兼秘書のシュニッケに加え、多くの時間を共有する秘書の存在は大きく、彼女たちとの関係は仕事上の付き合いを越えた親密なものであった。ランドフスカの秘書となる女性たちはほとんど住み込みで働いており、モモの後任として1931年から1936年にかけて秘書をつとめたゲルダ・リープマン Gerda Liebman、1938年から秘書を務めるディアニタ・マソット Dianita Mathot、そして1933年ランドフスカのところに生徒として訪れ、1936年頃から秘書の手伝いをするようになるレス

¹⁹⁶ “La façon dont Momo m’avait annoncé aujourd’hui sa résolution d’épouser Putnam et de partir avec lui en Amérique avait une sécheresse qui m’a fait frémir. Tout défilait sur ses lèvres, arguments et raisons fort raisonnables, excepte un seul mot de regret de tendresse de me quitter. Un spectre se dressa devant moi : l’absence de son attachment pour moi — J’ai passé la soirée dans ma salle vide, à peine éclairée. Jamais elle ne m’a paru plus inutile. Je sens que mon cœur est comme une fleur à la quelle on arrache une pétale après l’autre. Il ne m’en restent plus que deux : Elsa et Paul” (Journal of Wanda Landowska, 1931, WLDR 105/6).

トウと、ランドフスカは家族同然の付き合いをしていく。特にナチスからの亡命生活を乗り越えて共にアメリカへ渡るレストウと、第二次世界大戦中の別離を経て再会を果たしたシュニッケとマソットとの関係は深く、ランドフスカが晩年に子どもがいるかどうかを尋ねられた際にはこの三人をあげるほどだった¹⁹⁷。そして、彼女たちの存在は晩年のランドフスカの言葉からも切り離せない関係にある。というのも、ランドフスカの言葉の多くは秘書たちに口述されて、彼女たちの手で記録されていたのである。秘書はランドフスカの発言だけでなく彼女の日常についても小まめに記録しており、1930年代以降のランドフスカについては、秘書たちの手記、あるいはランドフスカの手記に書き込まれた秘書たちの筆跡による文章をもとに、他者の視点を通してみえる側面が大きいのである。

1931年にモモに代わって秘書となったリープマンは、ランドフスカの生活を——よく眠れただとか、何時に起きた、とても疲れている、今日は調子が良い、パリに洋服や靴を買いに行った、というような些細なことまで——観察日記のように綴っていた。タイプ稿にされている時期もあるが、その日記の多くはランドフスカのサン＝ルーでの古楽講座の広告の裏に書き溜められ、一日分ごとに数枚がホッチキスでとめられているだけのとても簡素なものである¹⁹⁸。1932年2月5日には「シュレゼールと会う約束。〔彼は〕ワンダに会って彼女と多くのことについて語り、とても満足。彼はコルトーの『フランス音楽』についての本を受け取ったばかりだった」と、ランドフスカとシュレゼールが会っていた様子が記録されている¹⁹⁹。

秘書がこうして小まめに記録をおこなうようになったことで、現存する資料から推察するかぎりでは、ランドフスカの自身の手による著述は、定期的というよりも必要に応じて彼女の気が向いたときに、思考や感情を整理するためにおこなわれたように見える。たとえば、1933年にサン＝ルーでおこなわれたランドフスカの《ゴルトベルク変奏曲》演奏会の際に、彼女は「《ゴルトベルク変奏曲》を聞くためにチケットを買いに殺到する大衆のばかげた貪欲さには失望、落胆させられる。その貪欲さはこの作品への愛からくるものなのだろうか？ 彼らはこの曲を知らない。ひとりのヴィルトゥオーソが鍵盤のためにこれまでに書かれたなかで最も難しい作品と闘うのを見物しようという卑しい好奇心、初演をありがたがる

¹⁹⁷ Biographical Questionnaire - RCA Victor Record Department, undated, WLDR 201/1.

¹⁹⁸ Journal of Gerda Liebman, 1928-1934, WLDR 169/6; Journal of Gerda Liebman, 1935-1936, WLDR 170/1; Journal Papers and Other Materials of Gerda Liebman, undated, 170/2.

¹⁹⁹ “Le 5 Février 1932 Rendez-vous Schläezer très heureux d’avoir vu Wanda, parlé avec lui sur beaucoup de choses. Il venait de recevoir le livre Cortot sur “La Musique Française”, Sch. le trouve vide, plein de phrases, bon marché” (Journal of Gerda Liebman, 5 Février 1932, WLDR 169/6).

俗物根性、こうしたものが大衆の興味をひく原動力となっている」と聴衆の熱狂に毒付いている²⁰⁰。

作曲者の意図したものを演奏者が真に知り得ないように、演奏者が演奏に込めるものが聴き手に伝わりとは限らないこともまた、演奏者であるランドフスカにとっては切実な問題であった。作曲者と演奏者、演奏者と聴き手——解釈するものとされるものあいだに横たわる埋まらない隔たりについて、1938年に彼女はマソットに話した。「私たちのなかには、あるうねるような旋律やある和声のぶつかりを聞いて心を震わせる者もいれば、それを特に感動することもなく聞く者もいるでしょう」、「ある人には素朴に見えるものが、ほかの誰かには刺激的で奥深く、または哲学的であることもあるでしょう」、「これはただ演奏家と聴衆のあいだの永遠の、絶え間ない、延々と連なる誤解であるだけではなく、いつそう根深いもので、演奏家と作品のあいだの誤解なのです。片方がもう片方を打ちのめすほど対立しあうこうした可能性の大海を目の当たりにして、人は文書にある指示にしか従おうとしなくなるのでしょう」というように²⁰¹。

作曲家とその作品、それを解釈する演奏家の解釈と同様に、演奏家とその演奏、それを聴く人間の解釈が完全な一致をみることはなくても、ラジオ放送・電気録音の時代の到来にとともに、演奏家と聴衆は物理的な距離を超えて接近するようになった。1934年12月8日のジュネーヴ・ラジオ放送では、ランドフスカは新たなテクノロジーの波にのって「小さな部屋にひとり閉じこもっているのに、無限の空間に浮かんでいるのだと思うといつも感慨深い想いがします。姿の见えないリスナーに私の音楽を投げかけるということ！」と遠く彼方にいる聴き手に呼びかける。そして古楽が古楽と呼ばれることで誤解を招いてきたことを語り、「創造的で情熱的な性格で、愛と生命をあらゆるかたちで高めると私たちが知っているあのバッハのような人が、対位法の高度な技術を活かすためだけに作曲したなんて想像できるでしょうか」、「バッハやクーラン、ヴィヴァルディは歴史的真相を保存するためにチェンバロを弾いたのでしょうか」と重ねて問いかけ、そうではなく「古楽は若々しい」のだと、

²⁰⁰ “La glotonnerie stupide avec laquelle le public se rue pour acheter les billets pour entendre les Goldberg, me navre et me décourage. Est-ce par amour de cette pièce ? Il ne la connaît pas. La basse curiosité de voir un virtuose se débattre avec l’œuvre la plus difficile qui ait jamais écrite pour le clavier, le snobisme de la première audition, tels sont les mobiles qui inspirent la foule” (Journal of Wanda Landowska, [27 Mai 1933], WLDR 106/4).

²⁰¹ “Et tandis que l’un de nous vibre en écoutant telle courbe mélodique ou tel frottement d’harmonies, un autre l’écouterait avec indifférence”; “ce qui paraît innocent à l’un, sera taquin, profond ou philosophique pour l’autre”; “Ca n’est pas là seulement l’éternel, le perpétuel, le permanent malentendu entre l’interprète et l’auditeur, mais ça va bien plus loin et plus profondément, c’est le malentendu entre l’interprète et l’œuvre. Vu cet océan de possibilités si opposées dont l’une tue l’autre, on serait tenté de ne suivre que le mot d’ordre du document” (Journal of Dianita Mathot, 1938, WLDR 170/5: 156).

古楽の「新しさ」を訴えた²⁰²。過去の作品も楽器も、当時の「歴史的眞実 la vérité historique」を記録して後から実証されたり再現されるために存在するわけではない。これがランドフスカの主張である。彼女は過去の眞実を静態としてではなく、現在の彼女自身の生に照らした動態としてとらえており、そのことが、古楽の「新しい生 une vie nouvelle」という表現であらわされている。その「生」とは、彼女のごく個人的な眞実の言い換えなのである。

このようなテクノロジーの発展にともなう、演奏者であると同時にひとりの聴き手でもあるランドフスカの聴取も変化を遂げていく。その様子を垣間見られるのが、『他者を聴きながら En écoutant les autres』と題されたノートを中心としたランドフスカの一連の手記、そして前述の秘書リープマンとマソットによる手記である²⁰³。ランドフスカは他の演奏家のレコードを入手してその演奏録音を聴くことによって、自身の演奏と演奏家としての立ち位置を再定義するようになる。秘書たちがランドフスカの日常について記録していたことは先に述べたが、これから考察するとおり、彼女たちの手記にはランドフスカがいつ、何を聴いていたのかも書かれている。ただし、そういった事実に加えて、ランドフスカが他者の演奏を聴いて何を感じたのか、その心情にまで迫る記述を残したのは、リープマンではなくマソットのほうであった。リープマンがランドフスカの行動を事務的に淡々と羅列するように書き付けているのに対して、マソットの記述にはランドフスカの心理描写がともなっている。このような記録は、マソットがランドフスカの機微をとらえつつ彼女の日常を記述するのに長けていたことに加えて、ランドフスカのほうもまたマソットに心を開いていたからこそ、文

²⁰² “J’ai toujours éprouvé une profonde émotion à l’idée de me trouver enfermée dans une petite pièce toute seule, cependant suspendue dans un espace illimité. Projeter ma musique vers des écouteurs auditeurs indivisibles ! Combien d’entre vous sont de mes amis proches, avec lesquels j’ai pu parler hier encore; d’autres, que je n’ai pas vu depuis de longues années, dont je garde pourtant fidèlement le souvenir. Et tous ceux que je ne connais pas, vers lesquels je porte aujourd’hui ma pensée et ma musique... Ma Musique Ancienne !.. L’avoir surnommée ainsi lui a fait le plus grand tort. Surélevée sur un piédestal pompeux, éloignée des hommes, elle a fini par perdre sa vie propre. Et pourquoi ? Serait-ce qu’elle n’en a jamais eu ? Pouvons nous imaginer qu’un Bach, dont nous savons connaissons la nature et le caractère constructif, passionné, exaltant l’amour et la vie dans toutes ses formes, que ce Bach ait composé uniquement pour faire valoir sa haute science du contre-point ? Bach, Couperin, Vivaldi auraient-ils joué du clavecin pour sauvegarder la vérité historique ou parce que cet instrument était capable d’exprimer la passion, la joie, le désespoir. Non, la musique ancienne est jeune. Elle palpète d’une vie exubérante et chaude qui nous donne, à son tour, une vie nouvelle. C’est ainsi que nous devons l’entendre. Ecoutez ! vous tous, mes Amis lointains, la Partita de Bach, magnifique et pleine de jubilation, le tendre et voluptueux Rossignol de Couperin, le Concerto de Vivaldi, cet allegro somptueux, ce larghetto aux arpèges ruisselants d’or, cet allegrissimo débordant de joie au rythme vigoureux d’une danse... Ecoutez cette musique ancienne, qui est jeune et frémissante, écoutez-la, laissez-vous emporter par elle...” (Wanda Landowska’s Scripts for Radio Genève, [8 December 1934], WLDR 153/2).

²⁰³ Journal of Gerda Liebman, 1928-1936, WLDR 169/6, 170/1-2; Journal of Dianita Mathot, 1938-1939, WLDR 170/4-7, 171/1-2.

字として残されたものである。結果、マソットの手記には仕事上の口述の記録には留まらない、ランドフスカの日常の話し言葉が多く記録された。そしてそのなかで、本論の目的であるMA改訂の試みの背景を明らかにするうえで重要な内容が、すなわち、ランドフスカの「新しい本」がどのようなものになるのかが語られることになった。

マソットはランドフスカの弟で彼女の音楽の理解者でもあったポールが1937年5月に亡くなってからまだ半年ばかりしか経っていないころに、ランドフスカのもとにピアノを習いにやってきて、それからほどなくしてピアノをやめて彼女の秘書として働きはじめる。秘書になったばかりのマソットにランドフスカは初めから全てを打ち明けていたわけではないが、自然と亡くなった夫や母親、弟の話をマソットにするようになっていった。そして、ポールの墓に行く勇気をなかなかもてずにただ弟の夢ばかりをみていたランドフスカは、ある夜、急に思い立ったように「ダイア、ポールのお墓に行きたい。一緒に行きましょう。そうするしかないわ」とマソットを誘って、二人でタヴェルニーの墓地まで夜道を歩いていった²⁰⁴。そしてそこで、母親が亡くなってから泣いたことがない、泣くのは嫌いだと話していたランドフスカが、マソットの腕のなかで涙をながす様子を彼女は手記に綴っている。ランドフスカはこの頃から、マソットに心を開いているように見える。

以下では、ランドフスカ自身の書いた手記・メモを軸にして、そこに秘書たちの残した彼女の記録を繋ぎあわせながら、可能なかぎり時系列に即して、1930年代半ばから、ランドフスカが執筆の必要性について頻繁に話しはじめる1938年までの彼女の思考と経験の流れの追跡を試みる。ランドフスカは頭に浮かんだことを考えの赴くままに複数のノートや紙片に書き散らしており、それらはどれも文章としてのまとまりがなく、文字通り混沌とした状態である。マソットが記録したランドフスカの口述も同様に、彼女の熟考のすえに語られたというよりは思いつくままに即興で語られていったものであり、全体的に散漫な印象は拭えない。だが、これらの分裂した資料に残されたランドフスカの言葉の連関を取り戻していくと、演奏解釈における「客観性」への懐疑と他の演奏家に対する意識が、MA改訂の動機となった可能性が浮かびあがってくる。

²⁰⁴ ““Dia, je veux aller chez Paul. Vous viendrez avec moi.” - Ce soir ? - Oui je veux aller chez Paul, je ne puis pas faire autrement, j’en ai besoin.” Nous partons” (Journal of Dianita Mathot, 22 Mars 1938, WLDR 170/4: 29).

第6節 他者を聴きながら

『他者を聴きながら』のノートは、「レコード、ボロフスキー、1935年12月22日、バッハ《イギリス組曲 ト短調》」と書かれた頁から始まる²⁰⁵。1935年12月22日にアレクサンドル・ボロフスキー Alexander Borowsky によるバッハ《イギリス組曲》のレコードを聴きながら、ランドフスカはこの手記を書きはじめたのだろう。もちろん、それ以前にも他の演奏家による演奏録音をレコードで聴いて感想をつけることはあった。たとえば、1934年8月5日には他の手記のなかでこのように書いている。

カゼツラ（イタリアのトリオ）による《音楽の捧げもの》のレコードを聴いたばかり。C [カゼツラ] によるリアリゼーション [.....] 私にいつも衝撃を与え、私を失望させるのは、カゼツラのような人が凝ったモダニズムの和声（編曲で）作品に詰め込んで、最終的にその本質においてちっぽけなものにすることだ。バッハのダイナミズムは若者たちを魅了する。でも、この若者たちのうちの誰がそれぞれの独立した声部の味わいを引き出すためにそのなかに潜り込んで、全ての声部、ポリフォニーの複合体のひとつひとつを解き明かしたのだろうか？ 彼らを魅了しているもの、それは動的な音の塊のように思われる²⁰⁶。

アルフレード・カゼツラ Alfredo Casella はストラヴィンスキーの新古典主義に賛同し、それを踏襲した作曲家・演奏家とされる。バッハのダイナミズムに魅了される「若者たち」とは、この新古典主義を掲げる音楽家たちを指していると読んで問題ないだろう。ランドフスカは「『バッハに帰れ！』という標語のもとに、雨後の筍のように増えたこれらのバッハの専門家たちには警戒している」と1938年に述べているが、その理由を「彼らはバッハが知り嗜ん

²⁰⁵ “Disques Borowski 22. XII. 35. Suite sol min (angl.) Bach” (Notebook of Wanda Landowska, [1920s-1950s], WLDR 141/3).

²⁰⁶ “Je viens d’écouter le disque de Casella (trio Italien) de l’offrande de musique. Réalisation de C [...] Ce qui me frappe toujours et me déçoit que, un Casella va bourrer une œuvre (à lui on arrangée) d’harmonies d’un modernisme recherché, et, tout compte fait elle restera coco, dans son véritable fond. Le dynamisme de Bach fascine les jeunes. Mais lequel d’entre eux a démonté une par une, l’ensemble de voix, le complexe polyphonique, en plongeant dans chaque voix isolée pour en extraire la saveur ? Il semble que ce qui les attire, c’est le bloc dynamique” (Journal of Wanda Landowska, 5 Août 1934, WLDR 106/4).

だ音楽を知らない」からだとしている²⁰⁷。その「バッハの専門家たち」のひとりとして名前が言及されるのが、ボロフスキーであった。先に挙げた『他者を聴きながら』の手記の一頁目の冒頭で、ランドフスカは1935年12月22日に、ボロフスキーによるバッハ《イギリス組曲》の録音を聴きながら、〈プレリュード〉の演奏については「明らかにだめ」としたうえで、「機械的なテンポの速さや軽く表面的なタッチは、この作品に偽りの優美さを行き渡らせる」と書いている²⁰⁸。一方、〈アルマンド〉に関しては「ほとんど良い」が、「装飾音（このうち二つは正しく奏されている）は一体感がなく、旋律の線とは異質なかたちを描いている」と批判的にみている²⁰⁹。「でも、バッハへの愛は感じられる。それは本当で、無自覚で、不安定で、おびえている。様式をつくる要素について確信がないために。でも愛はそこにある。チェンバロと音楽学的ないくつかの問題への注意と研究がこの未熟な愛をさらに育み、力と確信をもたらすだろう」とも述べている²¹⁰。

このようにボロフスキーの録音を聴いたあとに、ランドフスカはアルベール・レヴェック Albert Lévêque によるバッハ《カンタータ 第147番》〈コラル〉ピアノ編曲版の自編自演も聴いているが、これには強い感動を覚えながら「とても美しく、完璧な趣味で弾かれている。バスがとても弱々しいのがもったいない！（これは録音のせいなのかもしれない）私はテンポのこの単調さが好き。それは作品を甘美さに満ちた一様の光であふれさせ、とても高貴な様相を与える」と感想を綴った²¹¹。一方、同じレコードに収録されている《平均律クラヴィーア曲集》（以下、WTC）の〈プレリュードとフーガ 嬰ハ長調〉の彼の演奏となると、ランドフスカの耳は厳しいものとなる。「だめ、かなりだめ。プレリュードが速すぎる。悪いのは何よりも速さの性質だ。この押し殺された真珠のような、なめらかなこのタッチは、

²⁰⁷ “je me méfie de ces spécialistes de Bach qui, sur un mot d’ordre : “Zurück nach Bach !” ont poussé comme des champignons. D’ailleurs, ce qui frappe chez eux, c’est précisément[sic] qu’ils ne connaissent pas la musique que Bach connaissait et cultivait” (Journal of Dianita Mathot, 1938, WLDR 170/6: 88).

²⁰⁸ “Prélude: nettement mauvais”; “la rapidité mécanique du mouvement, le toucher léger et superficiel imprègnent la pièce d’une fausse élégance” (Notebook of Wanda Landowska, [1920s-1950s], WLDR 141/3).

²⁰⁹ “L’allemande est presque bien”; “les ornements (dont deux réalisés de façon juste) ne font pas corps avec la/ont figure étrangère[sic] avec la ligne mélodique” (Ibid.).

²¹⁰ “Mais on sent l’amour pour Bach, il est vrai, inconscient, chancelant, apeuré, parce que incertain des éléments qui forment le style. Mais l’amour est là. Des soins et l’étude du clavecin et de certains problèmes musicologiques développeraient ce chétif amour et lui donneraient force et certitude” (Ibid.).

²¹¹ “transcription d’un choral figuré (cantate 147) très belle, jouée avec un goût parfait. Quel dommage que les basses soient trop faibles ! (ça tient peut-être à l’enregistrement) J’aime cette monotonie dans le tempo. Elle inonde la pièce d’une lumière égale, pleine de douceur et lui confère une allure très noble” (Ibid.).

バッハのエクリチュールに反するもので、これを歪曲する。濃密で不透明な響きのパテでその凹凸が塗りつぶされている」と書いた²¹²。

だが、レヴェックによるバッハのカンタータのピアノ編曲への感動は強かったようで、ランドフスカは自分の演奏録音がどのように聴こえるものなのかと彼女自身のレコードを聴きなすほどだった²¹³。「すぐあとに、私は自分のレコードをかけた。何よりも衝撃だったもの、それはこのリズムカルな激情。ある種のダルヴィーシュの陶酔。私のレコードをかければ、私を見なくても、私の閉ざされた目が思い浮かぶ。全ての音の、全ての沈黙の内的な生命をより深く追求するために私が目を閉ざしているのが感じられる。私は私の演奏する音楽と一緒に閉じこもり、狂乱のバッカス祭に没頭する」と綴っている²¹⁴。ランドフスカはこうして、他者の演奏を聴くかのように、自演自聴を楽しみ満悦していたのだが、レヴェックによるバッハのカンタータのピアノ編曲・演奏には本当に心を奪われたようで、真夜中にもう一度、彼のレコードを取り出し、バッハのコラールのピアノ編曲のほうを聴き直して、「私が一度も聴いたことのなかったこの青年（あるいはこの男性）はどこから来たのだろうか？彼は詩人で、見事なピアニストだ。彼の手はとても大きいに違いないし、その手のおかげで彼はコラールの三声をアルペジオに崩すことなく一度に包みこむことができる。[.....]もしも彼が若いなら、この平穩に、この簡潔で高貴な見事な線にすでに至っているのは奇跡だ。私はそれに困惑したまま、心を打たれたままである」と手記に綴った²¹⁵。この時に聴いたレヴェックの演奏録音はランドフスカの記憶に残るものであり、彼女は約2年後に、感嘆し

²¹² “Mauvais, très mauvais. Le prélude trop vite. C’est surtout la qualité de la vitesse qui est mauvaise. Toujours ce perlé étouffé, ce touché de velours qui va à l’encontre, qui défigure l’écriture de Bach. Les incisions et relief sont bouchés par le mastic d’une sonorité épaisse et opaque” (Ibid.).

²¹³ リープマンは1936年1月13日に「ワンドはチェンバロを調律して、彼女のレコードを聴き、ピアノを弾いた Wanda accorde le clavecin, écoute ses disques et travaille au piano」と書いている (Journal of Gerda Liebman, 13 Janvier 1936, WLDR 170/1)。

²¹⁴ “De suite après je fais marcher mes disques. Ce qui me frappe d’abord, c’est la fougue rythmique, une espèce d’enivrement de derviche. En écoutant mes disques, sans me voir, on imagine mes yeux clos, on sent que je les ferme pour mieux poursuivre la vie intérieure de chaque note, de chaque silence. Je m’enferme avec la musique que je joue et je m’adonne à de folles orgies” (Notebook of Wanda Landowska, [1930s], WLDR 141/3).

²¹⁵ “Minuit. Je fais encore marcher le choral transcrit et joué par Lévêque. D’où sort ce garçon (ou cet homme) que je n’ai jamais entendu ? C’est un poète et un beau pianiste. Ces mains doivent être énormes ce qui lui permet d’embrasser les trois étages du choral à la fois, sans arpèges. [...] S’il est jeune, ce serait miraculeux d’être déjà arrivé à cette sérénité, cette grande ligne simple et noble. J’en demeure perplexe et impressionnée” (Ibid.).

てしまうほどのコラールの演奏をするのに、WTCの演奏ではそうでもない彼の存在は、自分にとってエニグマだと語るようになる²¹⁶。

このように、ランドフスカは他の演奏家のレコードを聴いたり、時には秘書と一緒にラジオ放送を聞いたりしていたのだが、1930年のシュレゼールの演奏批評においてランドフスカに関連づけられて評されたギーゼキングの演奏についても、この時期に聴いている。秘書のリープマンは1936年1月22日に「ワンドは少し食べて練習した——夕食のあとはスイス・ロマンド管弦楽団、アンセルメの指揮、独奏者はギーゼキングによるモーツァルト《協奏曲 変ホ長調》を聴いた」と書き留めているが、ギーゼキングのピアノによるモーツァルトの協奏曲の演奏は、ランドフスカの思索を追うための鍵となる²¹⁷。なぜなら、ランドフスカは1938年10月にギーゼキングの同曲の演奏を聴きながら、彼を「客観主義 Objectivisme」の演奏家と位置づけて、この潮流を批判的に見ているからだ。そしておそらくは1936年頃にも、「客観性の概念はユートピアだ。あんな人やこんな人の多血質であれ粘液質であれ生きた複合体／管を通り抜けた、あんな人やこんな人の音楽が、本来の状態を維持できるのだろうか？」と、彼女は自身の手で手記に綴っている²¹⁸。そしてこの期間は、ランドフスカが新しい本につい

²¹⁶ “Denise a entendu A. Lévêque qui est, paraît-il, au dessous de tout. Mémé : “Il se fait un public... Beaucoup de têtes qui se pâment ici, se pâment aussi là-bas. C’est lugubre n’est-ce pas, c’est sinistre, la bêtise humaine est telle !” Mémé travaille puis : “...Ce Lévêque est pour moi une énigme. J’ai entendu ses Préludes et Fugues, c’était honteux, au dessous de tous les Kanones... Puis il a fait un disque, à ses frais naturellement... bientôt il ne les paiera plus puisqu’il se fait un public, ... D’un côté de ce disque Préludes et Fugues, absolument exécration et de l’autre, la transcription d’un choral, beau, vraiment très beau. Je n’y comprends rien. Il paraît qu’il est fou. Il ne sait rien. Il n’y a qu’à regarder les éditions dont il se sert et puis le fait d’appeler son école : école Bach... Comment ose-t-il ?” (Journal of Dianita Mathot, 12 Mai 1938, WLDR 170/4: 126-127).

²¹⁷ “Wanda goûte, travaille. — Après le dîner elle écoute le concerts en mi [bémol] de Mozart, orchestre Suisse Romand, chef Ansermet, soliste Giesecking” (Journal of Gerda Liebman, 22 Janvier 1936, WLDR 170/1).

²¹⁸ “L’idée de l’objectivité est une utopie. La musique d’un tel ou autre, qui traverse/passe un complexe/tuyau vivant, sanguin ou phlegmatic, d’un tel ou autre, peut-elle, à sa sortie, garder son intégrité ?”

この文章がいつ書かれたのか、日付等は明記されていないが、手記において該当箇所から直近で記されている前後の日付が1935年8月と1937年6月5日であることから、そのあいだの期間に書かれたと推測される (Notebook of Wanda Landowska, [1930s], WLDR 142/2: 52)。

て構想しはじめる時期に重なる²¹⁹。さらに、1937年には秘書の仕事の手伝いをするようになっていたレストウが、ランドフスカの手記にこのように口述を記録している。

装飾音が弾けない者について。今日、忠誠心をもって演奏し、テキストに厳格に従っていると言われるものは、作曲された当時なら、音楽の教養の欠如、ある種の野蛮なものとしてみなされたことだろう。また「並の聴衆」が即座に編曲者による編曲や勝手さだと決めつける追加（修正）に息を詰まらせることにも、私たちは少しも驚かない²²⁰。（下線は引用者による）

ランドフスカはここで、「楽譜に厳格に従う」というテキスト至上主義的な信条と、「並の聴衆」が原典となる楽譜に対する修正や変更過敏になる様子を批判的にみている。そうであるなら、楽譜に書かれていないものを解釈することと、編曲による音の追加や変更の違いはどこにあるのだろうかという問いが、ランドフスカの頭に浮かんだことだろう。レストウがランドフスカの口述を書き込んだ次の頁の端には、ランドフスカ自身の筆跡で「（私の友）ストコフスキーの諸編曲と自由な装飾音の差異」と、次に考えるべきテーマが書かれている²²¹。装飾音の奏法の実践に対する、編曲という行為の差異。これはシュレゼールとランドフスカの対話においても問題となっていたが、解釈の多様性を容認する一方で、音楽作品の解釈に対して抱かれる真偽の感覚は、ランドフスカ自身にとっても思索を重ねるべき根源的なテーマになっていたと考えられる。

²¹⁹ 1938年4月8日にランドフスカは「私はそれについてずっと以前から考えてきたけれど、それは二年前から明確になってきた J'y pense depuis toujours, mais ça s'est cristallisé depuis deux ans」とマソットに伝えているため、1936年頃には自身の本についてのアイデアが、ランドフスカの頭のなかにはあったと考えられる（Journal of Dianita Mathot, 8 Avril 1938, WLDR 170/4: 64）。

²²⁰ “A propos de ceux qui ne savent pas orner. Ce qu'on appelle aujourd'hui jouer avec piété et suivre strictement le texte aurait été considéré à l'époque comme manque d'éducation musicale, comme une sorte de barbarie. Aussi ne nous étonnons point que “l'auditeur moyen” ne soit suffoqué par des addition (changer) qu'il taxe immédiatement d'arrangements ou de libertés de transcripteur” (Notebook of Wanda Landowska, undated, WLDR 142/2: 13).

²²¹ “Différence entre les transcriptions à la Stokowski (mon ami) et l'ornementation libre” (Notebook of Wanda Landowska, undated, WLDR 142/2: 14).

第7節 『古楽』を振り返る

前節で触れたが、ランドフスカが改めて著作を出す意志を初めて伝えたのは、マソットであった。そしてそのきっかけは、ランドフスカの日常について綴るマソットの日記の存在にあった。ランドフスカはマソットの日記を折に触れて確認しており、1938年3月20日頃に、その日記について二人が話していたときに「あなたにインスピレーションをあたえるもの、あなたが後で磨きをかけられるものを急いで紙に書きとめるのよ」と彼女に話していた。それがランドフスカ自身も本を書くつもりであることを初めて伝える直接のきっかけとなっている²²²。そして、マソットの手記に書き込まれることをある意味で前提として、ランドフスカはマソットに多くの話をしており、頻繁にはないが、自らそこに書き入れることもあった。すなわち、マソットによる手記がランドフスカの本の具現化への道筋をつくり、そこに書かれた内容を踏まえて、最終的にレストウがその本の刊行計画を*LoM*として実現したのである。ランドフスカがマソットの手記のすみずみまで確認していたかどうかは不明だが、いづれにしてもこの手記は、ランドフスカの目が意識されたものとして読むことができる。

以下では、マソットの手記を頼りに、レストウによる口述の記録とランドフスカ自身の手記を参照しながら、*MA*に代わる新たな本の執筆について何度も言及される1938年に、ランドフスカがどのような日々を送り、何を考えていたのかを明らかにする。

マソットが秘書になる前に、ランドフスカの弟が亡くなったのは先に述べたとおりである。姉を慕い、その音楽の良き理解者でもあったポールの死によって、ランドフスカは自身の人生についても顧みるようになる。弟の死に重ねて、サン＝ルーでのランドフスカの安定した音楽生活に波紋を投じたのは、ナチスの台頭であった。1938年3月16日から18日にかけて、マソットは「ムーシャ [ランドフスカ] はドイツのオーストリア併合、反ユダヤ主義といった政治の動きに動揺している」「ヒトラーについては『なんて愚鈍な顔...目も当てられない』」「『ドイツからすでに追い払われたユダヤ人、プラハで今震えあがっている全てのユダヤ人について考えている。神さま、なんとおぞましい』」と、ユダヤ人迫害を恐れるランドフスカの様子を連日書き残している²²³。ユダヤの血をひく自分の未来もどうなるかは分か

²²² “A propos de mon Journal “Jetez sur le papier ce qui vous inspire, ce que vous pourrez, par la suite, ausarbeiten”” (Journal of Dianita Mathot, 20 Mars 1938, WLDR 170/4: 26).

²²³ “Musia est bouleversée par les événements politiques, Anschluss, antisémitisme, etc...”; “A propos de Hitler : “Quelle face obtuse...je ne peux pas la voir”” (Journal of Dianita Mathot, 16 mars 1938, WLDR 170/4: 17); “Je pense à tout ces juifs qui ont déjà été chassés d’Allemagne et qui tremblent maintenant à Prague. Mon dieu, c’est effrayant” (Journal of Dianita Mathot, 18 Mars 1938, WLDR 170/4: 21).

らない、そんな不安がよぎるなかで、ランドフスカはマソットの書く手記について話しながら、新たに本を書く意志があることを初めて彼女に伝えた。

聞いて、ディアニタ。今すぐに私が死ぬとは言わないわ。でも、私の生きる時間はもう長くは残されていない。そう感じるけれど、私にはまだやりたいことがたくさん、たくさんある...一日一日の仕事から最高のものを、その真髄にあるものを引き出す必要がある。私には書きたい本が、書かなければいけない本がある。あなたなら分かるわよね、歳をとればとるほど、人はよりよくものを理解し、よりよく感じ取れるようになる²²⁴。(下線は引用者による)

この日、1938年3月20日を境に、彼女はたびたびマソットに自分の本について語るようになる。翌日の夜には、ランドフスカはMAを書いた1900年代の記憶をマソットに伝えた。マソットはこのように記録している。

ムーシャ [ランドフスカ] は『古楽』とそれ以降に書かれた論文との間のスタイルの違いを感じたかどうか、私に尋ねた。『古楽』については「これは予言のような本ではあったけれど [私だけの手で] 書かれたわけではないの。私たち、ルーと私がフランス語がほとんど分からなかったときに、二人で一緒に書いたものなのよ。メルキュール・ド・フランス社は誤りを修正しなかった。彼らの目には間違えもそのままのほうが魅力的に見えたらしい...私は違うのよ！」²²⁵ (下線は引用者による)

ランドフスカはここでMAを自分ひとりで書いたわけではないことをマソットに伝えている。そして、MAとその他のランドフスカ自身の書きものの文体に違いを感じるかと、マソットに尋ねるのである。前章で考察したように、MAはランドフスカが夫のルーの協力のもとに執筆したものであり、同書の表紙にはランドフスカの共著者として彼の名が記されている。MA執

²²⁴ “Ecoutez Dianita, je ne dis pas que je vais bientôt mourir, mais je n’ai plus longtemps à vivre, je le sens et il y a encore tant, tant de choses que je voudrais faire... Il faut tirer de chaque journée son maximum, sa quintessence. Il y a ces livres que je voudrais, que je dois écrire. Voyez-vous, plus on vieillit, mieux on comprend, mieux on sent” (Journal of Dianita Mathot, 20 Mars 1938, WLDR 170/4: 26).

²²⁵ “Musia me demande si j’ai senti une différence de style entre “Musique ancienne” et les études écrites depuis. A propos de Musique ancienne “C’était un livre prophétique, mais il n’est pas écrit. Nous avons fait cela tous les deux, Lew et moi, alors que nous savions à peine le français. Le Mercure de France ne voulait pas corriger les fautes, il trouvait cela charmant... Pas moi !” (Journal of Dianita Mathot, 21 Mars 1938, WLDR 170/4: 27-28).

筆の際に、ルーが主に資料収集の面でランドフスカに協力をしたことは、レストウによって明らかにされているが、実際の思索や執筆にあたってルーがどれほど関与していたのかは明確には分からない。それでも、MAはルーがまだ生きていた時代に、ランドフスカが思想や文体において彼に影響を受けながら、彼と共に書いたものであり、さらには二人がフランス語に熟達していなかった若いころの著作でもある。そのため、ランドフスカにとってMAは、今やその全てが自分のものと認められるものではなく、今度は自分自身の力でMAに続く本を書かなければならないのだとマソットに打ち明ける。だが、だからといってすぐにその意志を行動に移せるほどの気力はなかったようである。「私の勢いをさまたげるもの、それは、戦争がはじまるというこの思い」と、マソットに呟いてもいた²²⁶。

ランドフスカが再び自身の本について話し始めるのは、それから約2週間が経ったあとのことであった。「私には書くこと以上に大きな望みはない」「私には書くことにも音楽と同じくらい豊かな才能があると思う」と執筆への切実な思いをマソットに語っているが、そのいっぽうで、母親や弟、夫の死によって自分はもう疲れ切っており、「生きる時間が本当に少ししか残されていない」とも言う²²⁷。弟が亡くなったばかりで、反ユダヤ主義の高まりと戦争への恐れを抱いているこの時に、それほど長く生きられるとは、彼女には想像できなかったことだろう。

このように語った日の夜にもまた、「メメ [ランドフスカ] は夢みる本についても一度語った。『私はそれについてずっと以前から考えてきたけれど、それは二年前から明確になってきたのよ』」とマソットは綴っている²²⁸。この日記が書かれた2年前の、1936年頃から考えてきたことを本にしてまとめることが、残された人生において成すべきことだというランドフスカの思いは切実であった。そして2日後の4月10日には、ランドフスカはどのような本にするつもりであるかを、より具体的にマソットに述べる。

²²⁶ “Ce qui me coupe mon élan, c’est cette pensée qu’il va y avoir la guerre” (Ibid.).

²²⁷ “Dianita, écoutez-moi bien, je vais vous dire quelque chose de sacré, écoutez... Je n’ai pas de plus grand désir au monde que d’écrire. J’ai le ventre et le cerveau pleins, mais je suis si fatiguée. J’ai joué tout de suite après la mort de ma mère, le jour de la mort de Paul... de Lew, mon cœur était en franges, ça se paie. Je suis d’une fatigue, pensez, si moi je ne lis plus... Il y a déjà un an, plus d’un an même depuis deux ans je ne puis plus penser. Si je savais que je ne dois pas écrire, je m’en irais. Rien ne me tient plus à cœur... Mais je n’aurai pas la force... il me reste si peu de temps à vivre... J’ai, je crois, un don aussi grand pour écrire que pour la musique” (Journal of Dianita Mathot, 8 Avril 1938, WLDR 170/4: 63).

²²⁸ “Le soir, Mémé reparle du livre dont elle rêve : “J’y pense depuis toujours, mais ça s’est cristallisé depuis deux ans. C’est une chose prodigieuse, mais je n’ose pas en parler, ça me fait trop mal” (Journal of Dianita Mathot, 8 Avril 1938, WLDR 170/4: 64).

私が書きたい本、私が書かなければならない唯一の本。その本は音楽学の著作にはな
らなくて、音楽学への苦々しい答えのようなものになるでしょう...。たとえば、
[.....] 遊んでいる二人の子どもの物語。片方は良い子で、もう片方はとても傲慢な
子。二人は掛け算表で遊んでいる。小さな女の子は「三かける二は六よ」という。
「違う！ 僕にとっては七だ」と男の子は言い返す²²⁹。（下線は引用者による）

自分の本は音楽学の著作ではなくむしろ、音楽学への苦々しい答えとなる。この言葉に、ラ
ンドフスカの考えはほとんど言い表されている。前章で考察したように、演奏の「伝統」の
代わりに音楽学者と協働して、歴史的な見地から古楽演奏をすることが、ランドフスカに
とっての「新しさ」であった。とはいえ、演奏家である彼女にとって、歴史的音楽学の観点
から作品を考察することは、あくまでも自己の追究する「新たな」表現に至るまでの過程に
あったはずだ。掛け算で正しい答えを引き出す者がいれば、「違う！」と声をあげて異なる
答えを言い張る者もいる。学術の領域で仮に正しい答えが導きだされたとしても、演奏実践
の領域ではその答えに従わないこともあり得ることを、ランドフスカは訴えたかったのだろ
う。6月2日には、以下のように音楽学の発展の結果についてマソットに伝えている。

私の本について、あなたに話しておきたい（私たちは小さな森のなかに腰掛けてい
た）...主題、そのようなものを、私は求めてなどいない。私の本は私の仕事から、私
が身のまわりで見聞きしたことから自ずと生まれる。音楽学は100年前に始まったば
かりの新しい学問だ。ビューローやルビンシュタインのような人たちは何も知らな
かった。当然のことながら、私は古楽の話をしている。この学問が誕生したのはとて
も遅かったけれども、長足の進歩を遂げた。もちろん、はじめはそれにともなって、
ドグマチズムの精神を招いてしまった...資料文書の一字一句に固執するような。私た
ちは、装飾音はこのように弾く必要がある...などと語っては、少しばかり堅苦しく構
えて [闘って] いたのだ...。それからルーは亡くなり、私はひとり残された。

[.....] ひとを解放へと導いて、また同時に、資料文書を明るく照らし、それを覆っ

²²⁹ “le livre que je veux écrire, le seul livre que je devrais écrire. Ca ne sera pas un ouvrage de musicologie, mais comme une réponse amère à la musicologie... Par ex. [...] l’histoire de ces deux enfants qui jouent, l’un est un enfant de bonne, l’autre un tout à fait hochherrschaftlicher Junge. Ils jouent à la table de multiplication. Trois fois deux font six, dit la petite fille. Non ! bei mir macht es sieben, réplique le garçon” (Journal of Dianita Mathot, 10 Avril 1938, WLDR 170/4: 65).

ていた埋葬用の白布を取り去ったそれぞれの発見を、ひとつひとつ意味づけるのは難しいだろう²³⁰。(下線は引用者による)

ランドフスカ自身は主題を求めていると言っているが、彼女の書こうとしていた本の「音楽学への苦々しい答え」はここで仄めかされている。「資料文書の一字一句に固執する」のではなく、その文字を理性の光で照らしだして、今現在にそくした意味をもたせること。「装飾音はこのように弾く必要がある...などと語っては、少しばかり堅苦しく構えて」いたと彼女が過去を振り返るとおり、MAにはまさに装飾音の奏法の「誤り」を正すための記述が存在する。それは「伝統的な」解釈から解放されるための、新たな解釈を導き出すためのものであったのだが、彼女は自分の過去の物言いが教条主義的にみえることを、年々発展を遂げていく音楽学の動向を鏡にして知るようになった。そのために、ランドフスカはMAを「予言のような本」だったというのである。

時系列が前後するが、ランドフスカが自身の本は音楽学に対するひとつの応答だと話しはじめた1938年4月10日は、ドイツ・オーストリア併合に際して両国において国民投票がおこなわれた日でもあった。この日には、オーストリアに滞在していた友人が彼女の家に訪れているのだが、彼はオーストリアを脱する際に自分の身に起きたことや周囲の混乱をランドフスカたちに話している。そしてそれを聞いた彼女は「ベルリン、ウィーンから逃げてきた人びと、反ユダヤ主義が深刻なポーランド、そしてユダヤ人の殺戮がおこなわれているパレスチナへ行くこの人びと！　なんておそろしい...」と恐れを表している²³¹。このような社会情勢もランドフスカの未来への感情に揺さぶりをかけ、彼女に何かを書き残そうとさせた。さらにその2日後には、マソットはランドフスカの言動をこのように記録している。

²³⁰ “Je veux te parler de mon livre (nous nous asseyons dans le petit bois)...Le sujet, je ne l’ai pas cherché, il est le produit naturel de mon travail, de ce que j’ai vu, entendu autour de moi. La musicologie est une science récente, née il y a 100 ans. Les Bülow, les Rubinstein ne savaient rien. Je parle naturellement de la musique ancienne. Mais cette science née si tard, a fait des progrès foudroyants. Au début, naturellement, elle a amené avec elle un esprit dogmatique...s’attachait à la lettre. Nous disions, un ornement il faut le faire comme cela...nous étions un peu rigides...[une lutte]. Et puis Lew est mort et je suis restée seul. [...] Il serait difficile de définir pas à pas chaque apport qui contribuait à la libération et aussi, en même temps à révéler, illuminer la lettre, à lui enlever ce linceul” (Journal of Dianita Mathot, 2 Juin 1938, WLDR 170/5: 169-170).

²³¹ “Mémé “Mon Dieu, ces gens qui fuient de Berlin, de Vienne, qui vont en Pologne ou l’antisémitisme est terrible, en Palestine où on fait une boucherie de juifs ! C’est horrible...”” (Journal of Dianita Mathot, 10 Avril 1938, WLDR 170/4: 66).

郵便物には、他の人のに混ざって、メメ [ランドフスカ] と仕事をしたがっているリズロット・ローゼンベルクからの手紙。でも、メメは警戒している。この女性には礼儀知らずなところがいくつかあるのを覚えていて、彼女が今日書いて送ってきた手紙もあまりほめられたものではない。「私はある程度、チェンバロの権威としてすでにここで認められています」メメは笑った。「私はね、仕事をすればするほど、自分のことを『チェンバロの権威』だなんて思わなくなりましたよ！ 神さま、私の夢みる本を書くための力が欲しい...何も考えずに音楽をする全ての人びとを蹴散らしたいのです」²³²（下線は引用者による）

ランドフスカがのちに「雨後の筍のように増えた」というチェンバロ奏者やバッハ弾きは、ただ流行にのってやってきただけで、彼女からすると彼らは何も考えていないも同然だった。そういった人間を「蹴散らす」ための、つまり、自身のチェンバロ奏者としての立ち位置を改めて示すための思想表明を要したことも、ランドフスカの執筆の動機となった。彼女はさらに「私の書きたい本、私の構想しているその本は、なんということでしょう！ 専門家に向けるものにはならない。あなたなら分かるわよね？ 私は専門家たちの枠組みの外にいるの。これがそう、悲劇なのです」ともマソットに話していた²³³。このようにランドフスカが「専門家」の枠組みから外れた、その周縁にいると自認している点は、20世紀の演奏家に対して彼女自身が示そうとした立ち位置を知るうえで重要である。

先述のとおり、ランドフスカはこの年、1938年に「バッハに帰れ」という旗印のもとにあられたバッハの専門家たちに警戒していると口述しているが、本論で後述するように、彼女は特定の流派や主義のもとに繋がる音楽家のクラスターから孤立した存在として、自身を定義していく。これはランドフスカの現在・過去・未来をふくめた新たな自己規定である。彼女はそうしてあくまでも音楽家・音楽学者の形成する共同体の外側にいる人びとに、古楽をさらに広める役目を果たそうとした。「私は演奏の規則を気にしない。私がしているのは [舞踊家のラ・] アルヘンティーナのやっていることか、とてもいいジャズみたいなもの」

²³² “Au courrier, entre autres, une lettre de Liselotte Rosenberg qui voudrait travailler avec Mémé. Mais Mémé se méfie, elle a le souvenir de certaines grossieretés[sic] de la part de cette dame, et la lettre qu’elle écrit aujourd’hui n’est guère encourageante. “...ich werde hier bereits bis zu einem gewissen Grade als Cembalo-Autorität betrachtet.” Mémé rit : “Moi, plus je travaille et moins je me sens une “Cembaloautorität” !” “Mon Dieu, que je voudrais avoir des forces pour écrire le livre dont je rêve... donner des coups de pied à tout ces gens là qui herummusizieren” (Journal of Dianita Mathot, 12 Avril 1938, WLDR 170/4: 71).

²³³ “Ce livre que je veux écrire, dont je suis grosse, et comment ! ne s’adressera pas aux professionnels, vous le comprenez n’est-ce pas ? Je suis en marge des professionnels, c’est ça la tragédie” (Journal of Dianita Mathot, 12 Avril 1938, WLDR 170/4: 72).

と開き直ったかのようにランドフスカが語るのを、マソットは記録している²³⁴。既存の演奏様式の規則・規範から逸脱しようとするこの態度は、1937年のマスタークラスでモーツァルトのピアノ演奏を指導する際に、フランス・ピアノリズムの象徴ともいえるジュ・ペルレについて「第二主題はゆっくり、よく歌ってベル・カントで弾きましょう。『ペルレ』と呼ばれる奏法、偽物の真珠のような単調で冷たい均整を有するこの弾き方は、生と熱をその一粒一粒が湧き上がらせるこの十六分音符の連続を台無しにしまいます」と公の場で語っている点においても明らかであろう²³⁵。彼女がフランスを第二の故郷だと思っていたとはいえ、ポーランドからやってきた周縁者としての視点は崩さず、フランスの教育機関・教育者が受け継いできた演奏様式の「伝統」の外側にいることが、こうして示されている。

以上のとおり、ランドフスカは1938年3月頃から改めて本を書く意志があることを繰り返し語るようになった。そのことを現在に伝えるマソットの手記の存在こそが、ランドフスカが新たな本の計画について打ちあける直接のきっかけとなり、さらにはその手記のなかにランドフスカの口述を書き込ませる流れをつくった。また、ランドフスカが新しい本を何度も夢みる背景には、弟の死やナチスの台頭、反ユダヤ主義の高まりによって、不穏な未来をみる彼女の生の感情がある。ランドフスカはそうして自分の人生を振り返りつつ、同時に他の演奏家たち、特に増加するバッハ弾きとチェンバロ奏者の演奏の動向に触れながら、自身の功績と立ち位置を再び定義するようになった。そのなかで、古楽を人びとに広く浸透させる役割を担っていたはずの「新しい」音楽学が、その進展にともなって逆の効果を生む可能性もまた孕んでいることを予見し、彼女自身がまず既存の規範や規則、特定の流派・主義に縛られない独立した自由の精神を希求する演奏家であると自ら示すことを、新たな本の執筆の目的としたと考えられる。

この約半年後の1938年10月に再び、ランドフスカが本を書く必要性を語り始める期間が訪れるのだが、そのきっかけのひとつとなるのが、以下に考察するとおり、演奏解釈の「客観主義」への疑問提起である。そしてそのような主義に批判的な見解を残し始める背景には、モーツァルトやバッハ演奏で成功をおさめる演奏家のレコードへの意識があった。

²³⁴ “je me moque des règles[sic] de l’interprétation. Je fais quelque chose dans le genre de ce que faisait Argentina ou bien un très bon jazz” (Journal of Dianita Mathot, 20 Avril 1938, WLDR 170/4: 85).

²³⁵ “Jouez le 2e sujet lentement, en bel-canto. Le jeu surnommé “perlé”, ce jeu qui a la régularité monotone et froide des fausses perles, tue ces guirlandes de double-croches, dont chacune frémit de vie et de chaleur” (Wanda Landowska’s Script for Masterclass in Paris, 1937, WLDR 164/6).

第8節 「客観主義」批判

1938年10月から11月はランドフスカが特に、他の演奏家の録音を強く意識していた時期にあたる。ランドフスカは1938年の12月にバッハ《協奏曲 ニ短調》の演奏をグラモフォン社で予定していたのだが、同曲の演奏はすでにエトヴィン・フィッシャー Edwin Fischer が1933年にピアノで録音していた。チェンバロとピアノという異なる楽器による演奏とはいえ、同曲の録音であるからには、彼女はフィッシャーの協奏曲の演奏を聴いて、自身の演奏の方向性を見直す必要があった。というのも、グラモフォン社の社員と打ち合わせをするときに、彼女はフィッシャーや他の演奏家に対する同社の反応に触れることを避けられなかったため、意識せざるを得ない状況にあった。ランドフスカによるバッハ協奏曲の演奏録音については1938年6月以前から話が進められていた模様で、これは前節で考察した通り、彼女がMAに代わる本を執筆する必要性をマソットに話しはじめた時期とも重なる。マソットはグラモフォン社からやってきた社員について1938年6月22日に以下のとおり書いていた。

アネットはグラモフォン社から正式に派遣されて夜に着いた。バッハの協奏曲の録音はとりおこなうことができない。録音のために四日間をおさえるのが不可能だからだ。緊急の録音でスタジオは閉められるところで、ポータブルの機械がどこにあるのかは神のみぞ知る。緊急の録音はまさにマルケヴィチのものだというのだ！ ジャン・ベラルからのもとてもご親切な手紙にとてもうんざり。メメ [ランドフスカ] はそれを諦観をもって受け入れた。ダイアは激しく反発した。アネット「あなたを手放したのは、あなたの友人のG [ガイスバーク] なんです。彼は録音技師と録音機材を送りたがらなかった…」アネットはまた、フィッシャーについて、彼がバッハの協奏曲とその録音によってあちこちでおさめた成功について語る²³⁶。

「ダイアは激しく反発した」とあるように、この記述はグラモフォン社の対応への不快感を露わにするマソットの視点から書かれたものである。とはいえ、ランドフスカもまた、

²³⁶ “Annette arrive dans la soirée, envoyée officiellement par Gramo. Les enregistrements des concerts de Bach ne peuvent avoir lieu, impossible de trouver quatre journées pour eux...enregistrements très pressés, le studio va fermer, l'appareil portatif est Dieu sait où...Il se trouve que les enregistrements très pressés sont justement ceux de Markévitch ! Très gentille lettre de Jean Bérard très ennuyé. Mémé accepte cela avec philosophie. Dia réagit brutalement. Annette “C’est votre ami G. qui vous a lâchée, il n’a pas voulu envoyer un ingénieur et une machine...”. Annette parle encore de Fischer, du succès qu’il a obtenu partout avec ses concerts de Bach, et ses enregistrements” (Journal of Dianita Mathot, 22 Juin 1938, WLDR 170/5: 187).

フィッシャーの成功を語る同社のアネットの物言いには神経をすり減らしたことだろう。「私の代わりにバッハの協奏曲を演奏 [録音] するのがフィッシャーであることは確かね。彼は大きな成功をおさめている」と話すランドフスカは、マソットの目には不安げに映った²³⁷。マソットはそこでアネットに、ランドフスカがせめてラモアの《組曲 ホ短調》を録音できるよう少なくとも2日は確保するよう言い張り、翌日、同社はそれを承認した²³⁸。

ランドフスカによるバッハ《協奏曲 ニ短調》の演奏録音の計画については、最終的に、10月頃になってようやく具体的に話が進みはじめ、12月に実現することになるのだが、この10月にランドフスカがフィッシャーのバッハ演奏と、ギーゼキングによるモーツァルト演奏の録音を頻繁に聴いていることを、マソットとレストウの記録は明らかにしている²³⁹。バッハの協奏曲の録音に先立って、ランドフスカはモーツァルトの《ピアノ協奏曲 第26番 ニ長調》をワルター・ゲール Walter Goehr の指揮のもと1937年にピアノで録音しているが、名声をあげるこの二人のピアニストとレパートリーが重複して度々比較されるようになったからこそ、彼らの演奏を聴きなおして、自身の見解を述べるようになったとも言える。10月5日には、ギーゼキングによるモーツァルト《ピアノ協奏曲 変ホ長調》の演奏録音を聴きながら以下のとおり口述している。

「自己を介入させる」ことなく（装飾音は間違った方法で弾いているにも拘らず）テクストをそこに書かれているままに表現することを目的とするこの無関心さ。この客観主義という運動について、私はよく知っている。この運動はブゾーニ派の過剰な放埒に対抗してやってきた。この何も分かっていない貧弱な無関心さといった調子はこれもまた「自己を介入させる」ひとつのやり方ではないか。もしこの実際的な方法をモーツァルトに——彼の書くものから、何よりも彼の音楽から私たちの知る彼、情熱的かと思いきや冷淡にもなり、感じやすいかと思えばいたずら好きな、その簡潔さにおいては偉大で完璧な人間である彼に——適応してみたら、このうわべだけの冷淡さから何が生まれるのだろうか。私がうわべだけと言ったのは、ギーゼキングがこの方法でモーツァルトの天賦の才に対して客観的に正しい判断を下していると思込んで

²³⁷ “Mémé est inquiète : “Je suis certaine que c’est Fischer qui fera les concerts à ma place. Il a un grand succès. Tout est déjà préparé, et puis sans chef... dans l’esprit de Londres”” (Ibid.).

²³⁸ “Dia insiste auprès d’Annette pour avoir au moins deux journées afin que Mémé puisse enregistrer la suite en mi mineur de Rameau. Il faut, il faut” (Ibid.). ; “Anette téléphone. Nous aurons deux journées. Joie” (Journal of Dianita Mathot, 23 Juin 1938, WLDR 170/5: 187).

²³⁹ “Nous nous mettons en rapport avec Annette pour prendre date pour l’enregistrement des deux premiers concerts de Bach” (Journal of Dianita Mathot, 10 Octobre 1938, WLDR 170/5: 241).

いるであろうからだ。私は同じ方法をバッハに適応した場合を考える。巧妙で曲がりくねった（様式の意味において）バロック的なバッハの旋律を真っ直ぐにすること、それはゴシック様式の大聖堂を高層ビルに変身させてしまうようなものだ²⁴⁰。（下線は引用者による）

この口述は、おそらくレストウによってタイプで打たれたうえで、ランドフスカの手で「客観主義 Objectivisme」と大きく書き込まれている。レストウは*LoM*の第3部を編集する際にランドフスカの演奏解釈に関する思想をまとめるうえで、これを重要な箇所として参照しているのだが、編集する際には「客観主義」という言葉自体は用いずに、ここで言及されているモーツァルトを除く個人の名前も取り去ったうえで、文章の意味が通るように改変して英訳した²⁴¹。だが、ここでランドフスカがギーゼキングを「客観主義」の演奏家として位置付け、この潮流をブゾーニ派に対抗して生まれたものとして「よく知っている」と述べたうえで、どちらに対しても距離をとっていることは、彼女が両大戦間期における彼女自身を含めた演奏家たちの立ち位置を、どのように認識していたかを明らかにしている点において重要である。

*MA*のなかではブゾーニについてはほぼ言及されていないが、ランドフスカはブゾーニによって校訂されたWTCの楽譜についても、後にある種の誤りがあるものとしている。彼女が*MA*で、ピアニストの名前を付しておこなう編曲という行為を作品の本来の姿を歪めるものとして否定的にとらえているからには、そこにはブゾーニによるバッハ作品の楽譜校訂と編曲も含まれると考えてよいだろう。そのため、ランドフスカの一連の活動もまた「ブゾーニ

²⁴⁰ “En écoutant Giesiking[sic] jouer le Cto. en mi b. maj. de Mozart : Cette indifférence qui a pour but de rendre le texte dans son intégrité (encore que les ornements soient joués d’une façon erronée) sans “y mettre du sien”. Ce mouvement d’objectivisme, je le connais bien, il est venu s’opposer aux débordements exagérés des Busoniens. Ce ton d’indifférence indigente sans aucune compréhension n’est-il pas également une façon de “mettre du sien”, à rebours si l’on veut mais une façon positive car Mozart, tel que nous le connaissons par ses lettres surtout, avant tout, par sa musique, Mozart qui est un homme complet, bouillant ou froid/glacial, frémissant ou moqueur, grand dans sa simplicité, qu’a-t-il faire avec cette froideur feinte, je dis feinte car un G s’imagine que, de cette façon, il rendra justice objectivement au génie de Mozart. Et je pense au même procédé appliqué à Bach : Réduire à la rectitude les lignes savantes, torturées, baroques (dans le sens du style) de Bach c’est transformer en un gratte-ciel une cathédral gothique” (Notes of Wanda Landowska, 5 Octobre 1938, WLDR 137/5).

²⁴¹ “This sobriety has for its aim the objective presentation of the text without any personal involvement. But is not this tone of indigent indifference another roundabout way of being subjective, since it is deliberate and merely a simulation of indifference? Apply this “objectivity” to Mozart — he who was a complete man, passionate or cold, tender or teasing, great in his simplicity. What would become of his music? As for Bach, reducing to straightforwardness his involved, ornate, and baroque lines would be like transforming a gothic cathedral into a skyscraper” (Restout, *Landowska on Music*, p. 401).

派」に対してうまれたとされる潮流、「客観主義」のなかに含まれているとみることが可能ではある。先に考察したように、シュレゼールやダウンズの演奏批評においては「楽譜上の記号を正確に演奏している」という印象から、トスカニーニとギーゼキングの演奏の特性がランドフスカの演奏に関連づけられていたが、異なる演奏家たちを結びつけるこの認識の前提にあるのは、主観主義と客観主義、ロマン主義と反ロマン主義という二項対立の図式である。だが、1938年時点のランドフスカ自身の認識においては、彼女はそのどちらにも属していない。ダウンズがシュレゼールの批評をもとに客観派の演奏家にランドフスカを位置付けたことにも表れているように、ランドフスカは客観主義と認識されるような言動をしていたが、彼女自身はブゾーニ派にはもちろんのこと、客観主義の派閥にも与するわけではないと、述べるのである。そしてランドフスカは、演奏者自身を介入させることなく客観的に楽譜を完全なかたちで音楽にすることを目標として掲げるギーゼキングの演奏倫理は、その仮想敵となった解釈者の主観を重んじる態度と同じだと主張した。「客観性」はうわべだけの、まやかしだと言うのである。このことは、1936年頃にランドフスカの手記に書かれていた「客観性の概念はユートピアだ」という文章に繋がる。

このような口述を残した日の2日後、1938年10月7日にはランドフスカは「人びとがおかす混同。それは純粹さは冷淡さと同義で、情熱的、人間的という言葉が誤った演奏と同義であること」とマソットに話した²⁴²。そして、直近で録音が予定されていたバッハ《協奏曲 二短調》のフィッシャーによる演奏録音を聴いているのだが、それは到底納得のいくものではなかったようである。その要因は、旋律を奏する右手に重きがおかれているために、和声進行をささえるバス、通奏低音が貧弱でその流れが不明瞭なものとしてランドフスカの耳に聞こえたことにあった。彼女はこの傾向をベル・カントが主要な役割を果たすロマン主義的なピアノの原理だとしており、右手の旋律に重心がおかれることによって上声部と下声部のバランスが崩れてその和声の構造が損なわれ、バッハの見事な建造物のような音楽が不安定に揺らぎ、傾いてしまうとする²⁴³。ランドフスカはチェンバロ奏者として、和声進行をつかさど

²⁴² “Le confusion que les gens font : pur synonyme de froid. Chaleureux, humain, synonyme de jeu malpropre” (Journal of Dianita Mathot, 7 Octobre 1938, WLDR 170/5: 240).

²⁴³ “Le volume sonore est dilaté et cependant c’est mollassse et flasque. Aucun relief (chez Madeleine, tu as remarqué, c’est gravé, buriné) pas de ponctuation, c’est geschmiert. Une chose très importante, les basses — basses fondamentales — nagent dans un brouillard gris, elles ne sont pas dessinées et sont bien trop faibles. En admettant même qu’elles soient plus fortes, elles ne sauveraient pas la situation parce qu’elles ne sont ni ponctuées, ni dessinées. Par contre la m. dr. qui “supporte la mélodie” domine. C’est le principe du piano romantique où le bel-canto joue le rôle principal et le reste celui de l’accompagnement qui passe au deuxième plan. Il en résulte un déséquilibre (au fond, terrible vulgarité, c’est ce à quoi je suis si sensible) et nous voyons clairement l’admirable édifice de Bach se pencher, ce qui donne un sentiment de malaise qui va augmentant, car on s’attend à ce que tout sombre” (Ibid.).

る通奏低音がいかに音楽を立体感のあるものにするうえで重要であることを示そうとする。実際に、この2ヶ月後にウジェーヌ・ビゴール Eugène Bigot 指揮のもとに録音される演奏の際に使用されたブライトコプフ・ウント・ヘルテル社の楽譜を参照すると、ランドフスカが自らヴァイオリンとヴィオラのパートのしたに通奏低音のパートを追加して記入していることが分かる²⁴⁴。

フィッシャーの録音を聴いたころにはもう、バッハ《協奏曲 二短調》の録音をどのようなものにするのか、ランドフスカのなかに具体的な音のイメージができあがったのだろう。録音を聴いた3日後に「私たちはバッハのはじめの二つの協奏曲の録音の日取りのためにアネットに連絡した」と、グラモフォン社と録音の日取りについて交渉したことをマソットは記録している²⁴⁵。そしてこの1週間後には「私たちは次の三月にロンドンでモーツァルトのソナタの再録音、協奏曲の録音をするためにガイスバークに手紙を書いた」とマソットの日記に書かれており、この件に関しては5日後に了承の旨の手紙が届いたようである²⁴⁶。

ランドフスカが新しい本について再び話し始めるのは、このフレッド・ガイスバーク Fred Gaisberg からの手紙を読んだあとにマソットと散歩をしていたときのことである。「私は絶対に本を書かなければならない。それは同時に私の遺言のようなものになる...分かるでしょう、私が今でも送っているこのさすらうユダヤ人の生活が、私の神経をかなり高ぶらせた...私には時間がまったくなかった。いつも演奏して、旅をして、レッスンをして、生計を立てなければならなかった」と、自分の遺言として本を書き上げるのは絶対に必要なことなのだ、ランドフスカは強く語るのである²⁴⁷。その翌日には、フィッシャーの録音を聴いて「そう、一つの同じ作品に対する二つの演奏は同じくらい良いものでありうる。これが、あなたも知るように私が他の演奏家の演奏を聴くことに貪欲な理由だけれど、フィッシャーの

²⁴⁴ Johann Sebastian Bach, *Konzert für Klavier in D moll* (Leipzig: Breitkopf & Härtel), Plate Number: Part. B. 2710. (Score Annotated by Wanda Landowska, [1930s], WLDR 3/3).

²⁴⁵ “Nous nous mettons en rapport avec Annette pour prendre date pour l’enregistrement des deux premiers concerts de Bach” (Journal of Dianita Mathot, 10 Octobre 1938, WLDR 170/5: 241).

²⁴⁶ “Nous faisons une lettre à Gaisberg pour les enregistrements à faire à Londres en Mars prochain, les sonates de Mozart à refaire et à faire, un concerto de Mozart”(Journal of Dianita Mathot, 17 Octobre 1938, WLDR 170/5: 245); “Une lettre de Gaisberg qui est d’accord pour l’enregistrement des sonates de Mozart et du concert de Mozart K. mais qui insiste : “...please, please..” pour que Mémé enregistre le plus vite possible un nouvel album Scarlatti” (Journal of Dianita Mathot, 23 Octobre 1938, WLDR 170/5: 249).

²⁴⁷ “Mémé parle de son livre : “Il faut absolument que je l’écrive. Ca sera en même temps une sorte de testament...Tu comprends, cette vie de juif errant que j’ai toujours menée m’a donné une certaine nervosité...Je n’avais jamais le temps de rien, il fallait toujours jouer, voyager, donner des leçons, gagner sa vie”” (Journal of Dianita Mathot, 23 Octobre 1938, WLDR 170/5: 249-250).

演奏は明らかに俗悪よ」とマソットに話している²⁴⁸。同一の作品から二つの異なる優れた演奏が生まれるからこそ、ランドフスカは他の演奏家による演奏を聴くというのだが、フィッシャーの解釈はやはりどうにも受け入れ難かったようである。

さらにこの翌日、10月25日にマソットはサン＝ルーからパリへ出かけて、モーツァルト《ピアノ協奏曲 変ホ長調》のフィッシャーによるレコードを手に入れて帰ってくる。ランドフスカはそれを聴いてみるのだが、そこでフィッシャーと共にギーゼキングにも言及する彼女の様子をマソットは書き残している。

私はパリからフィッシャーのモーツァルト K. 482を持ち帰った。メメ [ランドフスカ] はそのうちの一部を聴いた。「なんて下品な、なんていけ好かない男なんでしょう。このカデンツを聴いて！ 協奏曲と何の関係があるの？ ひどいものね。聴衆がこれを美しいと思っているだなんて、あなたはこれがぞっとするものだってことが分からないのね。」夕食の後、メメは〈アンダンテ〉を聴いた。「感覚的に私には全く合わないわ...彼はとても平凡よ。」メメはギーゼキングについて話した。「結局、自分を出している人の演奏のほうが私は好きよ。少なくともどう振る舞えば良いかわかるから。でも彼は、この冷淡さに覆い隠されているものは得体が知れない。」²⁴⁹

ランドフスカがこのように、連続してギーゼキングとフィッシャーのモーツァルト演奏に触れるのは、月末の10月30日日曜日にサル・プレイエルで、モーツァルトの《ピアノ協奏曲 変ホ長調》を演奏する予定であったことも影響している。その直前の、5日前にフィッシャーによる同曲のレコードを持ち帰ってきたマソットに「私が日曜日にうまく演奏できなくても、私のせいじゃないわよね？」と言いつつ、ランドフスカは本番に向けて練習にいそしむのだが「こんなにつらく実りのない方法で練習したことなんて一度もなかった。これがただの思

²⁴⁸ “Oui, deux interprétations d’une même œuvre peuvent être également bonnes, c’est pourquoi tu me vois si avide d’entendre ce que font les autres, mais ce que fait F; est carrément vulgaire” (Journal of Dianita Mathot, 24 Octobre 1938, WLDR 170/5: 250).

²⁴⁹ “Je rentre de Paris et rapporte le Cto K.482, par Fischer. Mémé en écoute un partie : “Quelle vulgarité, comme il est antipathique cet homme. Ecoute cette cadence ! Quel rapport avec le concerto ? C’est infect. Et dire que le public trouve cela beau, tu ne peux pas t’imaginer ce que c’est hideux.” Après dîner Mémé écoute l’Andante. “Il m’est extrêmement antipathique comme sensibilité...il est tellement plébéien.” Mémé parle de Giesecking : “Je préfère après tout quand un type se donne, je sais du moins à quoi m’en tenir. Mais lui, on ne sait pas ce qui se cache sous cette froideur” (Journal of Dianita Mathot, 25 Octobre 1938, WLDR 170/5: 251).

い過ごしであることを願うわ。本当にひどい」とうまく弾けないことをぼやく²⁵⁰。「メメ [ランドフスカ] はフィッシャーのレコードを聴いたことでとても神経を高ぶらせている」と彼女の様子を書くマソットに、ランドフスカは「分かっているでしょう、聴衆が彼のレコードのほうに流れると思うと心が落ち着かないのよ。これはひどいわ...フィッシャーもブルーノ・ワルターも同じように俗悪だけれど、フィッシャーのほうがはるかにひどい」と話した²⁵¹。フィッシャーと自身の演奏解釈の相違だけでなく、フィッシャーの得る人気もまた彼女の神経を逆なでするのだ。その後、しばしの中断を経て練習は再開されるのだが、ランドフスカは「指が元に戻らなかった。何の楽しみもなく弾いている...長旅から帰ってきたような感じがする。私は自分の居場所にはいない」とマソットに呟いて、フィッシャーの存在にかき乱された自分を不満に思うのである²⁵²。しかしそれから数日間、体調を崩しつつも、30日の本番では「メメ [ランドフスカ] は見事な演奏をした」とマソットは書いている²⁵³。

以上に取りあげたマソットの手記の一連の記述から明らかになることは、ランドフスカがフィッシャーの演奏を意識させられる状況に置かれていたことである²⁵⁴。マソットの言動がそれに少なからず影響している。フィッシャーとランドフスカは「今日の偉大なバッハ専門

²⁵⁰ “N’est-ce pas, si je joue mal Dimanche, ça ne sera pas ma faute?”; “Je n’ai jamais travaillé d’une façon si dure et si stérile. J’espère que ça n’est qu’une impression, parce que c’est vraiment effrayant” (Journal of Dianita Mathot, 25 Octobre 1938, WLDR 170/5: 251).

²⁵¹ “Mémé est très énervée d’avoir entendu les disques de Fischer. “Ca m’énervé, tu comprends, quand je pense que le public marche pour cela. C’est effrayant... Chez Fischer et chez Bruno Walter la même vulgarité, mais Fischer prédomine encore” (Ibid.).

²⁵² “Tu sais que mes doigts ne sont pas revenus. Je joue sans plaisir... J’ai l’impression de revenir d’un long voyage, je ne suis pas chez moi” (Journal of Dianita Mathot, 25 Octobre 1938, WLDR 170/5: 251-252).

²⁵³ “Mémé joue admirablement” (Journal of Dianita Mathot, 30 Octobre 1938, WLDR 170/5: 257).

²⁵⁴ フィッシャーによるバッハ《平均律クラヴィーア曲集》(WTC)の演奏録音は、グラモフォン社から1937年に発売された「バッハ協会 Bach Society」シリーズの第五弾にて完結した。このレコードの組にはランドフスカのバッハ《イギリス組曲 イ短調》の演奏録音が収録されており、ランドフスカは自身の演奏に対する批評を確認する際に、フィッシャーへの批評にも目を通すことになった。そして「ランドフスカはなぜ、48 [WTC] を録音しないのか？」と書かれているのを目にしている(1937年9月23日付の『ニュー・イングリッシュ・ウィークリー *New English Weekly*』の記事を参照。Wanda Landowska’s Clippings, 1930s, WLDR 243 [1 of 5] に保管されている)。さらに、フィッシャーのバッハ《協奏曲 イ長調》録音に対する批評において、ピアノのほうがチェンバロよりも「バッハの意図」にうまく答えられるとフィッシャーが述べているのを、ランドフスカは確認している(1938年9月発行『ディスク *Disques*』に掲載されたフィッシャーのバッハ《協奏曲 イ長調》のレコード批評を参照。Wanda Landowska’s Clippings, 1930s, WLDR 243 [1 of 5] に保管されている)。

家」としてみなされているとしながら、彼のほうに軍配を上げる批評記事を、マソットはランドフスカに読み上げているのだ²⁵⁵。

バッハ演奏家としてフィッシャーと比較され、彼のほうが優勢であると公に書かれていることを知らされた状況において、ランドフスカは12月に予定されていたバッハ《協奏曲 ニ短調》の準備に本格的にとりかかった。「ニ短調の〈アンダンテ〉だけでも、問題が多くある。それにオーケストラのなかでチェンバロを演奏するのは、誰もやったことがなかった…難しい」と葛藤しながら、ある日はフィッシャーによる同曲のレコードを聴き返してみても「これが彼の録音のなかで最も悪いと一概には言えない。ピアノの観点からみると、たとえば全くだめな《平均律クラヴィーア曲集》のいくつかに比べれば、むしろまっとうだ…でも批評家は何も聴いていない」と、批評家の耳に不信感を募らせる²⁵⁶。

フィッシャーの録音でランドフスカの念頭にあったのは、バッハの協奏曲だけではなかった。むしろ、フィッシャーのピアノによるWTCのレコードに関心が集まることのほうが、同曲集が何の楽器のために書かれたものであるのかを記事にして世に送り出していた彼女からすれば、看過できない状況であった。このフィッシャーによるWTCの録音の存在は、ランドフスカが1940年代末にいたってようやく自身もWTCの録音に取り組む際に再び意識されるようになる。次章で考察するとおり、ランドフスカが1930年代にサン＝ルーで書きはじめた『平均律クラヴィーア曲集』という題名のノートにおいて、ランドフスカはフィッシャーのレコードを聴いたうえで、ノート・イネガルの問題に言及しているが、記号の読み方のレベルにおいても起こる見解の不一致に、ランドフスカはバッハ弾きのプライドをもってフィッシャーを「無知」だといって切り捨てる²⁵⁷。

²⁵⁵ “Une coupure d’un article de Rebattet qui porte Fischer aux nues comme interprète[sic] de Bach. Je le lis à Mémé : “E.F. est, avec W.L. un des grands spécialistes de Bach aujourd’hui. On mettra longtemps leur mérites en balance. Pour mon goût, la vrilie carrure de Fischer l’emporte sur l’intelligence raffiné de la muse de St-Leu. Le concert de lundi n’a fait que renforcer cette opinion…” Mémé : “Mon intelligence raffinée ! Il pense à mes commentaires, et que je suis femme, ils ne sentent pas que je suis bien plus virile que ce c… de Fischer”” (Journal of Dianita Mathot, 7 Novembre 1938, WLDR 170/5: 268).

²⁵⁶ “Il y a tant de problèmes, rien que dans l’andante du ré mineur. Et ce Cembalo dans l’orchestre, personne ne l’a jamais fait… c’est difficile” (Journal of Dianita Mathot, 9 Novembre 1938, WLDR 170/5: 275); “On ne peut pas dire que ça soit son plus mauvais enregistrement. Au point de vue pianistique c’est plutôt plus propre que par ex certaines choses du Clavecin bien Tempéré qui sont, alors au dessous de tout… Mais les critiques n’entendent rien, ils sont assis sur leurs oreilles avec des gros c… et beaucoup de coussins par dessus” (Journal of Dianita Mathot, 11 Novembre 1938, WLDR 170/5: 275-276).

²⁵⁷ Notebook of Wanda Landowska, [1930s and 1940s], WLDR 122/6.

以上に考察したように、1938年の10月から11月にかけてバッハ《協奏曲 ニ短調》とモーツァルトの協奏曲およびソナタの録音の計画と準備をグラモフォン社と進めるなかで、ランドフスカはギーゼキングとフィッシャーが先行して録音していたレコードを聴き、彼らの演奏解釈、さらにはその根本にある演奏態度・倫理においても、この二人のピアニストには相容れないと感じ、他者を通して自分の演奏家としての立ち位置を再認したのである。

ランドフスカがもう一度、本の執筆を求めるようになるのは、このような状況の、特にフィッシャーの録音が強い刺激となっていた状況においてのことであった。11月14日には「書くことへの欲求に強く取りつかれている。弾くことは私にここまで取りつかない、たぶん私の一部になっているから」とマソットに伝えた²⁵⁸。

バッハ《協奏曲 ニ短調》の録音の予定日がせまる一方、フィッシャーのレコードを渡したあとにランドフスカが精神的に乱れる様子をそばで見ていたマソットは、ランドフスカの機微を察して、同曲を録音していたもう一人のバッハ専門家、ボロフスキーのレコードについてはランドフスカに敢えては渡さずに、その名前に言及することもなかった。だが、ある時、ランドフスカはマソットに「バッハの協奏曲の他の誰かの録音を、私に隠していないわよね？」と尋ねる²⁵⁹。「隠しているわ、ボロフスキーよ」とマソットがこたえれば、「ほら、そうだと思ったわ。でも、そんなのは何でもないわ。なぜなら、バッハの協奏曲は本当に、ピアノで弾くことができないから。私の録音は、とても良いものになる」とランドフスカは述べた²⁶⁰。

彼女はそれから録音の仕事の合間を縫って、12月8日におこなわれたボロフスキーによるバッハの協奏曲の講演付き演奏会に赴いた。そこではランドフスカの《協奏曲 ニ短調》の演奏録音にも参加するビゴーが指揮をしていたのだが、ボロフスキーの演奏解釈に対して根本的な不一致に直面したのだろう、ランドフスカは演奏会のあとに「ボロフスキーは愚かで無知だ。人は愛するとき、ここまで無知でいることが許されるものなのだろうか？ 愛によって探求し、謎のなかに入り浸り、神秘のベールを取り去りたくなるものではないのだろうか？ 分からない者のためにこそ謎は存在するというのに」となかば感情的に感想を、今

²⁵⁸ “Je suis tellement obsédée par ce désir d’écrire. Jouer ne m’obsède pas à tel point, sans doute parce que ça fait partie de moi” (Journal of Dianita Mathot, 14 Novembre 1938, WLDR 170/5: 281).

²⁵⁹ “Est-ce que vous ne me cachez pas quelqu’un d’autre enregistre les concerts de Bach ?” (Journal of Dianita Mathot, 16 Novembre 1938, WLDR 170/5: 284).

²⁶⁰ “Si, Borovsky”; “Tu vois, je l’ai senti. Mais cela n’a pas d’importance parce que, vraiment, on ne peut pas les jouer au piano. Les miens seront très bien” (Ibid.).

度はレストウに語りはじめる²⁶¹。ランドフスカはそして、これまでにその演奏に耳を傾けてきたバッハ演奏家たちを、丸ごと引っくるめて批判するのだ。

ボロフスキー、レヴェック、フィッシャー、往時のハロルド・サミュエルも（彼の音楽性にはとても好感がもてた）、バッハだけに特化して演奏しているのは悪い兆候だ。というのも、バッハが、彼自身が好んで弾いていた音楽を、彼の作品と緊密に結びついている作品を知らずに、バッハだけを弾いて愛好することは不可能なのだから。それに私は「バッハに帰れ！」という標語のもとに、雨後の筍のように増えたこれらのバッハ専門家たちには警戒している。そもそも、彼らに驚かされるのはまさに、バッハが知り嗜んだ音楽を知らないこと。それどころか、彼らはバッハの作品を知らない。ボロフスキーのような人間がもし《マタイ受難曲》の墓〔埋葬〕について知っていたら、《協奏曲 ニ短調》の〈アダージョ〉を別の方法で弾くのは明らかだ。バッハの主要作品、クーラン、ラモー、パッヘルベル、ブクステフーデの音楽に対するこの無知は一拍一拍に感じとれる。バッハのあるひとつのフレーズについて知りたいのはっきりと分からなくて不安だった私に、クーラン、あるいはパッヘルベルの作品が何度、そのフレーズについて教え、解き明かしてくれたか²⁶²。

これはあくまでもランドフスカが彼らの演奏を聴いたあとの印象として受け取ったものであり、言及されている演奏家たちの実態を正しくとらえているとは言えない。ただ、本章で考察してきたランドフスカの一連の発言から分かることは、彼女のいう作品の「理解」やそれに対する「愛」は、まずは一つの作品のうちの有機的な連関を探ることからはじまり、それから一人の作曲家の作品全体のなかでの個々の楽曲の関係性を、さらには作曲家という個人

²⁶¹ “Borovsky inintelligent et ignard[sic]. Lorsqu’on aime, a-t-on le droit de demeurer à tel point ignorant ? L’amour ne vous pousse-t-il pas à chercher, à pénétrer le secret, à violer le sceau du mystère ? Car il y a mystère pour ceux qui ne comprennent pas” (Journal of Dianita Mathot, [8 Décembre 1938], WLDR 170/6: 87).

²⁶² “Le fait qu’un Borovsky, un Lévêque, un Fischer, en son temps un Harold Samuel (dont la musicalité m’a été très sympathique), se spécialise et ne joue que du Bach, est un mauvais signe, car il est impossible de jouer et d’aimer exclusivement Bach sans connaître ceux que Bach, lui, aimait et jouait et avec lesquels son œuvre est intimement liée. Aussi, je me méfie de ces spécialistes de Bach qui, sur un mot d’ordre : “Zurück nach Bach !” ont poussé comme des champignons. D’ailleurs, ce qui frappe chez eux, c’est précisément qu’ils ne connaissent pas la musique que Bach connaissait et cultivait. Bien plus, ils ne connaissent l’œuvre de Bach. Il est évident qu’un Borovsky jouerait autrement l’adagio du concerto en ré mineur s’il connaissait le tombeau de la M. Passion. Cette ignorance de l’œuvre capitale de Bach, de la musique de Couperin, de Rameau, de Pachelbel, de Buxtehude, se sent à chaque pas. Combien de fois une phrase de Bach sur laquelle je me penchais, hésitante, anxieuse, m’a été expliquée, élucidée, par un Couperin ou par un Pachelbel” (Ibid.).

を超えた、異なる作者の個々の作品同士の連続性を見いだすことにある。そしてそれは作者の意図に還元されるものではなく、作品と歴史を解釈する主体の在り方に依拠している。

また、バッハ演奏家として名をあげるこのピアニストたちの演奏を聴きながら、ランドフスカが1930年代半ばから自身の手記や秘書への口述のなかで共通して述べていたのは、左手の奏する低音に重きがおかれておらず、結果として全体の音の構造のバランスが崩れているように彼女の耳に聞こえたということである。この点については、ボロフスキーによる協奏曲を演奏会で聴いたあとの感想においても同様に、他の演奏家と関連づけるかたちで、「レヴェック、ボロフスキー、フィッシャーのような人がバッハのフレーズを矮小なものに衰えさせる理由は見当もつかない。何よりもまず理解されていないのは、バスの重要性、息継ぎと、重々しさと軽やかさがうまく対応しあう釣り合いだ。この低音は、実際に、建造物の『基礎』にあたるものだ」とレストウに話した²⁶³。このことから、ランドフスカが他のピアニストによるバッハ演奏を聴いて抱く違和感の多くが、低音の響きの厚みに欠ける点に起因していると考えられる。

そして、彼女がボロフスキーの演奏を聴いて感じる物足りなさは「節制」という言葉でも表現される。ランドフスカは「誇張や悪趣味なわめき声にはげんりさせられる一方で、御門違いの節制もまた非常に苛立たしいものだ。私がボロフスキーを聴いて最も衝撃を受けるのはこの節制だ」としている²⁶⁴。そして続けられた「でも、付け加えてほしいと求めている音を付け加えるのを恐れたり、リアリゼーションだけでは十分ではない装飾音を解釈することを恐れたりすることは…」という言葉に、このときランドフスカの口述を記録していたレストウは、約20年後にLoM出版に向けてランドフスカの言葉を編集する際に「過去の音楽の精神の誤解である」と書き加えることになる²⁶⁵。

²⁶³ “On se demande pourquoi un Lévêque, un Borovsky, un Fischer rapetissent, diminuent la phrase de Bach. Tout d’abord, c’est la basse avec son importance, ses respirations, son équilibre de pesanteur et de légèreté[sic] bien réparties, qui n’est pas comprise. Cette basse, qui, en vérité, représente “das fundament” les fondations sur lesquelles est bâti l’édifice” (Journal of Dianita Mathot, [8 Décembre 1938], WLDR 170/6: 89).

²⁶⁴ “Si d’un côté, l’exagération, le rugissement de mauvais goût nous écœurent, d’autre part, une fausse sobriété est tout aussi exaspérante. C’est ce qui me frappe le plus en écoutant Borovsky” (Notes of Wanda Landowska, “Après la conférence de Borovsky aux Annales sur les concertos de Bach,” 8 Décembre 1938, WLDR 124/7; Journal of Dianita Mathot, [8 Décembre 1938], WLDR 170/6: 89).

²⁶⁵ “Mais la crainte d’ajouter une note qui demande à être ajoutée, d’interpréter un ornement qu’il ne suffit pas de réaliser...” (Ibid.); “But the fear of adding a note which cries out to be inserted or of interpreting an ornament when its theoretical realization would be insufficient is a misconception of the spirit of the music of the past” (Restout, *Landowska on Music*, p. 401).

このレストウによる口述の記録には二通りのタイプ稿があり、そのうちのひとつはランドフスカの口述をレストウがタイプしたものにおそらくランドフスカが手書きで修正を加えたもので、もうひとつはその修正が反映されたタイプ稿である。後者はマソットの手記に貼り付けられているが、その原本となる前者のタイプ稿には「解釈する *interpréter*」という箇所に下線が引かれている²⁶⁶。文章の内容に鑑みれば、この強調された「解釈する」ことこそが、「節制」された表現を目の当たりにしたときに彼女が、演奏家が何よりも重んずるべき行為として考えついたものだろう。

MAでは、演奏表現の誇張や音量の増大への批判が主な目的になっていたが、そういった誇張だけでなく、ボロフスキーの演奏に認められたある種の節制と簡潔さもまた、ランドフスカにとっては受け入れがたいものであった。ここで演奏批評の基準となるのはランドフスカ自身の解釈であり、彼女からみて不要だと感じられるものが「誇張」となり、欠けていると感じられるものが「節制」された演奏となっていくことには留意しなければならない。しかし、ボロフスキーの演奏に認められる節制されたスタイルについては、1939年1月27日付の『パージュ・ミュージカル *Page Musicale*』誌において「彼によるとても『教科書的』なバッハの協奏曲の演奏はやはり筋が通っているかもしれない。ほとんど画一的で、ニュアンスがない。だが、おそらくこの演奏家の絶対的な正しさと、彼の技術のむらのなさ、全く素晴らしい彼のレガートのおかげで、私はいくらかその演奏を楽しんだことを告白しなければならない」と書かれているのを、ランドフスカは確認している²⁶⁷。彼女はこの記事に目を通したあと、切り抜いて紙に貼り付け「客観主義 *Objectivisme*」と書き込んで保管した。そして、このような「節制」された演奏態度を、晩年においても批判していくのである。

第9節 小括

本章では、1920年代にMAが再版・英訳された後に、1930年代においてランドフスカによって再考され、彼女が同書に続く本を執筆する必要性についてマソットに伝えはじめるフェーズに焦点をあてた。そしてこの期間にランドフスカがどのような意識のもとに過ごしていたのかを浮き彫りにした。本章は本論の核となるため、以下に要点を整理する。

²⁶⁶ マソットの日記は WLDR 170/6 に、加筆されたタイプ稿は WLDR 124/7 に入っている。

²⁶⁷ “Son interprétation du Concerto de Bach, très « scolaire », peut, malgré tout, se défendre : presque uniforme, peu nuancée ; mais je dois avouer que j’y ai pris quelque plaisir, dû sans doute, à la correction absolue de l’interprète, à l’égalité de sa technique, a[sic] son legato tout à fait remarquable” (Clippings of Wanda Landowska, 1930s, WLDR 243 [3 of 5]).

ランドフスカは演奏解釈に関する新たな本の構想を1936年頃から練りはじめていたとマソットに話していたが、本章ではランドフスカが演奏解釈の諸問題について問いなおすきっかけを、1930年のシュレゼールによるランドフスカの演奏批評と二人の対話にまで遡って考察を進めた。シュレゼールの演奏批評において、ランドフスカはギーゼキングやトスカニーニと共に「客観派」の演奏家として見なされていたのだが、シュレゼールと作品解釈の「真正さ」や「作者の意図」について対話するなかで、彼女はその「真正さ」を希求することを懐かしさをもって語り、作曲家の演奏は必ずしも演奏家の模範にはならないと彼に述べた。そして、ギーゼキングやフィッシャー、その他の演奏家によるレコードに耳を傾け、彼らの演奏に対する周囲の反応にも触れながら、1930年代半ばから新たに自身の著作を出すことを思案しはじめたと推測される。そのなかで、「客観性」はユートピアであると手記に綴り、さらにはギーゼキングの演奏録音を聴きながら「客観主義」と呼ばれる潮流はまわりまわって「主観的」な演奏態度と同じであることを語った。一方で、ナチスの台頭にも不穏な想いを募らせつつ、ランドフスカは自分には書かなければならないものがあること、それはMAのように教条主義を招くものではなく、解釈の自由の精神を説くものであることをマソットに打ち明けた。

以上が、ランドフスカがMAを再考し、新たな著書の執筆を計画しはじめた背景となる。しかしながら、政治情勢の変化もあって、1930年代の時点で彼女がその準備に着手することはなかった。MAの改訂の計画が実際に進みだすのは、ランドフスカがナチスから逃れてレストウと共に1941年にアメリカへ亡命し、新天地での生活がようやく安定する第二次世界大戦後のこととなる。次章では、ランドフスカがアメリカに移住した後のMAの改訂をめぐる展開を叙述する。

第3章 「真正性」への懐疑

第1節 RCA ヴィクター社との契約

サン＝ルーの邸宅で共に過ごしていたシュニッケ、マソット、レストウ、そしてランドフスカの四人は、ナチスのフランス侵攻によって一度離散する²⁶⁸。本章において、1940年代以降、彼女たちがそれぞれいつどこにいたのかは重要であるため、以下にまとめる。

まず、ランドフスカは1940年6月10日にサン＝ルーを離れて、それから翌年11月までスペインとの国境近くのバニユルス＝シュル＝メールに身を置いた。1940年10月にサン＝ルーの邸宅が接収の対象となったと知らせを受けたのちに、アメリカへ亡命することを考えはじめる。そして、1941年11月28日にレストウを連れてリスボンからエクセターに乗船し、翌月8日頃にニューヨークに到着する。それから、ニューヨークを拠点に活動を展開しつつ、1947年にはコネチカット州レイクヴィルの一軒家に引っ越しをして、この地を終の住処とした。

第一次世界大戦中のベルリンでランドフスカ家に入り、それ以来、ランドフスカの家事手伝いをしていたシュニッケは、長くフランスに住んでいたもののドイツ国籍をもっていたために、1940年5月にヴェルサイユ近くの、その後はポー近くの強制収容所に入る。7月にランドフスカとマソットによって解放されたあとには、ランドフスカの逃亡先、バニユルス＝シュル＝メールで過ごしていたようである。だが、ランドフスカがアメリカへの亡命を決めた際にはドイツ国籍をもっていたためにフランスを離れることができず、マソットと共に残留することになる。そして第二次世界大戦後、1947年7月にフランスに帰化して、1948年2月にランドフスカのいるアメリカに辿りつき、彼女とレストウとの共同生活を再開した。

1938年からランドフスカの秘書として働きはじめたフランス国籍をもつマソットは、1939年に戦争が始まるとエクレア工場長で共同経営者である兄弟が徴兵されたため、その代理を務める。1940年7月にポーの強制収容所からシュニッケを解放する際には、モンターバンでレストウとランドフスカに合流し、二人をピレネーまで車で連れて行き、バニユルス＝シュル＝メールでしばらく過ごす。10月に、サン＝ルーにあるランドフスカの邸宅がナチスの接収の対象になったと知らせを受けたあと、1941年1月にサン＝ルーに戻った。ランドフスカがアメリカに亡命する際には、フランスを離れられないシュニッケと残留することを決めた。大戦後

²⁶⁸ 本節におけるシュニッケ、マソット、レストウに関する情報は、1953年9月11日付のレストウの手紙と1941年のレストウのスケジュール帳に基づく（Letter from Denise Restout to Annie Amie, 11 September 1953, WLDR 132/6; Denise Restout's Datebook, 1941, WLDR 107/11）。

は、1946年9月にニューヨークにやってきてランドフスカと再会、2ヶ月ほど滞在したあとにフランスに戻り、翌年にまた彼女に会いにやってくる。ランドフスカがアメリカに亡命したあとは、フランスから連絡をとりながら接収された家財の償還や残されていた所持品の管理や移送のために動いた。

そして、レストウは1940年5月にシュニッケがランドフスカのもとを離れた時点から、基本的に彼女の側に残るようにしていたようである。6月にはランドフスカを連れてサン＝ルーを離れて、バニユルス＝シュル＝メールにしばらく滞在し、10月にレストウの両親からランドフスカの邸宅が接収の対象になったと連絡を受けたのちに、ひとりでサン＝ルーに一度帰った。ランドフスカがアメリカへの亡命を決めた際は、シュニッケがフランスを離れられず、マソットはシュニッケのもとに残ることを申し出たために、レストウはバニユルス＝シュル＝メールに舞い戻り、ランドフスカの要望にしたがって彼女とのアメリカへの移住を決意する。そして、1941年12月にランドフスカと共にエリス島に到着し、二人でニューヨークを拠点に新たな生活をはじめた。

つまり、レストウはランドフスカと共にフランスを離れて以来、シュニッケとマソットの担っていたランドフスカの身のサポートの役目をすべて引き受けることになった。そして、ランドフスカはレストウとポーランド生まれの歌手ドダ・コンラッド Doda Conrad の協力のもとにアメリカに到着後、ほどなくして音楽活動を展開し始める。1942年2月21日にニューヨークのタウンホールでバッハの《ゴルトベルク変奏曲》（以下、GV）を演奏した際には、「ワンダ・ランドフスカが帰ってきた Return of WANDA LANDOWSKA」という宣伝文句で、つまり、1920年代のアメリカ・デビューから約20年越しに戻ってきたチェンバロの「ヴィルトゥオーソ」として迎え入れられた²⁶⁹。その広告には「この作品 [ゴルトベルク変奏曲] の完全オリジナル・ヴァージョンによる初めての公開演奏はランドフスカによって1933年5月に彼女のサン＝ルー＝ラ＝フォレのホールでおこなわれた。鍵盤楽器のために作曲されたなかでもおそらく最も難しいこの作品のランドフスカによる演奏は、比類のないものであった」と宣伝文が書かれているが、アメリカでの活動はこのようにランドフスカがヨーロッパで展開していた活動を再現する方法ではじめられた²⁷⁰。

²⁶⁹ Advertisement for “Return of Wanda Landowska,” [21 February 1942], WLDR 121/9.

²⁷⁰ “The first public performance of this work in its complete and original version was given by Wanda Landowska in her Concert-Hall at Saint-Leu-La-Forêt: May 1933. Landowska’s interpretation of this work, perhaps the most difficult music ever composed for the keyboard, was unique” (Advertisement for “Return of Wanda Landowska,” [21 February 1942], WLDR 121/9).

演奏録音についても、先に録音していたシリーズの続きを再開、あるいは既に録音していたものをアメリカで再販・再録音するかたちで展開された。ランドフスカはエリス島に到着して数週間も経たないうちに、RCAヴィクター社 RCA Victor Manufacturing Company に「多大な犠牲を払いましたが、無事にヨーロッパを発つことができ、数日前にニューヨークに到着しました。幸運にも一台、素晴らしいチェンバロを守ることができ、アメリカに運んでまいりました」とアメリカに到着したことを手紙で報告して、グラモフォン社で完了できなかった仕事の続きをRCAヴィクター社で継続できないか掛け合おうとした²⁷¹。秘書名義でもランドフスカがアメリカに到着したことを報告する手紙が1942年1月3日に書かれているが、同社は1月7日付の返信で、イギリスのグラモフォン社からの依頼によりランドフスカのレコードの印税を代理で支払うことを伝えている²⁷²。ランドフスカが2月21日にニューヨークのタウンホールでGVをチェンバロで全曲演奏することについても同社は認識しており、ランドフスカが立てた代理人、ポール・シフ Paul Schiff への同社の返信には、グラモフォン社が録音したランドフスカによるGVのレコードがアメリカ国内で発売されておらず、戦時下であるために販売店がヨーロッパから輸入して取り扱っているかも不明であると書かれている²⁷³。

そして、グラモフォン社の代理としてRCA社によってレコードの印税の支払いの手続きが進められる一方で、グラモフォン社がランドフスカにバッハの《フランス組曲》《イギリス組曲》、スカルラッティの新しいソナタ集、パーセルやクープランの作品の録音を依頼していたことや、ランドフスカがすでに《パルティータハ短調》や《インヴェンションとシンフォニア》について録音に同意していたことがRCA社に伝えられ、録音に関する話し合いが1942

²⁷¹ “I arrived in New York a few days ago, having fortunately been able to leave Europe, although at untold sacrifices. Luckily, I was able to save one wonderful harpsichord and bring it with me to America. As you may know, I had contractual relations with Gramophone-Hayes of England”; “Naturally I am most eager to continue with my work, especially with the making of the series of records which Mr. Legg had in mind. I wonder whether it would not be possible for your company, in view of its close relations with the London house, to take over the continuation of this series” (Letter from Wanda Landowska to Charles O’Connell, 27 December 1941, WLDR 184/5).

²⁷² Letter from [Denise Restout] to RCA Victor Manufacturing Company, 3 January 1942, WLDR 184/5; Letter from RCA Manufacturing Company to Denise Restout, 7 January 1942, WLDR 184/5; Letter from Ronald Wise to Paul Schiff, 4 February 1942, WLDR 184/5; Letter from Howard E. Trimble, RCA Manufacturing Company to Denise Restout, 14 January 1942, WLDR 184/5; Letter from Howard E. Trimble, RCA Manufacturing Company to Denise Restout, 18 February 1942, WLDR 184/5.

²⁷³ Letter from Wanda Landowska to Charles O’Connell, undated, WLDR 184/5; Letter from Ronald Wise to Paul Schiff, 4 February, 1942, WLDR 184/5.

年3月頃から徐々に進みはじめる²⁷⁴。同年5月28日付のランドフスカの契約書には、RCA社の要請に従って一年に八集以内のレコードを製作する契約が書かれている²⁷⁵。だが、これは同社とランドフスカが互いを押さえておく形式上のものに過ぎない。6月4日に、同社は現時点でランドフスカのレコードを自由に製作することはできないが、状況が改善し次第、レコード製作に入る見込みであることを手紙に書き、彼女は送付された契約書に署名をした²⁷⁶。

その後、1942年12月31日にはRCA社の再編がおこなわれ、RCA Manufacturing Company は親会社にあたる Radio Corporation of America に統合され、RCA Manufacturing Company が担っていたレコーディングの権利やアーティストとの契約等の管理は RCA Victor Division of Radio Corporation of America が引き継ぐことが報告される。その際に、ランドフスカとの契約についても、契約書が作られた日付、1942年5月28日を開始日として、そこから1年ごとに契約更新、1944年5月27日までの契約が継続されることが確認されたうえで、さらに1944年5月28日以降についても契約が更新されることが見込まれている²⁷⁷。だが、1942年8月1日に始まった米国音楽家連盟 American Federation of Musicians によるストライキが影響して、レコード製作は1943年10月に至ってもおこなわれない²⁷⁸。同社とランドフスカによる演奏録音の開始の目処が見つくのは1944年6月、本格的に計画が進みはじめるのは11月頃のことである²⁷⁹。

それから、ランドフスカはRCA社の専属アーティストとして協働し、同社でのレコード製作を軸に音楽活動を展開するようになる。特に、ランドフスカによるバッハのWTCの録音に携わるRCA社のジョン（ジャック）・プファイファー John (Jack) Pfeiffer はのちにランドフスカの遺言執行人に指名され、最晩年のランドフスカと公私ともに親しい関係を築き、1990年代に制作された彼女のドキュメンタリー番組に出演するなどして、レストウと同じように生前のランドフスカを知る人間として、彼女にまつわる記憶を公で語る役目を果たしていく。

²⁷⁴ Letter from Paul Schiff to [Ronald] Wise, 30 March 1942, WLDR 184/5; Letter from Paul Schiff to [Ronald] Wise, 31 March 1942, WLDR 184/5.

²⁷⁵ Artists Letter Agreement of Wanda Landowska, 28 May 1942, WLDR 184/5.

²⁷⁶ Letter from Charles O'Connell to Wanda Landowska, 4 June 1942, WLDR 184/5; Artists Letter Agreement of Wanda Landowska, WLDR 184/5.

²⁷⁷ Letter from Frank B. Walker to Wanda Landowska, 8 April 1943, WLDR 184/5.

²⁷⁸ Telegram from J.W. Murray to Wanda Landowska, 29 October 1943, WLDR 184/5.

²⁷⁹ Telegram from J.W. Murray to Wanda Landowska, 16 June 1944, WLDR 184/6; Telegram from J.W. Murray to Wanda Landowska, 11 November 1944, WLDR 184/6.

第2節 《ゴルトベルク変奏曲》再録音

RCA社との録音の仕事が本格的に始動するのは1944年12月28日、ランドフスカと同じく同社と契約していたユーディ・メニューイン Yehudi Menuhin とのバッハ《ソナタ ホ長調》の共演の録音から始められた。RCA社はまずはメニューインとのコラボレーションをもってランドフスカのプロデュースを展開する判断をとったようである。二人の共演したレコードは「類まれな才能の融合」という文句で1946年2月頃から広告で宣伝された²⁸⁰。さらに、RCA社のラジオ番組「あなたの聴きたい音楽 Music You Want」においても1946年3月4日、6月19日、7月5日、11月15日にわたって二人の演奏録音が放送されており、この放送はレコードの宣伝も兼ねていた²⁸¹。

メニューインとのバッハ演奏の共演に並行して、RCA社がランドフスカの演奏の録音に取り掛かったのは、GVである。ランドフスカによる同曲の演奏は1933年に既にグラモフォン社によってサン＝ルーの彼女のホールで録音されていたが、先述の通り、そのレコードはアメリカ国内においてはほぼ流通していないとRCA社は認識していた。ランドフスカもまた「私のレコードについていえば、私は三年以上も新しい録音をしていないどころか、古い録音もここではもう売りに出されていなかった」と、フランスにいるマソットとシュニッケに手紙で知らせている²⁸²。RCA社はそこで、1945年1月頃にGVの再録音の許可を英グラモフォン社にとり、レコードの売上げが最も見込まれるこの作品の再録音をおこなうことにした²⁸³。ランドフスカも同社の戦略に従った。1945年7月23日には、フランスにいるマソットとシュニッケにこのように書いている。

私は十分な理由をもって——録音が再開され、私の古いレコードがふたたび徐々に
回りはじめていますので——遠からぬうちに、私の経済状況はかなり好転するだろう

²⁸⁰ “WANDA LANDOWSKA and YEHUDI MENUHIN blend rare talents in the BACH SONATA IN E FOR VIOLIN AND HARPSICHORD. This significant new album will have an eye-catching art cover in full color. Order Album M/DM-1035, \$3.50” (Advertisement of RCA Victor Distributor, 1946, WLDR 184/7).

²⁸¹ “Music You Want” RCA Victor Record Programs, 4 March 1946; 19 June 1946; 5 July 1946; 15 November 1946, WLDR 184/7.

²⁸² “Quant à mes disques, non seulement je n’en ai pas fait de nouveaux pendant plus de trois ans, mais les anciens n’étaient plus en vente ici” (Letter from Wanda Landowska to Dianita Mathot and Elsa Schunicke, 23 Juillet 1945, WLDR 94/1).

²⁸³ Letter from Richard Gilbert to Wanda Landowska, 4 January 1945, WLDR 184/6.

という期待を抱いています。私が陥っている金銭的な困難について理解しているヴィクター社のエンジニア自身が、ゴルトベルクのアルバムの売り上げによってもたされるであろう、芸術的のみならず経済的な成功に、期待をかけているのですから²⁸⁴。

ランドフスカのサン＝ルーにあった家財はナチスによって接収されており、1946年7月25日にマソットはランドフスカの邸宅とホールにあった楽器を含む家財の一覧を作成してサン＝ルーの市長に提出している²⁸⁵。ランドフスカは失った物を文字どおり取り戻すことにはあまり執着していなかったように見えるが、それでもこれからの音楽活動と秘書たちの生活を守るためには、奪われた分の財産を新たに築いていく必要があった。1933年にGVの演奏会を開いた際に彼女が皮肉を述べた、同曲に対する大衆の人気を使わない手はなかった。さらに、彼女は戦争が終結したあともアメリカで音楽活動を続ける必要性について、離れて暮らすマソットとシュニッケに1945年7月23日にこのように手紙で書いている。

私の帰国について。ずっと前から、あなたたちに話そうと思っていたことだけど、この話はいつも本能的に先延ばしにしてしまうほど悲しいものです。フランスと、あなたたち二人への懐かしさといったらひどいものですが——平穩に暮らしたいとは申しませんが——帰国してすぐにあれほどまでに苦しんだ国で生計を立てるために奔走しなくてもいいように、ここ [アメリカ] でお金を十分に稼がずに帰るのはばかげているというのは、ちゃんと分かっています。ところがあいにく、ここで私が手に入れたお金といったら、今までのところ私の成功と功績に見合うものではありません。ニューヨークでのリサイタルのチケットは、確かに、いつも売れていますが、一つのシーズンに二回以上、リサイタルを開くことができないのです。というのは、交響楽団や他

²⁸⁴ “J’ai tout lieu d’espérer — les enregistrements ayant repris et mes anciens disques étant remis progressivement dans le commerce — qu’un changement assez important en faveur de ma situation financière va s’opérer d’ici peu. L’ingénieur de Victor qui se rend compte des difficultés matérielles avec lesquelles je suis aux prises compte lui-même sur un succès, non seulement artistique, mais financier de la vente de l’album Goldberg” (Letter from Wanda Landowska to Dianita Mathot and Elsa Schunicke, 23 Juillet 1945, WLDR 94/1).

²⁸⁵ Liste des objets, non identifiables enlevés dans la propriété de Madame Wanda Landowska 88 Rue de Pontoise, à St-Leu-La-Forêt pendant l’occupation, 25 Juillet 1946, WLDR 175/4.

の協会との出演が入ると、私はリサイタルの間隔をあけなければならないからです²⁸⁶。

最終的にランドフスカがヨーロッパに帰ることはなかったのだが、仮に戦後のフランスに戻ったとしても生計を立てることに苦勞しなくても済むように、経済的な成功の見込まれるニューヨーク、アメリカで十分な収入を得ることが最善策だとランドフスカは考えていた²⁸⁷。このような経済状況において、ランドフスカによるGV演奏はひとつの打開策としてRCA社によって再録音、1945年11月に発売されて以来、約2週間で5,000組、約半年で20,000組の売り上げを記録し、「1946年のベスト盤 Best Recording of the year in 1946」を受賞してアメリカに広く流通するようになる²⁸⁸。ランドフスカのレコードの第一弾としてRCA社から売り出された同盤が発売直後から極めて快調な売れゆきをみせたことは、戦時中の数年にわたるレコード製作の中断、会社の再編というフェーズを経たあとのRCA社の関係者にとっても、もちろんこのうえなく喜ばしいニュースであり、「カムデンの会社 [RCAヴィクター社] の46年にわたる歴史において最も世界から熱狂的な賞賛をもって受け入れられたであろう」レコードとして語られた²⁸⁹。ランドフスカは1946年1月12日に、RCA社のディレクター、

²⁸⁶ “Mon retour; il y a longtemps que j’ai l’intention de vous en parler mais ce sujet m’est si douloureux qu’instinctivement je le remets toujours à plus tard. Ma nostalgie de la France et de vous deux est terrible, mais je me rends parfaitement compte que ce serait une folie de rentrer sans avoir gagné suffisamment d’argent pour - je ne dirais pas vivre tranquillement - mais pour ne pas être obligée, dès mon retour, de chercher à gagner ma vie dans un pays qui a tant souffert. Or, l’argent que je gagne ici n’est malheureusement pas jusqu’à présent, en rapport avec mon succès et ma gloire. Mes récitals à New York, il est vrai, sont toujours vendus, mais il m’est impossible d’en donner plus de deux par saison, car si un engagement à la Philharmonie ou à une autre Société s’y ajoute, il m’oblige à distancer les récitals” (Letter from Wanda Landowska to Dianita Mathot and Elsa Schunicke, 23 Juillet 1945, WLDR 94/1).

²⁸⁷ ランドフスカはサン=ルーに戻ろうとしなかったわけではなく、1947年の春にサン=ルーに帰る予定であることをマソットに報告し、家で過ごせるように、そしてホールが使えるようにしておいてほしいと頼んでいる。だが、この予定も、アメリカでの仕事が立て込むようになったことで中止される (Letter from Wanda Landowska to Dianita Mathot, 11 Avril 1946, WLDR 94/2)。

²⁸⁸ “ANNUAL RECORDED MUSIC AWARDS 1946,” undated, WLDR 184/8.

²⁸⁹ “Her recent RCA Victor recording of Bach’s Goldberg Variations in DM 1022 [...] has been received with perhaps more universally enthusiastic acclaim than any other album in the Camden company’s 46-year history” (Script for an interview with Wanda Landowska, 1 March 1946, WLDR 184/7).

レコーディングはメニューインとの共演のほうが、ランドフスカによるGVの独奏よりも先におこなわれていたが、レコードの発売は後になった (Letter from Denise Restout to Richard Gilbert, 25 October 1945, WLDR 184/6)。

リチャード・ギルバート Richard Gilbert の反応について、以下のとおりマソットに手紙で伝えている。

この記念すべき日曜日の二日後、ヴィクター社の録音技師が奥さまを連れて私のところに来ました。彼が忠実な友であることはかなり前にもお話ししました。彼がどれほど《ゴルトベルク変奏曲》を新しい技術で再録音することを望んでいたかも同じく知っていますよね。それに彼が着任したばかりの会社に掛け合って、アラウによる《ゴルトベルク変奏曲》を取り止めにしたことも。ギルバート氏は私の家に着くなり晴れ晴れとした表情で、《ゴルトベルク変奏曲》のアルバムの成功を、二週間も経たないうちに5,000組が売れて再版が出ていることを知らせてくれました。（アルバムがあなたたちのところにも届くように手配しますね。）取締役ときたら音楽について何も分からないのに、このような結果に驚いて、私に新しいアルバムを要請しているのです²⁹⁰。

さらに、ロンドンのグラモフォン社でランドフスカの録音に携わっていたガイスバークが1946年7月にニューヨークを訪れて、ギルバートから同盤がすでに二万枚売れたと報告を受けたときには、「アメリカでランドフスカが大変な成功を収めた」とロンドンに電報を打ち、レコードの増産を指示したという²⁹¹。結果的に、1946年のランドフスカの印税収入は前年の

²⁹⁰ “Deux jours après ce mémorable dimanche, est venu me voir l’ingénieur de Victor, accompagné de sa femme. Je vous ai déjà dit qu’il est un ami dévoué. Vous savez également combien il tenait à un reenregistrement des Goldberg avec de nouveaux procédés, et comme il s’était exposé envers la compagnie où il venait seulement d’être nommé, en faisant supprimer l’enregistrement des Variations fait par Arrau. Mr Gilbert est arrivé chez moi radieux en m’annonçant que l’album Goldberg est un triomphe : les 5000 exemplaires ayant été vendus en moins de deux semaines, une nouvelles édition est en cours. (Je fais le nécessaire pour qu’un album vous soit envoyé). Le conseil d’administration, qui ne connaît rien en musique, frappé de ce résultat, me demande un nouvel album” (Letter from Wanda Landowska to Dianita Mathot and Elsa Schunicke, 12 Janvier 1946, WLDR 94/2).

²⁹¹ “Victor. Encore quelques mots au sujet de Victor: Gaisberg a été à New York. Gilbert, triomphalement, lui a fait entendre mes Goldberg et lui a annoncé que 20.000 albums ont été vendus d’assaut. Ce à quoi Gaisberg a télégraphié à Londres: “Landowska succès énorme en Amérique. Activez et augmentez circulation ses disques” (Letter from Wanda Landowska to Dianita Mathot and Elsa Schunicke, 12 Juillet 1946, WLDR 94/2).

約9倍の14,382.24ドルに跳ね上がり、レコードによる収入が演奏会での演奏活動による収入の合計を上回ることになる²⁹²。

GVのレコードがこうして商業的な成功をおさめたことで、ランドフスカが最も強く録音を希望していたバッハ作品の録音がRCA社によって認められるようになった。それが、彼女が自身の「遺言」だと公言するようになるWTCの録音であった。

第3節 二つの「遺言」

ランドフスカはMAに続く新しい本について、それは彼女の遺言のようなものになるとマソットに1938年に話していた。だが、結果からみると、その「遺言」はWTCに取って代わられることになる。後述するとおり、ランドフスカによるWTCの録音は、MA改訂の準備・執筆に並行して進められていくのだが、あれほど必要だと語っていた本を書くことを犠牲にしても、ランドフスカが成し遂げたかった仕事なのである。彼女はRCA社にWTCの録音が認可されたことの喜びをマソットに伝えている。

ギルバートとカムデンのRCA社の歓喜に便乗して、私は、はっきりきっぱり、まずはじめに48を録音したいと望んでいたことを伝えました。それで、ギルバートは私に返事をしなければならなかったのです。数日後、彼は私に電話してくれました。「カムデンは48を受諾しました。だからあなたが好きなときに48の録音を始められます」私の喜びを想像してみてください...大成功！ この大変な大仕事を良い結果に導くために、健康に気をつけてさえいれば良いのです²⁹³。

このように、GVの再録音の成功によってRCA社からWTCの録音許可がおりたのである。1945年にGVのレコード製作が進められるなかで、RCA社とのアーティスト契約を更新する必

²⁹² ランドフスカのレコードの印税収入は1940年代において、713.16ドル（1944年）、1,804.04ドル（1945年）、14,382.24ドル（1946年）、6,464.24ドル（1947年）、7,883.26ドル（1948年）、4,550.16ドル（1949年）と推移する。1946年のコンサートによる収入は7,700.00ドルである（Financial Documents about Income Tax of Wanda Landowska, 1944-1949, WLDR 220/3-8）。

²⁹³ “Profitant de l’enthousiasme de Gilbert et de la Compagnie de Camden, j’ai exposé avec netteté et d’une façon catégorique ce que je desirais[sic] enregistrer: en premier lieu les 48. Gilbert devait me donner réponse. Quelques jours plus tard; il me téléphone: “Camden accepte les 48, et vous pouvez les commencer quand vous voudrez.” Jugez de ma joie... c’est un triomphe ! Il ne me reste qu’à veiller sur ma santé afin que je puisse mener à bonne fin ce travail qui sera écrasant” (Letter from Wanda Landowska to Dianita Mathot and Elsa Schunicke, 24 Février 1946, WLDR 94/2).

要が生じた際に、ランドフスカは将来的に録音を希望する曲目のリストを提出していたのだが、この時点でも「絶対に48を録音したい」と、アメリカのRCA社で録音ができないなら「ヨーロッパで録音します」と、WTCに対する強い思い入れを以下のとおり同社に伝えていた。その際に、「クラヴィコードについては、アングロサクソン系の国々では間違っただけの見解が普及しています。この誤解（ブゾーニ版）はドイツに由来するものです」と、WTC演奏に際しての使用楽器の問題について言及している²⁹⁴。ランドフスカはこの楽器をめぐる見解の不一致について、マソットとシュニッケにも以下のとおり1946年2月に手紙を書いていた。

こちらの音楽家と聴衆は、48がクラヴィコードのために作曲されたというドイツ（フォルケル、シュピッタなど）に由来する強く定着した考えをまだもっています。私はこの考えと1910年から戦ってきて、私の主張は当時の音楽学者たちに受け入れられていました。でも、ロンドンの古楽器の製作者のドルメッチは、構造が複雑ではなくて値段もとてもお手頃なクラヴィコードに強くこだわっていて、まずはじめにアングロサクソン系の国に広まったプロパガンダを生み出しました。それで、私はここアメリカでもこのバッハ作品におけるクラヴィコードへの熱狂に再び出会いました。しばらく前に、私の昔の生徒だったカークパトリック——余談ですが、彼は私に対してこの上なく失礼な振舞いをしました——が、もっとも大きなラジオ局のひとつで、平均律クラヴィコード曲集の第一巻を演奏するというのを非常に仰々しく告知し、彼自身チェンバロ奏者であるにもかかわらず、チェンバロへの敵意に彩られた、ドル

²⁹⁴ “Mon contrat expire en mai. Le refaire sur une autre base. Vous êtes mon ami, aidez-moi. 1945: album Goldberg 1946: New album No 1. What else besides ? Les 48. Je veux absolument les enregistrer. Dois-je préparer le minutage pour voir en combien d’albums cela tiendrait ? Peut-on espacer les différents albums et de combien ? Erreur répandue dans les pays anglo-saxons au sujet du clavier. Cette erreur (édition-Busoni) vient de l’Allemagne. Ma thèse, mes articles et travaux acceptés par les musicologues. Ayant l’enregistrement paraîtraient mes articles pour mettre les choses au point et je donnerais un recital consacré en grande part aux préludes et fugues. Gramophone de Londres m’a commandé tout Bach, tout Handel, tout Couperin, Rameau, et Paris également. Les 2 compagnies trouvaient que je ne livrais pas assez. Si je rencontre ici des difficultés quant aux 48, j’irai les faire en Europe. J’aime l’Amérique et j’aime travailler avec vous, mais il faut modifier le contrat. Profitez que je suis encore ici” (Notes of Wanda Landowska, undated, WLDR 184/6).

メッチ的なコメントをおこなったのです。彼の目的は48がクラヴィコードを想定して作られたと証明することです。演奏は、実際...ひどいものでした²⁹⁵。

この手紙で着目されるのは、かつてはランドフスカのもとでチェンバロを学んでいたものの、彼女よりもドルメッチの精神を受け継いで、バッハやスカルラッティの作品の演奏習慣に関する研究を深めていくカークパトリックが、ニューヨークのラジオ番組でWTCのクラヴィコード演奏について話しているのを、ランドフスカが耳にした点である。使用楽器の問題については、ランドフスカはブゾーニがWTCを「平均律クラヴィコード曲集」と名づけたことに反論する記事を書いていたので、この状況を助長するわけにはいかなかった。カークパトリックは1960年代にチェンバロとクラヴィコードのどちらも使用してWTCのレコードを世に送り出していくことになるのだが、ランドフスカは1930年代にバッハやモーツァルトの協奏曲の録音をする際に、他の演奏家によるレコードを聴いてその感想を綴っていたように、WTCについても異なる演奏解釈に対する自身のレコードの位置付けを見極めようとしていた。遺書のように死後に向けて残されるレコードであるからには、それはなおさら切実なことである。カークパトリックがクラヴィコードでWTCを演奏録音すると踏んでいたからには、ランドフスカはチェンバロで演奏することの意義を、言葉と演奏を通して伝えなければならなかった。

カークパトリックの存在に加えて、WTCを録音するにあたってランドフスカの念頭にあったのは、1930年代にWTCのレコードを出していたフィッシャーのピアノによる演奏である。ランドフスカはRCA社からWTCの録音の許諾がおりた1946年からこの作品の研究とその録音の準備を本格的に始めるようになるが、レコード製作においては、フィッシャーによる同作品のレコードをある種の基準としてRCA社と話し合いを進めていたことが、ランドフスカの手紙から明らかになる。1946年12月11日に録音の打ち合わせがおこなわれた時には「フィッ

²⁹⁵ “Les musiciens et le public d’ici en sont encore à l’idée fortement ancrée et qui a son origine en Allemagne (Forkel, Spitta, etc..) que les 48 ont été composés pour le clavicorde. J’ai combattu cette idée à partir de 1910 et ma thèse a été acceptée par les musicologues, à cette époque. Cependant, Dolmetsch, à Londres, facteur d’instruments anciens, qui tenait essentiellement au clavicorde dont la construction était facile et le prix très adorable a fait une propagande qui a envahi en premier lieu les pays anglo-saxons. Aussi ai-je retrouvé ici cet engouement pour le clavicorde dans l’œuvre de Bach. Il y a quelques temps, un de mes anciens élèves, Kirkpatrick, qui, entre parenthèse s’est conduit on ne peut plus mal vis à vis de moi, a annoncé avec grand fracas, à l’une des plus importantes stations de Radio, l’exécution du 1er volume du Well Tempered Clavichord, avec commentaires dans l’esprit de Dolmetsch, teintés d’agression contre le clavecin, malgré qu’il soit claveciniste. Son but est d’établir que les 48 ont été conçus pour le clavichord. Exécution, en effet, ...c’était pitoyable” (Letter from Wanda Landowska to Dianita Mathot and Elsa Schunicke, 24 Février 1946, WLDR 94/2).

シャーのレコードを検討してみましたが、まだ正確な時間表を出すことはできません。アルバムの第一弾は10のプレリュードとフーガを（フィッシャーは12、収録しました）。場合によっては、バッハの他の作品で埋めることはできるでしょうか？（グラモフォン社は私の《イギリス組曲》をフィッシャーのアルバムの後に収録しました）」と彼女は書いており、グラモフォン社発売「バッハ協会」のレコード集にランドフスカの演奏と共に収録されていたフィッシャーのWTCの演奏を、彼女が参照していたことが分かる²⁹⁶。前章で考察したとおり、今日を代表するバッハ弾きとしてフィッシャーとたびたび比較され、時には彼に覇権を奪われているかのように批評されていたランドフスカがWTCの録音を出せば、それがフィッシャーの演奏と比較して聴かれるであろうことは明らかだった。

こうして、1946年末頃からランドフスカの演奏のいわば集大成となるWTC録音に向けての計画が進みはじめる。1947年1月28日には、ランドフスカは「私の計画はこのとおり。まずは少し休みます。それから、アルバムの解説の書き仕事を片付けます。そのあとすぐにプレリュードとフーガに取り掛かります」とマソットに知らせた²⁹⁷。このアルバムとは、WTCの第一弾が発表されるまでの繋ぎの役割を果たすランドフスカのアンソロジー《チェンバロ音楽の宝箱 *A Treasury of Harpsichord Music*》のことであるが、それに収録するブックレットの執筆が進められる一方で、WTCの研究が少しずつ再開されるようになった。

そして、さらに並行してもうひとつ、ランドフスカが進めなければならない仕事があった。それが、第二次世界大戦前に計画しはじめていたものの、実際には着手できなかった「新しい本」の準備である。

第4節 『古楽』改訂に向けて

ランドフスカは1947年3月に、マソットとシュニッケにこのような手紙を書いている。

²⁹⁶ “J’ai fait un minutage général, et j’ai examiné Fischer, mais il m’est encore impossible de donner le minutage exact. Album I : 10 préludes et fugues (Fischer en a 12). Puis-je éventuellement compléter un album par une autre pièce de Bach ? (Gramophone a ajouter[sic] ma suite anglaise au dernier album Fischer)” (Draft of Letter from Wanda Landowska to Richard Gilbert, 11 Decembre 1946, WLDR 184/7); “Clavecin bien tempéré. piano ou clav. a déjà été enregistré par Fischer au piano. demandé par Londres. représente in W.L.’s art a monument greater than the Goldberg. W.L. was the 1st to do a thesis on the subject” (Notes of [Denise Restout], [1945], WLDR 184/6).

²⁹⁷ “Mon plan est le suivant: d’abord me reposer un peu, ensuite me débarrasser du travail littéraire qui accompagnera l’album. Aussitôt après, j’attaque les preludes et fugues” (Rapport No 3 from Wanda Landowska to Dianita Mathot and Elsa Schunicke, 28 Janvier 1947, WLDR 94/4).

心のなかにあるいくつかの仕事について思い描いていますが、長い期間をかける仕事を達成するために不可欠な平穩を得たことが人生において一度もないので、その夢について話す勇気がもうほとんどありません。たとえばとくに大きな位置を占めていること、それは、完全なものではなくても、少なくとも断片的に、私の人生の重要ないくつかの段階を書くこと、それは私の伝記に役立つでしょう。全ての音楽辞書にある、何の根拠もないただ誤解を助長するだけの誤りを修正すべきです。二つ目の重要な仕事は、『古楽』の増補版、というよりもむしろ、古楽に対する激変は私の活動、闘争の結果として実現した、といったことを分かってもらえるような序文をつけた完全な改訂版²⁹⁸。（下線は引用者による）

1938年に新しい本についてマソットに語っていたときほどの意気込みは、このときのランドフスカからはもう失われてしまっているように見える。前章で考察したとおり、当初は音楽学に対するひとつの応答として演奏解釈についての本を書くことを夢見ていたのだが、長い亡命生活を経て新天地に渡ったランドフスカはこの時点で、それを成し遂げるほどの気力を持ち合わせていなかった。もう少し単純に、実際的な問題を解決するために、完全な伝記のレベルには至らない断片的なものであっても自身の正しい情報を伝える文書の執筆、そして、自身の活動を受けて古楽復興・演奏の状況が1900年代から「激変」したために、時代錯誤になったMAを完全に改変する必要があることを、ここに述べている。

ランドフスカはこのようにまた、MAを振り返りつつ、その改訂の必要性について再び言及しはじめたのだが、サン=ルーの書齋に保管していたものを置いてきた彼女は、過去の手記や著作といった自分で書いてきたものですら、全ては手元に揃っていない状況に置かれていた。そこで、フランスにいるマソットに『S.I.M.』誌等に投稿した記事をフランス国立図書館で探して複写するよう指示したり、彼女がアメリカにくる際には自身の手記やマソットの手記、サン=ルーに残っている本を持参させるために「ダイアに持ってきてほしいもの」を一覧

²⁹⁸ “Je rêve de certains travaux qui me tiennent à cœur, mais je n’ose presque plus en parler parce que dans ma vie, je n’ai jamais eu le calme indispensable pour mener à bonne fin des travaux de longue haleine. Par exemple, une chose qui s’impose entre autres, c’est d’écrire si non entièrement, du moins par fragments, certaines étapes importantes de ma vie, qui serviraient pour ma biographie. Il faudrait rectifier ces erreurs qui traînent dans tous les dictionnaires de musique, qui ne sont basées sur rien et qui ne font qu’accroître les malentendus. 2e travail important: une réédition amplifiée de “Musique ancienne” qui serait plutôt un remaniement complet, précédé d’une préface dans laquelle je tâcherais de faire comprendre le revirement formidable vis à vis de la musique ancienne, qui s’est accompli à la suite de ma campagne, de mes luttes, etc...” (Rapport 8 from Wanda Landowska and Denise Restout to Dianita Mathot and Elsa Schunicke, [19] Mars 1947, WLDR 94/4).

にして送っていた²⁹⁹。そのなかには、1924年に出されたMAの英訳も入っているのだが、英訳が必要になったのは、フランス語で書かれたMAの改訂版を、アメリカで英語で発表することが想定されていたためである。ランドフスカは1910年代以前は主にポーランド語とフランス語の両方を、1920年代以降は主にフランス語を使って書きものをしてきたため、彼女の著作を英訳するために、ランドフスカとその関係者は時間と労力を割かなければならなかった。

こうした状況においてランドフスカの救いとなったのが、サン＝ルーで彼女のレッスンに生徒として参加し、英語とフランス語に堪能だったイーセル・プレストン Ethel Preston である。後述するとおり、彼女はランドフスカがMA改訂版の序文を準備する際にその口述の記録と英訳を任されることになるのだが、その布石となったのが、《チェンバロ音楽の宝箱》のブックレットの執筆であった。

WTCの録音の許諾がおりたからには、ランドフスカはいち早くその準備に取り掛かりたかったところであろうが、《チェンバロ音楽の宝箱》のブックレットを書き上げるには想定以上の時間がかかったようである。さらには、WTCの研究と録音に向けて万全な環境を整えるために、ニューヨークからコネチカット州レイクヴィルへの引っ越しがおこなわれたことで、ブックレットの原稿の完成は1947年の夏にまでずれこみ、その影響で当初は1947年4～5月に始められる予定だったWTCの録音の開始時期も延期されることになる。ランドフスカはマソットに手紙を書いて、逸る気持ちを抑えながら、最終的には1947年の夏にレイクヴィルの一軒家で《チェンバロ音楽の宝箱》のブックレットをフランス語で書きあげた³⁰⁰。だが、英訳を依頼していた翻訳者が打ち合わせ通りにランドフスカのもとを訪れなかったのである。ひどく困惑したランドフスカはそこで、プレストンに英訳を頼むことを思いついた。そ

²⁹⁹ “Liste de ce que j’aimerais que Dia apporte [...] 1 ex. de Musique ancienne en anglais, si toutefois il en existe un à St-Leu” (Letter from Wanda Landowska and Denise Restout to Dianita Mathot and Elsa Schunicke, 18 Mars 1947, WLDR 94/4); “En dehors des livres dont je joins la liste, voici ce que j’aimerais que tu apportes: 1 exemplaire de Musique ancienne en anglais [...] toutes les notes de moi que tu trouveras (MI, mémoires, etc...), tous mes articles, tout ce que tu pourras prendre d’articles sur moi, Les Heures de St-Leu de Momo, le Journal de Dia” (Letter from Wanda Landowska to [Elsa Schunicke], 29 Décembre 1947, WLDR 94/4); “Important Tout ce que vous retrouverez parmi les dossiers en fait de notes, articles, écrits par moi, ou sur moi, envoyez-les moi. De plus, à la Bibliothèque Nationale, vous pourriez rechercher et copier mes articles, publiés dans diverses revues, par ex: la S.I.M. etc...Je joins la liste des articles que j’ai ici afin de vous éviter de copier ceux-là” (Letter from Wanda Landowska to Dianita Mathot and Elsa Schunicke, 24 Février 1946, WLDR 94/2).

³⁰⁰ “Je n’oublie pas la pensée sage de Dia : “Nur keine Hetze !” (Rapport 8 from Wanda Landowska and Denise Restout to Dianita Mathot and Elsa Schunicke, [21] Mars 1947, WLDR 94/4).

してやってきたプレストンは高い集中力でもって、ランドフスカの仕事を6週間にもわたって手伝った。ランドフスカはプレストンの見事な仕事ぶりをシュニッケに伝えている³⁰¹。

1948年には現代語学の教授としてビンセンズ大学に着任する博士プレストンの言語面での力量は群を抜いていたことだろう。《チェンバロ音楽の宝箱》収録曲のランドフスカによる曲目解説の翻訳に加えて、プレストンはランドフスカのフランス語による文章の魅力を英語の読者にも伝えるために、「ワンダ・ランドフスカ、音楽学者、著述家 Wanda Landowska Musicologist and Writer」と銘打って、このような文章を寄稿している。

1909年にパリで扇動的な『古楽』が発表されて以来、ワンダ・ランドフスカはチェンバロ奏者とピアニストとして、そして音楽学者と著述家としてもその名を馳せている。[.....] ランドフスカの選んだ楽器によるその演奏の確信に満ちた威光と美に耽ける者は、彼女の書いたものにも同じくらい鮮明で分析的な力を見出すだろう。音楽の研究は、音楽との直接の関係において生き生きとしたものになる³⁰²。

このプレストンの文章において、1900年代に書かれたMAの存在と、研究にうらづけされた書き手としてのランドフスカの側面が強調されていることは、MA改訂に彼女が踏み出す布石となっている。というのは、ランドフスカの言葉の理解者であり、なおかつ、英語とフランス語の両方を使えるプレストンがランドフスカの執筆の仕事に関わったことによって、MA改訂の計画が現実的なものとなり、ようやく少しずつ動き出すのである。

もっとも、依然として彼女のもう片方の「遺言」であるWTCの録音のほうが仕事の優先順位は高く、ランドフスカがMA改訂に実際に着手するのは、その録音が軌道に乗ったあとのこととなる³⁰³。

³⁰¹ “Désespérée, je me suis dit: je vais essayer d’entreprendre la traduction avec Ethel. [...] Ethel est complètement transformée lorsqu’elle se met à un travail sérieux” (Rapport 13 from Wanda Landowska and Denise Restout to Dianita Mathot and Elsa Schunicke, 28 Septembre 1947, WLDR 94/4).

³⁰² “Ever since her provocative book Music of the Past appeared in Paris in 1909, Wanda Landowska has been known as a musicologist and writer as well as harpsichordist and pianist. [...] Those who revel in the convincing authority and beauty of Landowska’s interpretations at her chosen instruments will find the same vivid and analytical powers in what she writes. Musical research comes to life in its direct relation to the music” (Writing of Ethel Preston, August 1947, WLDR 159/1).

³⁰³ “A peine la brochure terminée, sans même prendre 24 heures de repos, notre Musia s’est jetée dans son W.C.” (Letter from Denise Restout to Dianita Mathot, 16 Septembre 1947, WLDR 94/4).

第5節 《平均律クラヴィーア曲集》の録音開始

WTCの録音は1949年3月下旬からニューヨーク、RCA社のスタジオにて開始された³⁰⁴。12インチのレコードの片面には合計で3分以上、4分45秒以内の演奏が収録可能であることをRCA社から知らされたうえで、ランドフスカはプレリユードとフーガを合わせて、それが不可能であればプレリユードあるいはフーガ、それぞれが単独で制限時間のなかにおさまるように演奏時間を定めた。この大凡の演奏時間を設定する際には、フィッシャーのピアノ演奏によるWTCのレコードが参照されたであろうことは、前述のとおりである。もちろんそれが、先に発売されたバッハ演奏のレコードの成功例を模倣する目的によるものではないことは、1938年にマソットが手記に描写していたような、フィッシャーとの解釈の相違に対するランドフスカの反応を思い起こせば明らかであるだろう。

前章で触れたとおり、ランドフスカは両大戦間期に書きはじめたノート『平均律クラヴィーア曲集』において、フィッシャーによる〈プレリユード 嬰ハ短調〉の演奏をレコードで聴いて、ノート・イネガルの問題に言及しているのだが、そこに記述された見解は、1949年の彼女自身の演奏録音において反映されていると言える。ランドフスカはこのプレリユードをクーラント風であるとして、付点のついた音符に後続する音符は「十分に軽やかに、極めてはっきりと、鋭く」奏するものだとしているのだが、これに対して、フィッシャーの演奏は「ある種のノクターン」のようになっていると書き、「ロマン主義者は付点のリズムの鋭さを軽視」するために、フィッシャーの演奏では付点四分音符とそれに後続する音符の音型が「柔らかく、ぼやけている」と述べていたのだ³⁰⁵。

実際に、フィッシャーとランドフスカによるWTCの第一巻〈プレリユード 嬰ハ短調〉の演奏録音を比較してみると、ランドフスカの奏する付点音符の音価がフィッシャーの奏するものよりも長いことが確認される。付点音符の奏法に関しては、ランドフスカは1946年から47年頃に使っていた手記においても、「ロマン主義者は付点音符に続く音を過度に鋭く弾くことを悪い趣味だと見なしていた。ブゾーニによる〈フーガ ニ長調〉を参照」と、ここではブゾーニによる校訂譜を例にあげて付点音符の音価の変遷に言及している³⁰⁶。ランドフスカの

³⁰⁴ Notes of Denise Restout, "D. chez Mr. Richard Mohr," 10 Mars 1949, WLDR 184/10; Letter from Richard Mohr to Wanda Landowska, 10 February 1949, WLDR 184/10.

³⁰⁵ "assez léger et très précis, sharp"; "Disque Fischer: une sorte de nocturne"; "les romantiques méprisaient la sharpness du rythme pointé"; "mou et dissimulé" (Notebook of Wanda Landowska, [1930s and 1940s], WLDR 122/6).

³⁰⁶ "Les romantiques considèrent de mauvais goût de jouer la note après le pointe trop sharp. Voir Busoni: Fugue en ré maj." (Notebook of Wanda Landowska, [1940s], WLDP 140/12: 21).

見解は、ブゾーニがWTCの第一巻〈フーガ ニ長調〉の校訂譜において、付点音符に続く十六分音符を三十二分音符にして短く弾かないようにと演奏者に指示する注意書きに反するものである³⁰⁷。ランドフスカは〈フーガ ニ長調〉の録音においても、〈プレリュード 嬰ハ短調〉と同様に、付点音符に後続する音符を「十分に軽やかに、極めてはっきりと、鋭く」演奏している。主題として何度も繰り返されるこのリズムの差異が、フーガの全体的な印象に影響してくることは言うまでもない。1949年に録音されたこの〈フーガ ニ長調〉の演奏はランドフスカの自信作でもあり、WTCのレコードの第一弾が完成した際には、主要な批評家たちに試聴版として一枚だけ送るなら「ニ長調（第五番）が好ましいです」と彼女はRCA社に伝えている³⁰⁸。ランドフスカのWTCの録音にはこのように、フィッシャーやブゾーニによるWTCの解釈へのひとつの応答として録音された側面もふくまれている。

第6節 『古楽』序文の準備

1949年3月下旬から開始されたWTCの第一弾の録音は6月に一段落がつき、ランドフスカはRCA社からテスト・プレス盤を受け取るのを8月末まで待つことになる³⁰⁹。レストウは6月13日付の手紙で「昨夜、マムーシャ [ランドフスカ] は48のアルバムの第一弾の録音を終えました。素晴らしい出来です！」とプレストンに伝えた³¹⁰。プレストンはそれから約1週間後

³⁰⁷ Johann Sebastian Bach, *Das wohltemperierte Klavier; Erster Teil. Bearbeitet und erläutert, mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik von Ferruccio Busoni* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1894]) (Joh. Seb. Bach Klavierwerke, Neue Ausgabe, Band 1), p. 32.

³⁰⁸ “To send test pressings to the key reviewers is another excellent idea. I suggest that you send them the preludes and fugues in D major and C sharp major (Nos 5 & 3). If you intend to send only one side, I prefer the D major (No 5). Do you think it would be good to send along with the record the enclosed program notes in which I have underlined the passage concerning the D major fugue?” (Letter from Wanda Landowska to Alan Kayes, 10 October 1949, WLDR 184/10).

³⁰⁹ Letter from Denise Restout to Richard Mohr, 24 August 1949, WLDR 184/10; Letter from Richard Mohr to Denise Restout, 31 August 1949, WLDR 184/10.

³¹⁰ “Hier soir, Mamusia a terminé l’enregistrement du premier album des 48. Ce sont des merveilles !” (Letter from Denise Restout to Ethel Preston, 13 June 1949, WLDR 85/2).

に、レイクヴィルで過ごすランドフスカのもとに訪れ、口述の翻訳の手伝いをしている³¹¹。そこで、初版の刊行からちょうど40年が経ったMAの改訂版のための序文の口述が、ランドフスカによってプレストンに対しておこなわれた³¹²。プレストンはランドフスカが述べることをまずはフランス語で記録したうえで、それを後からランドフスカの机で英訳していった。

MA改訂版のための序文の草稿には「6月21日、火曜午前11時30分」と書き込まれている³¹³。さらに、プレストンはその紙の端に口述の直前か途中で挟まれたランドフスカとの短い談話も書き留めた。「口述した内容はいつも書き換えなければなりません」と呟くランドフスカに、プレストンは「でも、私はちゃんと書き留めていましたでしょう」とその言葉の真意を尋ねた³¹⁴。すると、ランドフスカは「ええ、でも、口述するときに、人はいつも正しく語れるとは限りません。私は、読み返して修正するタイプの人間なのです」と答えた³¹⁵。そしてプレストンに、以下のMA改訂版の序文の冒頭を30分ほどかけて口述した。

『古楽』は1909年に、つまり、40年前にメルキュール・ド・フランス社から刊行された。それは警鐘、過去の音楽への関心を引くための、チェンバロとそのレパートリーを明るみに出すためのときの声だった。今、この本が読まれても、全体に行き渡っている好戦的で怒ったような調子の意味はまったく理解されないだろう。音楽家と聴衆が過去の音楽を軽視しえたとは、そしてバッハやクーラン、スカルラッチェ、その

³¹¹ Notes of Ethel Preston, 21 Juin 1949, WLDR 149/8 を参照。WLDRにはプレストンの筆跡による資料が多く含まれているが、彼女は黄色の紙に緑色のインクのペンで書くことが多い。WLDRにおいて、プレストンの書いた資料は異なるフォルダ・ボックスに分散しており、必ずしも彼女の書いたものとして分類されているわけではないので、読む際には注意が必要である。プレストンは文章の横にそれが何時に何処で書かれたかを小まめに記録しており、時にはその場の景色まで紙の裏や端に写している点に特徴がある。

³¹² WLDR 149/8の「雑録、イーセル・プレストンによる資料の写し Misc. reference copies [by Ethel Preston]」と題されたフォルダには、MA改訂版の序文の草稿とその試訳が紛れ込んでいる。これはWLDR 153/1のフォルダにある「古楽：再編 Musique Ancienne : réorganisé」と題された資料と元々は繋がっていたものであることが、プレストンの筆跡と書かれた日時、使用されている紙から推測される。

³¹³ “Le 21 juin, mardi 11.30 A.M. du matin” (Notes of Ethel Preston, 21 Juin 1949, WLDR 149/8).

³¹⁴ “W.L.: Il faut toujours changer pour ce que j’ai dicté. E.P.: -mais j’ai bien noté n’est-ce pas ?” (Ibid.).

³¹⁵ “W.L. Oui, mais on n’a pas toujours raison quand on dicte. Moi, j’appartiens aux gens qui relisent et biffent” (Ibid.).

先駆者、さらにはその後継者のためにも熱烈な擁護が必要だったなどとは、およそ信じがたいと思われるだろう³¹⁶。

ランドフスカはマソットに、古楽演奏の状況が二度の世界大戦を経た40年のあいだに激変した結果を受けて、MAの大幅な改訂が必要となると手紙に書いていたが、この序文のなかでは実際にMAを、これが刊行された当時のパリの歴史的な脈に置きなおすことで、音楽における進歩史観の批判を軸とした同書の過激な論調の意味に触れている。

序文の書き出しをこのように考えたあとに、プレストンとランドフスカは一度休憩をはさみ、同日の午後6時15分から口述を再開したようである。そして、ランドフスカは1900年代フランスにおけるチェンバロ復興の状況について「今、どれほど信じがたいと思われようとも、この擁護はモーツァルトやハイドンよりも後の作曲家にまで必要だった。そう、過去の音楽は誤解されていた、それどころか、軽蔑されていた」と続けたところで、口述を再び中断する³¹⁷。

それから、夜の9時35分にランドフスカはまた口述を再開したようで、1903年にシャルル・ボルドから送られた手紙の存在についてプレストンに伝えている。シャンボニエールやクープラン、ラモーといったフランスの過去の巨匠たちによる音楽はチェンバロではなく現代のピアノで演奏したほうが良いとするその手紙の内容の要約の横に、プレストンは「どこに引用するか??」と記して、改訂版の序文のどこかに挿入することを書き留めた³¹⁸。チェンバロの楽器としての価値が正当に認知されていなかった状況を示す証言となるものをおさえたところで、ランドフスカは10時15分から以下の序文の続きの口述を続けていく。

チェンバロについては、博物館の展示品としてしか知られていなかった。そこでは、豪華な彫金細工が施され、褪せた色とくすんだ金で装飾されたチェンバロが、嘗ては壮麗だったのに永遠に声を失った幽霊のような姿となっていた。当時の音楽家が大喜

³¹⁶ “Le livre Musique Ancienne a été publié au Mercure de France en 1909, c’est-à-dire, il y a quarante ans. C’était ~~en quelque sorte~~ un signal d’alarme, un cri de guerre pour attirer l’attention sur la musique du passé, ~~pour révéler et révéla~~ et pour révéler le clavecin et sa littérature. En lisant ce livre aujourd’hui, on ne comprend ~~pas le rien~~ au ton ~~agressif~~ belliqueux, courroucé qui ~~résonne~~ domine le livre volume entier. Il semble incroyable que les musiciens et le public aient pu ~~été étrangers au siècle de méconnue et méprisé~~ méconnaître la musique du passé, ~~Bien plus~~ et qu’il ait fallu un plaidoyer aussi véhément en faveur des Bach, des Couperin, des Scarlatti, ~~et de leurs prédécesseurs, et même de leurs successeurs~~” (Ibid.).

³¹⁷ “si inouï que cela puisse paraître aujourd’hui, ce plaidoyer devait s’étendre au-delà de Mozart et de Haydn. Oui, la musique du passé a été méconnue, bien plus, méprisée” (Ibid.).

³¹⁸ “à insérer où ??” (Ibid.).

びで語っていたこのチェンバロの声はどのようなものだったのだろうか？ その声を蘇らせる。喜びに満ちた、あるいは悲痛な調べをあたえる。ポリフォニーの純粹さを呼び出す。連結した鍵盤を轟かせ、恋のカンティレーナを狂おしく歌わせる——これが、私の夢だった。複雑な、壮大な夢だった。でも、夢を見ているだけでは不十分だった。戦いにいかなければならないと、私は分かっていた³¹⁹。

ここで、ランドフスカはチェンバロが博物館で展示されるだけの、音を失った楽器でしかなく「それを生き返らせる」必要があったことを語る。そして、「真正な資料にのっとり、タッチを、レジストレーションを、テンポを、つまり過去の作品の演奏解釈を再構築した」と書いて、自分が影響を受けたフランス、イギリス、ベルギー、ドイツ各国の音楽学者を列挙した³²⁰。さらに、プレストンが「重要なフレーズ *Phrase importante*」と記した箇所には、レストウによって「この音楽学者たち、文学的、知的エリート、若者、アヴァンギャルドは私の仕事の重要性を最初から理解してくれ、最善の支援をしてくれた」とランドフスカの口述が書き取られた、小さなメモが貼り付けられている³²¹。音楽学者たちの名前を列挙したあとには、ランドフスカは「これらの仕事は全て音楽における新時代、古楽復興の新たな時代の到来を告げた。私は友情をもって接し、私の仕事を応援してくれたこの傑出した学者と音楽

³¹⁹ “Quant au clavecin, on ne le connaissait qu’à travers les vitrines des musées où, revêtu de riches ciselures ornées de couleurs fanées et d’or pâli, ils apparaissaient tels des fantômes jadis magnifiques, devenus muets à jamais. Quelle a été leur la voix de ces clavecins dont parlent avec enchantement/delight les musiciens de l’époque? La faire ~~revivre~~ ~~renaître~~ revivre, ~~d’une vie frémissante~~ lui donner des accents ~~joyeux~~ jubilants ou pathétiques, évoquer la pureté polyphonique, faire gronder ces claviers accouplés, ~~faire chanter~~ chanter éperdument les cantilènes ~~inspirées~~ d’amoureuses — tel a été mon rêve. Un rêve Multiple et vaste rêve. Mais il ne suffisait pas de rêver; j’ai compris qu’il fallait aller à l’attaque” (Notes of Ethel Preston, 21 Juin 1949, WLDR 149/8; Notes of Ethel Preston, 22 Juin 1949, WLDR 153/1).

³²⁰ “~~Reconstruction~~ Construire ~~d’un~~ clavecin d’après mes suggestions, ~~recherches dans les bibliothèques, et avant tout, la reconstruction~~ reconstituer d’après les documents authentiques le toucher, la registration, les tempi, bref l’interprétation des œuvres du passé. Ceci ~~correspondait à l’époque~~ ~~précisément~~ coïncidait exactement à l’éclat écosion de l’admirable mouvement musicologique en France. Les travaux de Michel Brenet 1882/1915, d’Ecorcheville 1906, de Pirro, L’Esthétique de Bach, 1907, Schweitzer, Bach, 1905, la Laurencie 1906 à partir des ouvrages remarquable couronnés par l’Ecole française du violon de Lully à Viotti (œuvre monumentale) 1922-24, Expert à partir de 1903, Bordes, Charles 1906 avec lequel j’ai fait des études de folklore, Quittard 1907. Maurice Emanuel, Paul Dukas, Gedalge, l’admirable contrepontiste. En Angleterre : Shedlock, Niecks, Tovey, Fuller-Maitland, Barclay Squire, en Belgique Van den Borren, Closson, en Allemagne Kurt Sachs, Kretzschmar, Alfred Heuss” (Notes of Ethel Preston, 21 Juin 1949, WLDR 149/8; Notes of Ethel Preston, 22 Juin 1949, WLDR 153/1).

³²¹ “ces musicologues, l’élite littéraire et intellectuelle, les jeunes, l’avant-garde ont compris dès le début l’importance de ma tâche et m’ont soutenu de leur mieux” (Notes of Ethel Preston, 22 Juin 1949, WLDR 149/8).

家に囲まれて過ごすという、滅多にない幸運を得た」と続けた³²²。そして自身も、ヨーロッパ、アメリカ、アフリカで演奏旅行をする一方で、バッハ音楽祭や国際音楽協会でコンサートやレクチャーをおこない、1920年代半ばには遂に自分自身で古楽の学校をつくる夢を叶えたことを回顧する³²³。

そして最後に、「私が衝突した、私の底なしの粘り強さを損ねたり挫けさせたりすることのできなかつた人びとの無知や好戦的ともいえる厚かましさととの闘争」の結果として、「勝利は遂に得られ」、「チェンバロはしかるべき地位を獲得した」として、「この成功によって」「『チェンバロ奏者』は世界の至るところで雨後の筍のように現れた。彼らはただ腰掛けて、すっかり準備された平穏を満喫するのみだった（終）」と述べ、序文の草稿を締めくくっている³²⁴。

新たな本の刊行をランドフスカが計画しはじめた第二次世界大戦前のヨーロッパと、大戦後のアメリカでは、ランドフスカを取り囲む環境は激変しているが、増加したチェンバロ奏

³²² “tous ces travaux annonçaient une ère nouvelle dans la musique, celle de la renaissance de la musique du passé. J’ai eu le rare bonheur de vivre au milieu de ces savants et musiciens éminents qui m’honoraient de leur amitié, ~~et qui m’encourageaient dans mes travaux~~” (Notes of Ethel Preston, 21 Juin 1949, WLDR 149/8; Notes of Ethel Preston, 22 Juin 1949, WLDR 153/1).

³²³ “Au cours de mes tournées de concerts dans l’Europe entière et dans les deux Amériques et l’Afrique, ~~et enfin, l’apogée de mon rêve~~ j’ai participé aux Festivals Bach à Duisburg, —, 19—, à Breslau, —1912, en donnant des conférences et des concerts, et aux Congrès de la Société Internationale de la Musique (S.I.M.) Bâle? (Saint-Saëns), Munich, et enfin l’apogée de mon rêve: fonder une école de Musique Ancienne. C’a été en 1926 qu’a eu lieu la fondation de cette école à Saint-Leu-la-Forêt près de Paris, suivie en 1927 par l’inauguration de la salle de concert que j’ai fait construire dans mon jardin. A partir de cette date, jusqu’au début de la guerre, j’ai donné des cours et des concerts auxquels a assisté l’élite musical, littéraire et artistique du monde entier. Il m’a été donné de former des élèves admirables qui ont déjà acquis un nom très retentissant dans le monde de la musique” (Notes of Ethel Preston, 21 Juin 1949, WLDR 149/8; Notes of Ethel Preston, 22 Juin 1949, WLDR 153/1).

³²⁴ “Des années de travail ininterrompu, une lutte avec l’ignorance et l’aplomb agressif contre lesquels je me heurtais et qui n’arrivaient pas à faiblir/décourager mon infatigable persévérance. La victoire a été enfin gagnée. Le clavecin a conquis la place qui lui était due. Quoi d’étonnant qu’alléchés par ce succès, des “clavecinistes” poussaient ~~dans le mon~~ comme des champignons dans tous les coins du monde. Ils n’avaient qu’à s’asseoir et profiter d’un repos tout prêt. FIN” (Notes of Ethel Preston, 21 Juin 1949, WLDR 149/8; Notes of Ethel Preston, 22 Juin 1949, WLDR 153/1).

者やバッハ演奏者に対して自身の立ち位置や功績を改めて公に示そうとする点においては、ランドフスカの執筆の動機は根底で繋がっていると言えるだろう³²⁵。

自伝的な要素を多く含み、MA改訂版の序文として書かれたこの草稿は、ランドフスカの死後、レストウがLoM冒頭に収録したランドフスカの伝記「ランドフスカ、著述家 Landowska the Writer」に部分的に引用されており、レストウが直接は知り得なかった1920年代以前のランドフスカについて記述する際の下地となった³²⁶。

第7節 「客観性」再考

1930年代後半にランドフスカが新たな本を書こうと考えはじめる時期と、演奏解釈の「客観性」や「客観主義」について考えを書き綴る時期が重なっていることは、前章で考察したとおりである。そして、MA改訂の準備に取り掛かった1949年頃においても再び「客観」「主観」といった言葉がランドフスカの手記やメモにおいて頻出するようになる。そしてこの年には、後述するとおり、彼女は再び演奏解釈についての本を書く意向を周囲に伝え始める。

以下は「『古楽』再版 Réédition Musique Ancienne」と走り書きされたランドフスカ自身の筆跡による五頁綴りのノートからの抜粋であるが、ここでは音楽家に必要なものは歴史感覚であること、そしてそれぞれの時代の語法を「客観的に」「先入観を取り払って」分析することの重要性を説いている³²⁷。

音楽家に欠けているもの、それは歴史感覚だ。それぞれの時代が、それ固有の語法をもっていることを理解し、歴史家としてこの語法を、客観的に、先入観を取り払って分析することは、音楽家がおこなってこなかったところのものだ。ピロ、パンシェル、ラ・ローランシー、モーリス・エマニュエル、エコルシュヴィルのような人々の例外をのぞいて、音楽家はこれに疎いところがある。彫刻家や建築家、画家は心得て

³²⁵ 1953年にNBC (National Broadcasting Company) で放映された Wisdom Series のインタビューにおいて、ランドフスカはMA改訂版序文の草稿と同様の内容を英語で話している。

“Now there are so many harpsichordists.....what they call harpsichordists. Everywhere you can find a harpsichord player. They sprout like mushrooms. Everywhere you can find them. But, you know, they don't....they didn't even know how hard was the struggle. They didn't even suspect. And now, everything is ready - the victory is won....the table is laid...and they have only to sit down and play - badly perhaps, but anyway they play” (Transcription of Interview with Wanda Landowska, [1953], WLDR 160/9).

³²⁶ Restout, *Landowska on Music*, pp. 9-13.

³²⁷ Notes of Wanda Landowska, undated, WLDR 147/6.

いる。ラ・ローランシーは、口を尖らせて少しうんざりした感じで——私がこの素晴らしい男のとても好きだったところ——私によく言ったものだった。天才などというものはいない、あるのは時代の語法だけだ、と。一人の芸術家はたったひとりで、新たな語法を切り開くことができるのだろうか？ 私はそうは思わない³²⁸。

ここで、一人の音楽家が全く新しい語法をうみだすわけではないと書かれている点において、ランドフスカはMAにおける進歩主義批判と同じ観点に立っている。彼女は進歩だと思われているものは単なる時代の趣味の変化だと書いていたわけだが、そのような主張がランドフスカが参照していた音楽家と音楽学者の著作を踏襲したものであったことは、本論第1章で考察したとおりである。それぞれの作品の語法を歴史的文脈においてとらえるには、歴史を認識する主体の主観から離れた「客観的」な態度が求められる。

前章で述べたとおり、そしてこれから示すように、ランドフスカは音楽作品に「客観的」な要素を求めたり、ましてや、演奏解釈者が作品に対して主体を打ち消して「客観性」を打ち出す態度に批判的であるのだが、その一方で、「客観的」に自身の先入観を取り払って対象をとらえようとする「歴史感覚」の欠けた音楽家にもまた批判的である。

また、ランドフスカのいう「歴史感覚」とは、異なる時代のそれぞれの語法や価値を相対化して認識する、ある種の「客観性」を指していることは確かなのだが、それも極言すれば、過去に向き合う主体の認識に根差している。古楽演奏に関するランドフスカの言葉の表面だけを読んだとき、そこに矛盾や変化が生じているように見える可能性があり、MAの書き換えが必要になったのも、歴史認識において生じる二重のダイナミズムが容易には言い表されなためである。アドルノがエッセイ「バッハをその愛好者たちから守る」において「客観性とは主観を差し引いたあとに残る残余ではない」と書いたように、対象に対して忠実であり

³²⁸ “Ce qui manque aux musiciens, c’est le sens historique. Comprendre que chaque époque a le langage qui lui est propre, analyser[sic] ce langage en historien, objectivement, sans parti pris — est une chose qui échappe aux musiciens à l’exception d’un Pirro, d’un Pincherle, d’un La Laurencie, d’un Maurice Emmanuel, d’un Ecorcheville, les musiciens s’en occupent peu. Sculpteurs, architectes, peintres, le savent. “Il n’y a pas d’hommes de génies” me disait souvent La Laurence, avec cette moue un peu dégoûtée que j’aimais tant chez cet homme admirable — il n’y a que le langage de l’époque. Un artiste à lui seul peut-il créer un nouveau langage ? Je ne crois pas” (Notes of Wanda Landowska, undated, WLDR 147/6).

ながら同時に主体の内にあるものが引き出される、主観と客観のうちの片方におさまらない弁証法的な働きがそこに生じる³²⁹。

前節で考察したとおり、MA改訂版のための序文が準備されたのは1949年6月で、ランドフスカはこの頃からプレストンやレストウらの協力のもとに新たな本の執筆のために動き出しているものの、MAの「再版」ないし「再編」といった名目が明記され、文章として纏まりのある草稿のかたちで現存するのは、序文とこの「『古楽』再版」と題されたわずか五頁の綴り紙のみである。それ以外のランドフスカの晩年の文章の大部分は、複数の手記に書き散らされたものであり、草稿や下書きというよりはその前段階の、ランドフスカがただ思いつままにアイデアを書き留め、プレストンやレストウらに口述した覚え書きの集積である。

そのなかでも、「Divers 1~4」「Travail 1~2」と名付けられた手記には、演奏解釈の倫理・美学的な問題に関する記述が多く、レストウはランドフスカの死後にLoMの第3部を編集する際にこれらのノートからとりわけ重要な箇所を抜粋し、切り貼りすることによって出版物として通読可能な状態にした³³⁰。後述するが、ランドフスカはWTCの録音の仕事が終わりをむかえる1953年頃から1954年にかけて遺書の準備を進め、本の刊行を夢見つつも、75歳を迎えようとしている自分の力では成し得ないと踏んで、自宅に所持する楽譜を含めた音楽関係の私的な文書類がすべてレストウの手に渡るように、法的な手続きをおこなっている。さらには自身の手記に自ら、「ドニーズのために」と書き込んだ。このことから、1947年頃から1953年頃にかけて書かれたランドフスカのドニーズへの献辞付きの一連の手記は、ある程度は公開が想定されていた点において、最も広義におけるMA改訂版の草稿としてとらえられる。

実際に、1949年頃に使われていた手記『Divers 3.』にはプレストンによって口述が英訳されたMA改訂版の序文の冒頭が書き写されているのだが、その前後には解釈に関する文章が集中している。その一頁目には、バッハ作品をめぐる「客観性」についての再考が以下のとおりなされており、やがては、演奏解釈における「真正性」についての記述もあらわれるようになる。

³²⁹ テオドール・W・アドルノ『プリズメン』(Theodor Wiesengrund Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*, 1955) 渡辺祐邦、三原弟平訳、東京：筑摩書房、1996年、214頁。

³³⁰ ランドフスカの手記『Divers 1946-1947 1.』と『Divers 1947 2.』はWLDR 140/12に、『Divers 3.』と『Divers 4.』はWLDR 140/13に、『Notes de travail 1.』はWLDR 141/14に、『Notes de travail 2.』はWLDR 142/1に入っている。

バッハ、シュヴァイツァー、一頁目。 [.....]

私はバッハの芸術において客観的だとみなされているものが分からない。人びとが感じ取らない、私たちを感動させない、作者の展開する構造／技巧、並外れた学識の完璧さゆえに賞賛される音楽が、客観的な音楽だと考えられているのだと思う。ロマン派の芸術家たちは激しくそう訴える。これは彼らがバッハに対して如才なく立ち回る必要があり、そのことを感じていないからにほかならない。でも、バッハを愛し、理解するシュヴァイツァーは？³³¹

この文章はMA改訂版の序文の作成を補助していたプレストンの手で記録されたもので、シュヴァイツァー『バッハ、音楽家にして詩人』のなかでバッハが「客観的芸術家」として記述されているのを踏まえて、ランドフスカが口述した内容と推測される。ランドフスカはシュヴァイツァーがバッハを普遍的な時代精神を具現する「客観的芸術家」として記述したことを振り返りながら、音楽作品における客観と主観について再考している。そして同じ手記において、今度はランドフスカ自身の手でこのように続けた。

バッハの楽譜を開いてみよう、でたらめに、どの頁でもかまわない。《マタイ受難曲》や《ヨハネ受難曲》の冒頭合唱、二重唱、例はたくさんでてくる。どんなにがんばっても「客観的」という形容をあてはめることのできないアリアは除いておく——いやむしろ、〈愛ゆえに〉と〈ああ、私のこころよ〉と、順番に頁を開いてみよう。これは客観的に描写された芸術なのだろうか？ バッハはこの作品に主観的に入り込んでいたのではないだろうか？ このアリアのなかにあるのはバッハの涙だ。〈甘き死よ、来たれ〉のなかにあるのは、彼自身の不安の訴えだ。 [.....] 侮辱され傷ついた主をみつめる畏怖と途方に暮れた絶望の声は、バッハ自身の、彼の敬虔な熱烈な魂の叫びだ。 [.....] アリア〈私のこころ〉のヴァイオリンに、それに〈あなたがそば

³³¹ “Bach Schw. p. 1. [...] Je n’arrive pas à comprendre ce qu’on trouve d’objectif dans l’art de Bach. J’imagine que la musique que l’on ne sent pas, qui ne nous émeut pas, que l’on admire à cause de la perfection de sa structure/facture, de la science prodigieuse ~~qu’elle~~ que l’auteur déploie est considérée comme musique objective. Les artistes romantiques le clament. C’est parce qu’ils sont sur un pied diplomatique avec Bach, parce qu’ils ne le sentent pas. Mais Schweitzer? qui aime et comprend Bach ?” (Notebook of Wanda Landowska, undated, WLDR 140/13: 1-2).

にいるなら〉——バッハがマクダレーナに向けたごく内輪の、思い出の頁——に聞こえるのも、バッハ自身の心臓の鼓動にほかならない³³²。

ランドフスカはここで、バッハの音楽をどのように演奏解釈するかという問題を越えて、バッハがどのように作品を生み出したかというレベルにまで踏み込んで思索を広げている。マタイ／ヨハネ受難曲のなかに描かれている情動は、バッハの内側から生まれたものであると述べ、バッハが「主観的に」作品の世界に入り込みながら音楽を創りあげていったとして、バッハ作品のごく私的な側面を浮き彫りにしようとする。

ランドフスカにとってバッハは、大作曲家であるまえに「人間らしい」感情をもつひとりの人間であった。「バッハは人間的であることを決してやめなかった」と述べる彼女は、バッハの普遍・神格化された側面よりはむしろ、20世紀に生きる人間からみても共感可能な側面に光をあてる³³³。そして「客観的な芸術が存在するのだろうか？ 私が思うに人は、私たちの心を打たない、言い換えるなら、私たちが理解しないものを客観的な芸術と呼ぶ」と書いた³³⁴。

このように客観的なものについて綴った時期から程遠くはない日に、ランドフスカはロマン派的な表現と解釈について、そしてピアノ演奏について再考している。きっかけは、1949年2月23日にタウン・ホールで披露したピアノ演奏であった。ハイドンの《ピアノ・ソナタ 変ホ長調》の演奏直後に受けた聴衆からの拍手喝采に、ランドフスカは興奮冷めやらぬ様子で、

³³² “Prenons une page de Bach, n’importe laquelle, au hasard: le chœur qui ouvre la M. Passion ou la St Jean, le duo. Multiplier les ex. J’exclue les airs, auxquels avec la meilleure volonté on ne peut appliquer le terme “objectif” — ou plutôt prenons les, un par un : Aus Liebe — Ach mein Sinn,” etc... Est-ce de l’art objectivement descriptive ? Est-ce que B. n’y participe pas subjectivement ? Ce sont les larmes de Bach dans l’Air. Ce sont ses appels à lui anxieux dans “Komm süßer Todt[sic]” [...] Les cris d’horreur et de désespoir fou, à la vue de son Seigneur outragé et meurtri sont les cris de Bach, cris de son âme pieuse et fervente. [...] Et ce sont les battements de cœur de B. même que nous entendons dans les violons de l’air: Mein Herz. D’ailleurs dans Bist du bei mir — une page de mémoires, page intime dans laquelle B. s’adresse à Magdalena” (Notebook of Wanda Landowska, undated, WLDR 140/13: 13-14).

³³³ “Bach ne cesse jamais d’être humain” (Notebook of Wanda Landowska, undated, WLDR 140/12: 7).

³³⁴ “Est-ce qu’il existe un art objectif ? Je pense que nous appelons art objectif celui qui ne nous touche pas, autrement dit que nous ne comprenons pas” (Notebook of Wanda Landowska, undated, WLDR 140/13: 14).

その日の真夜中の二時に「70歳になって、私は原点に戻る」と書き、ピアノの楽器のもつ豊かな表現力の可能性について、以下のとおり綴っている³³⁵。

「表情豊かに con espressione」という指示は、ロマン派の演奏者にとっていつも、感情過多という意味しかもたない。（ラヴェルなど）現代の人間は「無表情で sans expression」という言葉でもって激しく反抗した。演奏者は為す術もなくそれに従うのだが、すぐにラフマニノフか、生粋のロマン主義者、ショパンを弾いて埋め合わせをする³³⁶。

このようにピアノ演奏を通じて、ロマン派的な解釈に対抗して生じた「無表情で」という演奏上の指示に触れつつ、ロマン主義の意義をランドフスカは再認している。だが、彼女は主観的なものを全面的に肯定しているわけではなく、主観から引きだされる解釈の自由も厳密な規則のうえにやっと得られるものだというのが、ランドフスカの主張である点に変わりはない。タウン・ホールでのリサイタルで配布されたプログラム・ノートの草稿には「逆説的だと思われるかもしれないが、即興的な装飾、そして自由な想像力は、厳密な学びと鍛錬を通してでしか得られない」ともランドフスカは書いていた³³⁷。

主観と客観、ロマン的なものと現代的なものについてこうして綴っていくうちに、1930年代初頭のシュレゼールとの対話で語られていた内容が、ランドフスカの思索において自ずと再現する。そして彼女の問いは、客観性に加えて、解釈の「真実」や「真正性」と見なされるものに関するものに立ち戻る。シュレゼールとの対話において、ランドフスカ自身は「真正性」の問題には深く立ち入らずに、解釈が異なる身体から導きだされるものであるからに

³³⁵ “24 Février. 2 H du matin - après mon récital. Que la Suite de Handel ait profondément impressionnée - ceci n’a rien d’étonnant. Les contrastes entre les pièces que je me délecte à faire valoir/mettre en valeur, saisissent, bouleversent et frappent. Mais l’ovation après la Sonate de Haydn a été pour moi une manière de symbole. A l’âge de 70 ans je me retrouve à mon point de départ. Le piano moderne avec les richesses inexplorées par les pianistes romantiques, richesses méprisées par ignorance. Tendresse, cordialité affectueuse, humour, esprit, verve, innocence, naïveté, grotesque, bonté, élans généreux, tout cela et bien d’autres choses plus importantes encore ont été dévorées par la passion écumante et malpropre. Les cris vides/rauques de sens ont couverts les élans chevaleresques/généreux” (Ibid., pp. 16-17).

³³⁶ “L’indication con espressione a toujours un sens unique pour l’interprète romantique: débordement de sentimentalité. Les modernes ont protesté véhémentement avec: sans expression (Ravel) etc. L’interprète obéit, ne pouvant faire autrement, mais il se rattrape aussitôt en jouant Rachmaninoff ou Chopin, ce romantique de pure race” (Ibid., pp. 18-19).

³³⁷ “Si paradoxal que cela puisse paraître, l’ornementation improvisée, la liberté de l’imagination n’ont pu être atteintes que par une science et une discipline rigoureuses” (Draft of Program Notes by Wanda Landowska, [1949], WLDR 156/2).

は多様性をもつのは自然なことであり、それは作者の意図に還元されるべきものではなく、むしろ意図を超越したところにこそ解釈の魅力があると述べていた。『Divers 3.』ではもう少し踏み込んで、解釈の真実や「真正性」の所在について、以下のように考えが広げられる。

解釈。未知の世界での、不思議で恐ろしくもあるこの冒険。未知の世界で。というのも、私たちは作曲家のことを知って、楽曲を覚え込み、魂によっても理解しようとそれは役に立たないからだ。でも、私たちは真実のなかにいるのだろうか？ 解釈における真なるものとはいったい何だろうか？ 真正で、文字通りのものとは？ というのも見極めるべきなのは、優れたピアニストであれ凡庸なピアニストであれ、彼らは集団として伝統に従っているということなのだ³³⁸。

演奏の古き「伝統」が18世紀以前の音楽作品の本来の姿を歪めるというのが、MA初版の主題であった。同じく「伝統」の弊害について批評記事で触れたダウンズにも、ランドフスカは「私は人生においてずっとこのいわゆる『伝統』と闘ってきたのではなかったですか？」と1949年11月13日に手紙で書いており、演奏の「伝統」に抗うかたちで音楽活動を展開してきたと自己認識している³³⁹。だが、いくら「伝統」から逸脱しようとしたとしても、「私たちは真実のなかにいるのだろうか」というランドフスカの問いかけはもちろん、彼女自身にも降りかかってくる。

以上のとおり、ランドフスカは1949年初めから主に音楽作品における客観性やその解釈の正しさに関する文章を手記にたびたび記述し、WTCの録音の仕事が一段落ついた1949年6月にプレストンの協力のもと、MA改訂のための具体的な作業に入った。そして、ランドフスカが演奏解釈に関する本を書く話をマソットやレストウ、プレストン以外の人間にまで伝えるようになるのは、同年の末頃のことなのである。

³³⁸ “L’interpretation. Cette aventure merveilleuse et redoutable dans l’inconnu. Dans l’inconnu. Car nous avons beau connaître un auteur, savoir une pièce par cœur et même par esprit. Mais sommes nous dans le vrai ? Et qu’est-ce que le vrai dans une interprétation ? L’authentique, le littéral ? Car voyons clair: La pléiade des pianistes, les meilleurs ou les ~~moins bons~~ médiocres, suivent la tradition” (Notebook of Wanda Landowska, undated, WLDR 140/13: 27).

³³⁹ “My dear Mr. Downes: Many thanks for your letter of November 4th. I was pleased to read it but I was perhaps even more pleased to read in your article about Muench: “...But is there only one way to treat every detail of a classic ? Indeed, that is just the trouble, this religious rigidity of the so-called “tradition”...” I cannot tell you how much this idea is dear to me. Did not I fight against this so-called “tradition” all my life? I go even farther: I feel that a phrase (the subject or the counter-subject in a fugue, for example) can and sometimes should be phrased in a different way each time it reappears. It is unimaginable the richness and the life - a new life - that is gives to a work” (Letter from Wanda Landowska to Olin Downes, 13 November 1949, WLDR 66/7).

ランドフスカと同じくレイクヴィルに住むフリーランスの著述家、アレン・ボール Allen Bole は、彼女との対話を記録していたのだが、ランドフスカはそこで、「私はなぜこれ [音楽] をある方法で弾いたり、他の方法で弾いたりしなければならないのでしょうか？ タウン・ホールではある方法で、録音ではもう一つの方法で、というように。どうすれば、正しい方法が分かるのでしょうか？」と彼に問いかけている³⁴⁰。「でもあなたは完璧な解釈のようなものはないと仰っていました」と答えるボールに、彼女は「ええ、ありません。でも、上達はします。正しいテンポ、あれこれをするための正しい方法を知るのにどれほどの時間をかけなければならないのでしょうか」と答えた³⁴¹。そして「『私の演奏解釈の物語 The Story of My Interpretation』という本を書きたいのです。でも、『物語 Story』という言葉は少し安っぽいでしょうか？ 短い物語ならたくさんあります！ フランス語では『私の演奏解釈の物語 Histoire de Mes Interpretations』というのがぴったり。それは私の思い出です」と話している³⁴²。

このように、ボールとの会話においても、演奏解釈に「完璧」なものはないとする一方で、「正しい」方法を知るためにいくつもの方法が試されることが述べられる。ランドフスカはこういった事柄について手記に書き溜めている回想や覚え書きを「演奏解釈の物語」として一冊の本にまとめようと再び考えはじめていた。そして、1950年の夏にはRCA社にも、「刊行予定の本」からの抜粋のテキストを、WTCのアルバムの第二弾の付録とする話をもちかけている³⁴³。

³⁴⁰ ““I have no lovers, no family, nothing but the music, but it is very hard. Why should I play this one way, or another? In Town Hall one way, to record, another? How to know the right one?” (Notebook of Allen Bole, [1949-1953], WLDR 171/3: 18).

³⁴¹ ““But you said there was no such things as a perfect interpretation.” “No. But there is improvement. How much time I must spend, to know the right tempo, the right way to do this or that”” (Ibid., p. 18).

³⁴² ““~~The world~~ People really ~~doesn't~~ don't know how an artist works.” “No, they never know.” “Everyone wants my biography” “You are the only one. And you don't write.” “But I do!” “Yes? You have a great opportunity.” “I have my little book” “You need a big book.” [...] “I want to write “The Story of My Interpretation.” But is the word ‘story’ a little bit cheap? There are so many short stories! In French “Histoire de Mes Interpretations” is right. It is my souvenirs”” (Ibid., p. 19).

³⁴³ “I think it is of great importance to announce to the public and to the press that the second album will be accompanied by excerpts from my book to be published” (Letter from Wanda Landowska to Margaret Hartigan, 31 July 1950, WLDR 184/11).

第8節 シュレゼールの著作への意識

こうして、新たな本の刊行に向けて準備が進められるなかで、ランドフスカの心を波立たせる出来事がおこった。サン＝ルーにたびたび訪れ、ランドフスカと作品解釈について議論を交わしていたシュレゼールが『バッハ序論：音楽美学試論 *Introduction à J.-S. Bach : Essai d'Esthétique musicale*』を書き上げ、1947年にパリで刊行していたのだ³⁴⁴。ランドフスカはおそらく1950年頃までこのことを知らなかった。それもランドフスカにはシュレゼールとのやり取りからは予想できなかったような内容となって、世に送り出されていた。1944年に準備された同書の序文において、シュレゼールは数年前から考えはじめ、既に執筆に入っていたバッハの人間と芸術について研究する当初の計画を、取り止めたことを報告している。その理由について、「音楽作品が正確には何であるのか、どのように構成されるのか、音楽作品を聴き理解するとは正確には何を意味するのか、音楽作品は何かを表現することが可能か否か（そのうえ「表現する」とは何を意味するのか）、音楽作品の形式や素材や内容とは何か（内容があるのか）、リズムと和声と旋律のあいだにはどのような関係があるのか」という問題を再考せずに、バッハの音楽について論ずることはできないと彼は述べた³⁴⁵。結果的に同書では、作品の解釈者だけでなく作者をも含めた作品を認識する主体という根源から問いを立てなおす現象学的なアプローチがとられることになった。そこでは、作品の作者が、作品に内在してその体系をつかさどる主体から区別されて論じられている。それは、〈甘き死よ、来たれ〉のなかの訴えを、バッハ自身の訴えの投影として読み取ろうとしていたランドフスカとは異なる認識にもとづく。

シュレゼールの著書の価値とその緻密な論理を認めることはできても、ランドフスカにとってそれはすぐには共感できるものではなかったのだろう。シュレゼールの本の存在を知り、それを読んだ彼女は、そこに書かれている内容にも、親しくしていたシュレゼール自身から本の知らせを受けなかったことにも戸惑いを隠せなかった。彼への手紙の下書きとしてランドフスカが口述した複雑な想いを、レストウが1950年8月頃にこのように記録している。

あなたがなぜあなたの本を私に送ってくれなかったのかが分かります。私は理解できないまま、あなたについていけないまま、注意深く本を読みました。あなたのサン＝

³⁴⁴ Boris de Schlözer, *Introduction à J.-S. Bach : Essai d'Esthétique musicale* (Paris: Librairie Gallimard, 1947).

³⁴⁵ ボリス・ド・シュレゼール『バッハの美学』（Boris de Schlözer, *Introduction à J.-S. Bach : Essai d'Esthétique musicale*, 1947）角倉一朗監訳、東京：白水社、1977年、3頁。

ルーでの長い滞在が残した痕跡、講座、演奏会、特に私たちの尽きることのない議論など、バッハがその中心をなしていたあらゆることのエコーをそこに読み取ろうとしましたが、無駄でした——あなたは形而上学者ですが、私はというと、音楽家でしかありません。私はまさに耳という自然なルートを紹介して感じ取ります。そこには、確かに、無限の分岐路があります。類似、イメージ、比較といったものが私のもとに一挙に沸き起こります。私はそれを悪いとは思いません。それらはやってきて、私が感じ取るもの、そして理解しようと試みるものをより強固にします。それでもだめなときは、私は細い道を探し続けます。隠れたたくさんの小道が、私を助けてくれるのです。でも、私には形而上学をどうすればよいのか分からないでしょう。あなたの本は確かに高い価値をもっているに違いありません。でも、私に何ができるのでしょうか？³⁴⁶

ランドフスカはサン＝ルーにいたところに同じ時間を共有し、音楽作品について議論をしていたシュレゼールの本が、自分から縁の遠いものになってしまったと感じて嘆くのである。とはいえ、彼女自身はこの手紙の下書きを口述していたときに気付いていなかったようだが、二人がサン＝ルーで対話した内容の痕跡が『バッハ序論』において完全に消え去っているとは言えない。ランドフスカが所持していたシュレゼール『バッハ序論』を参照すると、作品の作者が作品に内在する主体と異なることが論じられる「神話的自我」の第二節の冒頭、以下の数行にわたって、ランドフスカは線を引いて読んでいたことが分かる³⁴⁷。

さきにわれわれの提出した疑問が、ここで再び浮かび上がってくる。すなわち、作品が一つの告白であるとすれば、誰がその告白をわれわれに聞かせるのか。音関係の体系を通して作品のなかでいやでも応でも告白し、われわれにその内的生命を共有させるのは何ものなのか。換言すれば、あらゆる音楽作品が心理的な次元において形成す

³⁴⁶ “Je comprends que vous ne m’avez pas envoyé votre livre. Je l’ai lu avec attention sans le comprendre et sans pouvoir vous suivre. J’y ai cherché en vain les traces de votre long séjour à St-Leu, des échos des mes cours, des mes concerts et surtout de nos discussions interminables, toutes ces choses dont Bach formait le centre — Vous êtes un métaphysicien, [or] moi, je ne suis qu’une musicienne. Je ressens par la voie naturelle de très oreilles qui, certes, a des ramifications infinies. Rapprochements, images, comparaisons me viennent en foule. Je ne les regrette pas. Ils viennent pour renforcer ce que j’ressens et que j’essaie de m’expliquer. Si je n’y arrive pas toujours, je continue à chercher sentiers, les multiples petites voies dissimulées m’y aident. ~~Mais la métaphysique ne saurait guère~~ Mais je ne saurais quoi faire de la métaphysique. Votre livre doit assurément avoir une grande valeur. Mais qu’y puis-je ?” (Notes of Wanda Landowska, [August 1950], WLDR 147/3).

³⁴⁷ ランドフスカの所持していたシュレゼール『バッハ序論』はWLDR 241に入っている。

るこの物語や冒険の「自我」とは、いったい誰なのか（その物語や冒険を作品の歴史や、作品を生み出すことになった経験と混同しないよう、忘れずに注意しよう）。その「自我」とは、作品を生み出した人、つまり作者ではないのか。バッハの音楽がわれわれに示すのは、バッハという人物そのものではないだろうか。そうだとすると、この場合問題なのは、人間としてのバッハなのかそれとも芸術家としてのバッハなのか³⁴⁸。

シュレゼールはあとからこの自身の問いに対して、創造活動の役割が「有機的な体系を作り出すことだけにあるのではなく、同時にその体系の作者自身、つまりその体系のなかに直接存在している人物を生み出すことにある」として、作品における「自我」は「ヨーハン・ゼバスティアン・バッハとかフランツ・シューベルトといった自然な人間ではなく、美的な次元においてのみ生命をもつ」「神話的自我 *Le moi mythique*」であると答えているのだが、ランドフスカはこの冒頭を読んだときに、「私のノート モーツァルト *Mes notes Mozart*」とシュレゼールの文章の横に走り書きをしている³⁴⁹。シュレゼールはさらに、この神話的自我が生み出されるために、作品それ自体から聴き取られる内容と作者が語ろうと意図したものが一致しないことを指摘した。偉大な作家や音楽家の多くが自身のうみだした作品の意味を理解していないため、彼らの自作に対する判断は、その作品を捉えようとする人間を欺くものであると、シュレゼールは考えた³⁵⁰。この問題は、作者の意図や作品解釈の「真正性」をめぐる議論が巻き起こる要因にほかならないだろう。

シュレゼールの『バッハ序論』が、ランドフスカにどれほどの影響をもたらしたのかは、先に引用したランドフスカの感想や所持していた同書への断片的な書き込みから推測することしかできない。確かに言えるのは、以下に考察するように、ランドフスカが同書を読んだ後の1951年以降に書かれた手記に、作品の作者の意図と読み手の読みの隔たりに関する記述が増えることである。

³⁴⁸ シュレゼール『バッハの美学』角倉監訳、349頁。

³⁴⁹ 同前、360～361頁。ランドフスカによる書き込みについては、WLDR 241に保管されている Boris de Schloezer, *Introduction à J.-S. Bach : Essai d'Esthétique musicale* (Paris: Librairie Gallimard, 1947), p. 289 を参照。

³⁵⁰ シュレゼール『バッハの美学』角倉監訳、363～364頁。

第9節 「真正性」再考——バッハの弾いた通りに？

「あなたはバッハをあなたの流儀で弾く、私はバッハを彼の流儀で弾きます」——これは出典が不明なまま語り継がれるようになった、ランドフスカの有名な発言のひとつである³⁵¹。だが、本節で取り上げる彼女の最晩年の手記『Lakeville 1951.』『Notes de travail 1.』には、この発言と矛盾する内容の記述が数多く含まれている³⁵²。レストウはその手記の一部をLoMに収録したのだが、結果として「バッハを彼の流儀で弾きます」というランドフスカの言葉との矛盾が露呈することになる。晩年のレストウのもとには、この発言の出典と真偽に関する問い合わせのメールが届いており、そこでレストウは、これがパブロ・カザルス Pablo Casals に対してランドフスカが告げたものであることを述べたうえで、二人の会話を直に聞いていた証言者として、ランドフスカの発言が発されるまでの文脈を回答した。この会話は1941年の発言であるため、時系列が前後するが、この有名なランドフスカの言葉がどのような状況で述べられたのかを、レストウによる回答に基づいて以下に示す³⁵³。

1941年6月、ランドフスカがレストウと共にサン＝ルーを逃れてバニユルス＝シュル＝メールに滞在していたときに、カザルスがランドフスカのもとを訪れた。彼女は彼が連れてきた秘書や友人のためにバッハ作品を演奏したのだが、そこで装飾音の奏法をめぐり、二人のあいだで議論が巻き起こった。トリルを上隣音から演奏する理由についてカザルスに尋ねられたランドフスカは、先ずは自分自身で理由づけを試みたうえでさらに、逃亡中に所持していた数少ない資料のなかからレーオポルト・モーツァルトの『ヴァイオリン奏法』をレストウに持ってくるよう頼み、トリルの奏法について説明されている箇所をカザルスに提示した。それを参照したものの、納得することができない様子のカザルスをみて、ランドフスカは「愛しいパウ、もう議論するのはやめましょう。あなたはあなたの方法でバッハを弾き続けてくださいな。私はバッハの方法で弾きますから」と言い放った³⁵⁴。そして、二人は一笑して他

³⁵¹ “You play Bach *your way*, I’ll play Bach *his way*” (Haskell, *The Early Music Revival*, p. 175). ハスケルはランドフスカによるこの言葉の出典を確かめられないまま、『古楽の復活』第9章の題名に引用している（ハスケル『古楽の復活』有村監訳、297頁）。

³⁵² 『Lakeville 1951.』はWLDR 111/6に、『Notes de travail 1.』はWLDR 141/14に入っている。どちらもおそらく1951年から1953年頃にかけて使用された。

³⁵³ Copy of the Email “Wanda Landowska and Pablo Casals - An Eyewitness Account” from Denise Restout to Teri Noel Towe, [14 September] 1996, WLDR 146/5.

³⁵⁴ “Mon cher Pau (as she called him) ne discutons pas davantage. Continuez a jouer Bach a_votre_facon et moi, a_sa_facon” (Ibid.).

の話題に移ったという。カザルスがランドフスカの発言を内心でどのように受け止めたのかは分からないが、この二人がどちらも「バッハの方法で弾く」ことに強く固執し続けていたなら、議論がここでおさまることはなかっただろう。

このように、1941年にカザルスと見解が分かれた際には、史料をもちだしてまで当時の演奏習慣を論拠にしようとしたランドフスカであったが、その約10年後には、こうした反論の仕方を好んでは使わなくなる。

たとえば、1951年頃にWTCの〈フーガ 第12番 ヘ短調〉の演奏に対し、トリルの奏法について指摘を受けたようで、ランドフスカは手記『Lakeville 1951.』に「自由 Libertés」と書いたうえで「あなたはトリルを上音から弾くのですか、ですって？ 憐れな人たち。真実が転がっているのはそんなところだと思い込んでいる」と書き留めている³⁵⁵。さらに、1938年の時点では彼女が「時代の語法」を理解していないと批判していたギーゼキングについても、この頃には彼のヘンデル《エアと変奏曲》演奏を聴きながら、トリルの奏法に違和感を示しつつも、「装飾音が作曲当時の規則に反して演奏されていると、私は言いたくはない。違う、そういうことじゃない」と書いている。そしてただ、ギーゼキングほどの「完璧なピアニスト」が、「装飾音という観念を、装飾音の存在理由を理解していない」と述べる³⁵⁶。同じ手記のほかの頁では、「テキストへの忠誠？ 厳格に、それでいて自由に」と、演奏者に委ねられた自由について語るランドフスカの口述をレストウが記録している³⁵⁷。そうなれば、かつては賛辞として受け止められたはずの「過去の巨匠の謙虚で忠実な侍者」という呼び名ですら、彼女にとって受け入れられるものではなくなる。ランドフスカをそのように呼びたがる人がいたとしても「あなたには私が見えていない。私は謙虚でなければ、誠実でもない」と彼女は突き放し、巨匠の方法でもなく、誰の方法でもない「私の方法で [過去の巨匠を] 愛する」と言い切る³⁵⁸。

³⁵⁵ “Fugue XII orn. mes 12 et reponse. Vous commencez le trille par la note sup ? Les pauvres ! Ils s’imaginent que c’est là que gît la vérité” (Journal of Wanda Landowska, [1951], WLDR 111/6: 74).

³⁵⁶ “Giesecking : Air et Variations de Haendel au piano naturellement. Considéré comme un pianiste précis, scrupuleux, pourquoi dans la var. à l’endroit du trille dans la main droite ne le joue-t-il pas en mesure et à cause du trille déficient glisse-t-il dans la m. g. en déformant le dessin. Je n’aime pas dire : les ornements sont joués contre les règles de l’époque. Non, ce n’est pas ça. Giesecking pianiste parfait, Balogh pianiste inexistant — ne comprennent pas l’idée, la raison d’être de l’ornement” (Ibid., pp. 53-55).

³⁵⁷ “Fidèle au texte ? Rigoureusement, mais libre” (Ibid., p. 85).

³⁵⁸ “On aime écrire : L. cette humble et fidèle servante des Maîtres anciens. Tu ne m’as pas regardé... Je ne suis ni humble ni fidèle — Je les aime à ma façon” (Ibid., pp. 95-96).

作者の方法ではなく、私の方法で。客観的ではなく、主観的な方法で。数十年にわたって断片的に重ねられてきた問いに、ランドフスカはここで明確な答えを出しているのだが、彼女の思索はさらに根源的なところに辿りつく。どのような楽器を使うか、どのような情報を集めて演奏するか、そういった「手段は重要ではない」と言うのだ³⁵⁹。歴史的に真正な楽器が使われたからといってその演奏が歴史的に真正になるわけではなく、史実を得たからといって必ずしも歴史的に真正な演奏がうまれるわけではない。時に混同される手段と結果に対して、ランドフスカは毅然と「目的〔結果〕は手段を絶対的に正しいものとする」と宣言する³⁶⁰。そして、プレイエル社のチェンバロについても「バッハのチェンバロとレジスター配列が異なる」ことなど承知のうえで演奏していると述べ、バッハとは違う方法を用いているとしても、バッハの音楽の韻律にあてはまるようなレジスターを組めば問題はないと、自身の目的と結果でもって手段を自ら正当化する³⁶¹。

以前なら用いることもあった「バッハの弾いた通りに」といった文言はもはや、ランドフスカにとって責任放棄の意思表示に等しいものとなっていたのだろう。「作者を前に演奏者が『消え去る』。なんてありふれた考え、ご冗談でしょう、ばかげている！」と、ランドフスカは自身の手で走り書きをした。同じ手記においては、レストウが1952年4月13日に、ランドフスカによる以下の口述を書き留めている³⁶²。

私はもう「こことあそこを直しなさい」などと敢えて言ってくる人を誰でも彼でも八つ裂きにしたいと思うところまで来た。私のかつての慎ましやかさはもう、どこにも残されていない。（「あなたが、慎ましやかですって？...知りませんでした！」（ドニーズ））もし、ラモーが墓から抜け出してきて私に何か変更を求めたとしたら（私は《王太子妃》を考えている）「あなたはこの作品を生み出した。あなたの《王太子妃》、それは美しい。けれども、今は私を放っておいてほしい。あなたにこれ以上、言うことはありません。どうかお墓にお帰りください。」〔と答える。〕私は子どもたちに触ろうとする者に向かうライオンのような。私はその者をずたずたにしてしまうだろう。《王太子妃》を弾いているとき、信じられないほど自由にしていることく

³⁵⁹ “Les moyens n’importent pas” (Ibid., p. 33).

³⁶⁰ “Je me dis, avec les Jésuites : le but sanctifie les moyens” (Ibid., p. 33).

³⁶¹ “J’établis une registration. Elle me paraît logique et belle, elle rend justice à la prosodie de B. les respirations sont en place (élargir...). La disposition des clavecins de Bach m’est connue, elle diffère de mon cl. P. Que m’importe si j’y arrive par des moyens qui ne sont ceux de Bach ?” (Ibid., p. 34).

³⁶² “Interprète “s’efface” devant l’auteur : quelle lieu commun, quelle blague, idiotie” (Ibid., p. 16).

らい私はよく分かっている。ラモーは婚礼の祝典でこの曲を即興演奏した。なぜ、私も同じようにしないのか？³⁶³

ここには、シュレゼールとランドフスカが「バッハの弾いた通りに」という問題をめぐって約21年前に対話していた内容が言い表されている。まず、作品は一度完成されたらそれ固有の生をもち、作曲家の見解はその側近の証言も含めて演奏の流儀において力をもたないこと、そして、17～18世紀の作曲家は彼ら自身が傑出したヴィルトゥオーソであったことに留意すべきであること。ランドフスカはさらに別の手記『Notes de travail 1.』のなかで、シュレゼールとの対話においても話題にあがった「真正性」を思索のテーマとして記している。そこに「バッハの弾いた通りに」という文言を付け加えて、「私は今まで仕事をしてきたなかで一度も、『当時はこんな響きがしていたに違いない』などと思ったことはない。それはなぜ？ 私は自分のしていることが響き、レジストレーションなどの点において、歴史の本当の事実からかけ離れていると確信しているからだ」と書いた³⁶⁴。

このように自身の演奏が過去の復元ではないことをランドフスカが手記において強く主張するようになったのは、先に引用した一連の言説の端々からも明らかではあるが、彼女の演奏に「誤り」を見出してそれを修正しようとする声が、彼女の耳に入ってくるが増えたためでもある³⁶⁵。特に、ランドフスカが録音を継続しているWTCを、先にチェンバロで録音していた彼女の生徒、イザベル・ネフ Isabelle Nef の演奏と比較されることは、フィッシャーによるWTCの録音と同様に、ランドフスカを煩わせる種となったようである。なぜなら、それは異なる演奏に対する公平な比較というよりも、ネフのほうがより「純粋なバッハ」に近いというニュアンスを含むものであったためだ。演奏解釈についての多くの記述をふくむ手

³⁶³ “J’en suis arrivée là : je déchiqueterais qui que ce soit qui oserait me dire “changez ceci ou cela.” Je n’ai plus rien de ma modération d’antan. (Vous, modérée ?..Non que je sache. (Denise) Si Rameau sortait de sa tombe et me demandait des changements (je pense à la Dauphine) “Vous l’avez pondue, elle est belle votre Dauphine et maintenant laissez moi seule avec elle. Vous n’avez plus rien à dire. Rentrez d’où vous sortez.” Je suis comme une lionne à qui on oserait toucher à ses petits. Je les déchiquetterais. 13 Avril 1952. Je sais bien qu’en jouant la Dauphine je suis j’use de libertés inouïes. Rameau l’a improvisée durant les fêtes du mariage. Pourquoi ne le ferais-je pas ? (Ibid., pp. 98-99).

³⁶⁴ “Authentique ou tel que Bach le jouait. à aucun moment, au cours de mon travail, je ne me dis : c’est ainsi que ça devait sonner à l’époque. Et pourquoi ? Parce que je suis sûre que ce que je fais : sonorité, registration, etc. est à mille lieues de la vérité historique, réelle” (Notebook of Wanda Landowska, undated, WLDR 141/14: 89).

³⁶⁵ “Les Bodky et Cie qui me disent : Cela se faisait de telle façon, vous devriez...Au diable, Monsieur, foutez moi la paix. Tout ce que je veux c’est le silence autour de moi. Critiquez tant que vous voulez, mais ne braillez pas, il me faut la paix et le silence, et ce grain d’ironie et de scepticisme qui est aussi indispensables aux travaux d’investigation que le sel à la nourriture” (Ibid., pp. 79-80).

記『Notes de travail 1.』の裏表紙の裏には、そのような見解を突き返すかのように、「傑作は『実行者』——ネフ、フィッシャー——に対して、そして編曲者に対しても言わずもがな無防備である」とランドフスカの手で書かれている³⁶⁶。この「実行者」という言葉には、本節で考察している手記の全体的な内容を踏まえても、ストラヴィンスキーが「演奏解釈 *interprétation*」から区分した演奏者の役割、すなわち作曲家の指示をただ実行するだけの「演奏実行者 *exécuteur*」に対するランドフスカの批判が含まれていると言える。彼女は「実行者」であることに留まらずに「解釈者」であることに、演奏者の存在理由はあると述べているわけだが、これは「実行者」的であることを演奏者に求める聴き手が周囲に増えていることを、ランドフスカが認識していたからこそその主張であった。実際に、ランドフスカのリサイタルを聴きにきた人間が「ネフの《平均律》のレコードを聴きました。私はランドフスカの演奏よりもネフのほうが好きです。ネフの演奏は純粋なバッハですが、ランドフスカの演奏は、ランドフスカのバッハです」と話していたことを知って、彼女は手記に複雑な感情をこのようにぶつけている³⁶⁷。

並みの聴衆は耳も判断力も持ち合わせていない、このことを理解する必要がある。彼らの趣味はきわめて明快。その聴衆は導いてくれるものに寄りかかっていたと思っている。現在流通している楽譜の版に書かれていない音に警戒心を抱く。彼らが「純粋」だと言っているものは、テキストの味気ない調子なのだ。[.....] 平凡な聴衆は騙されているのではないかと案じる。複雑で厄介なものから逃げることを好む。肘掛け椅子にすわったまま快適に煙草をふかして音楽を聴き、どんな矛盾（難問）にも悩まされないと結構な／快いものだ³⁶⁸。

これはネフの演奏それ自体に対してではなく、「真正な」「純粋な」ものに傾倒していく人間に向けられた批判である。ジョゼフ・カーマン Joseph Kerman はランドフスカとネフの

³⁶⁶ “Les chefs d’œuvre sont sans défense contre les leurs “exécuteurs”—Nef, Fischer—et les transpositeurs donc !” (Ibid., p. [115]).

³⁶⁷ “Un mr qui a assisté à mes Town H. recitals dit à Blake: J’ai entendu les disques Nef des 48. Je les préfère à ce que fait L. C’est du Bach pur tandis que L. c’est du Landowska” (Ibid., p. 109).

³⁶⁸ “Il faut comprendre. L’auditeur vulgaire moyen n’a ni oreilles ni discernement. Son goût n’est point douteux. Il est mauvais. Il sent qu’il a besoin de s’appuyer sur un guide. Il se méfie d’une note qu’il ne trouve pas dans son édition qui est l’édition courante. Ce qu’il appelle “pur” est le débit monotone du texte. [...] L’auditeur moyen devient inquiet, craint qu’on le triche. Il préfère être à l’abri des complications. C’est bon/agréable de rester dans son fauteuil, confortablement, fumer, écouter et ~~ne penser à rien~~, n’être dérangé par aucun conflit (puzzle)” (Ibid., p. 109).

WTCの演奏録音について言及した際に、「多くの聴衆はネフの録音のほうを好み」、「進んでリスクをとるランドフスカのような意志の強い音楽家に百パーセント賛同する者はいない」と書いていたのだが、ランドフスカはまさにそのリスクをとらない、つまり、作者という権威に依存し、解釈することを放棄するかのような態度を賞賛する流れに、背を向ける³⁶⁹。歴史と記憶を背負っているかぎり、生身の人間が過去の音楽に対して客観的にも、正しくも、純粹にもなれるわけがない——表現する言葉こそ入れ替わっていくものの、これが1930年代に新たな本の執筆をランドフスカが考えはじめたときから繰り返している主張である。彼女はさらに「真正な」という小見出しのもと以下のように問いかける。

真正な。私たち、今日の間人がバッハやクーランと同時代の人びととまさに同じように感じ取って弾いているとどうして思い上がれるのか？ 深い／備えられた教養が欠落／欠如した愚かな考えだ。彼らと私たちのあいだには、モーツァルト、ベートーヴェン、さらにはドビュッシーにストラヴィンスキーがいる。それが不本意であつても私たちに染み込んでいる、この全ての音楽を洗い流す／振り払うことができるのだろうか？³⁷⁰

むろん、どのようにしてもそれは不可能なことだというのが、ランドフスカの答えである。彼女はだからこそまた過去を振り返って、「私は今まで仕事をしてきたなかで一度も、過去の人びとが残したものを再現しようと思ったことはない」と語り直す³⁷¹。そして、再現するのではなく「私は研究する、探求する、愛する、そして再創造する」と述べた³⁷²。

³⁶⁹ “Nobody is going to agree one-hundred percent with a strong-willed musician like Landowska, who is willing to take risks. Many listeners prefer the Nef recording, and are distracted by such mannerisms as Landowska’s rubati and her flamboyant arpeggiation of certain crucial chords” (Joseph Kerman, “Bach in 1950,” in *The Hudson Review* 3/4 (Winter 1951), p. 593).

WLDR 245に保管されているこの記事にはカーマンの献辞が入っていることから、彼からランドフスカに送られたものと推測される。

³⁷⁰ “Authentique. Comment pouvons nous, hommes d’aujourd’hui, avoir la présomption de sentir et de jouer exactement comme les contemporains de Bach ou de Couperin ? Folie dictée par le manque/absence d’une culture approfondie/assimilée. Nous par lesquels ont passé Mozart, Beethoven—que dis-je Debussy, Strawinski etc. Pouvons nous laver/abschütteln toutes ces musiques dont nous sommes imprégnés malgré nous ?” (Notebook of Wanda Landowska, undated, WLDR 141/14: 80-81).

³⁷¹ “A aucun moment, au cours de mes travaux je n’ai songé à reproduire ce que laissaient les anciens” (Ibid., p. 80).

³⁷² “J’étudie, je scrute et j’aime et je recrée” (Ibid., p. 80).

第10節 レストウへ

前節で取り上げたランドフスカの演奏解釈に関する重要な記述は、1953年頃までに書かれたものである。その後、MAの改訂も本を出すことも諦められたわけではないが、ランドフスカが自身の演奏観を書き伝えようとする当初の意気込みは、1954年頃を境に彼女の手記のなかから薄れ去り、レストウがランドフスカは本の執筆中だと周囲に漏らすこともほとんどなくなる。WTCの録音は終盤に入り、ランドフスカはレコードの付録としてつける解説文も執筆しなければならなかった。そして、RCA社によってランドフスカの遺言として宣伝されてきたWTCの録音の終わりが近づくにつれて、ランドフスカは本当の遺言書の準備も始めるようになる。子どもをもち、血縁のある人間も既に亡くなっていたので、死後に自身の財産がどのように扱われるべきかを、明記しておく必要があった。

1953年3月12日に署名された遺言書には、ランドフスカの財産の権利について詳細に記述されている³⁷³。特に明確にしておかなければならなかったのは、所有している楽器の権利と印税の受け取りについてであった。ランドフスカは印税等の金銭については1910年代以来の信頼関係を築いてきたシュニッケを相続人の第一順位とし、第二順位をレストウに指名している。印税についてもシュニッケに支払われるよう取り計らい、シュニッケの死後はレストウにその権利が移るようにした。楽器に関しては、二台のスタインウェイ製グランド・ピアノをシュニッケに与え、プレイエル製チェンバロについてはレストウに権利を委ねた。その他の有形資産については、シュニッケとレストウを中心とした親しい知人に行き渡るように書かれているが、この時点では金銭的な価値の低い物品、例えばランドフスカの所持していた楽譜や書籍、私的な文書類の処遇は明記されていない。だが、長年生活を共にしたシュニッケとレストウに財産を委ねる準備をしながら、ランドフスカが自分の手記に大切に書き溜めてきた文章の行方について、考えなかったわけではないだろう。1953年のクリスマスには先に考察した演奏解釈に関係する一連の手記に「ドニーズのために」と書き込んで、それらをレストウに託す意志を少しずつ固め始める³⁷⁴。

1954年2月にフリック・コレクションで最後のリサイタルをおこない、3月にはWTCの全曲録音という大仕事を遂に完了して、その翌月に楽曲解説をRCA社に提出したあとには、本に

³⁷³ Wanda Landowska's Will, 12 March 1953, WLDR 202/1.

³⁷⁴ “C'est pour toi Denise Noël 1953” (Notebook of Wanda Landowska, WLDR 111/6); “Ce cahier est pour toi Denise ! Noël 1953” (Notebook of Wanda Landowska, WLDR 140/12); “Pour Denise Mamusia Noël 1953 à Lakeville” (Notebook of Wanda Landowska, WLDR 141/14).

ついて考える精神的な余裕をもう一度取り戻したのだろう³⁷⁵。1954年8月1日には、ランドスカが書かなければならないことについて再び話しはじめた様子を、レストウが自身の手記に記録している³⁷⁶。とはいうものの、本を新たに書きあげるのは現実的ではないとランドフスカは既に悟っていたことだろう。そこで、既刊の論文記事のなかから良いものだけを英訳して出版するのはどうかと、彼女はシュニッケとレストウに話してみたのだが、二人には良案とは思われなかった³⁷⁷。待ち望まれているのがランドフスカの大著だとしても、レストウはまずはバッハのインヴェンションについて短めの本を書くこと、その際に音楽学的な研究書としての側面は度外視して、演奏解釈について記述してみることを提案した³⁷⁸。これは一見、実現可能な方法ではあったが、シュニッケはレストウとは異なる意見を示しており、特定の作品に特化するのではなく、一般的な演奏解釈に関する本にすることを勧めた³⁷⁹。ランドフスカが1930年代以来抱いてきた夢はというと、シュニッケの提案に近いものであったはずだ。だが、75歳のランドフスカには自らペンをとることですらまななかつたようで、論ずるのが複雑な演奏解釈の問題について本を送り出すのはどうにも現実的ではない。手元に辛うじてあるのは、手記や紙に書き溜められた、せいぜい四頁分ほどが最長の文章の断片の集積なのだ。レストウは兎にも角にもそれらを写して、書かれている内容のテーマごとに分類することを先決とした³⁸⁰。

ランドフスカが長年の夢を実現させるうえで頼みの綱になるのはやはりレストウだった。本当に全てを彼女に委ねようと判断したのだろうか、ランドフスカのほうもレストウが仕事を滞りなく進められるように動き出す。1954年9月に遺言補足書がつくられた際には、ランドフスカは遺言執行人宛の手紙に、楽譜、音楽書、そして音楽関係の自身の手記と文書類をレ

³⁷⁵ “Definitive version sent to Moritzchen [Jack Pfeiffer] April 20, 54” (Liner Notes by Wanda Landowska, April 1954, WLDR 185/5).

³⁷⁶ “M. reparle de ce qu’elle doit écrire. Elle pense à traduire et publier des meilleurs de ses anciens articles, en attendant” (Journal of Denise Restout, 1 Août 1954, WLDR 113/3).

³⁷⁷ “E. et moi ne trouvent pas cela une bonne idée. Le public attend une grande œuvre de WL” (Ibid.).

³⁷⁸ “Je propose à M. de préparer dès maintenant un petit livre sur les Inventions, en éliminant autant que possible le côté “recherches musicologiques” et en s’étendant sur le côté “interprétation”” (Ibid.).

³⁷⁹ “E. propose un ouvrage général sur l’interprétation en général, sans s’attacher particulièrement à une œuvre ou à une autre” (Ibid.).

³⁸⁰ “la première chose à faire c’est de copier et classer les notes de M.” (Ibid.).

ストウに与える旨を記した³⁸¹。後にこの手紙によって、レストウはランドフスカの私的な文書類の権利を得ることになる。

このように、ランドフスカにとって1954年は最後のリサイタルを終え、念願のWTC全曲録音を完結させ、遺言書を整えて、自分の人生をおさめていく年だった。もっとも、ランドフスカはRCA社によって自宅での録音を許可された演奏家であったため、結果的にWTCのレコードは同社の宣伝文句通りの最後の「遺言」とはならず、その後も同社の録音技師がランドフスカの邸宅に通うことで、録音活動は継続される。むしろそちらに最後のエネルギーがかけられたことで、本の計画のほうはランドフスカのなかからさらに遠退いてしまった。翌年1月4日に、レイクヴィルに訪れたマソットが、本のためにランドフスカの口述をカセットテープに録音するアイデアをレストウに話しているが、レストウの耳よりもランドフスカの言葉を引き出せるものは、もうなかったのではないだろうか³⁸²。

第11節 ランドフスカの死後

1959年8月16日、ランドフスカは長年の夢を叶えることなく、80年の人生に幕を閉じる。彼女の遺灰は、遺言に従ってフランスのタヴェルニーに眠る弟ポールのもとに送られたが、レイクヴィルの邸宅には楽器を中心とした多くの遺品が残されていた。ほどなくして、そのうちのランドフスカの文書類については刊行物も未刊行物も全て、レストウに権利が委ねられることを、遺言執行人のプファイファーと残余遺産受取人のシュニッケは承認し、1960年1月28日に署名をしている³⁸³。シュニッケは1961年にレイクヴィルを離れてフロリダに移り住むことを決め、レストウは三人で過ごしていた家にひとり残されることになった³⁸⁴。こうして、レストウはランドフスカの邸宅で、彼女の文書類を自由に扱えるようになった。それ以

³⁸¹ “I wish to give to Denise all my music scores, all books on musical subjects (at the exception of those I shall give to Doda Conrad) and all my notes and documents pertaining to music” (Letter from Wanda Landowska to her Executor, 24 September 1954, WLDR 202/1).

³⁸² “Dia m’a parlé ce matin, à propos du livre de Musia, de l’idée qu’elle le parle et qu’on l’enregistre sur tape” (Journal of Denise Restout, 4 Janvier 1955, WLDR 113/5).

ランドフスカとレストウの遺品のうち、音響資料については、WLDRの内部には保管されず、アメリカ議会図書館音楽部門の録音研究センター Recorded Sound Research Center に移管された。音響資料の簡易目録を参照するかぎり、その大半はランドフスカの演奏録音のテスト・プレス盤やラジオ放送等におけるインタビューの録音である。簡易目録をご提供くださった同センターのハリソン・ベール Harrison Behl 氏に感謝申し上げる。

³⁸³ “RE: ESTATE OF WANDA LANDOWSKA,” 28 January 1960, WLDR 202/1.

³⁸⁴ Letter from Denise Restout to Irving Schwerke, 22 January 1965, WLDR 179/5.

前もレストウがランドフスカの手記に口述をたびたび記録していたからには、ランドフスカの私的な文書は手紙を含めて生前からレストウとほとんど共有されていたと言ってよい。だが、ランドフスカのいなくなった部屋でレストウがそれらを改めて手にしたとき、ランドフスカの遺志がどのようなものであったかとは無関係に、そこに宿る言葉をそのまま眠らせておくわけにはいかない、そんな想いに駆られたのだろう。そのとき、秘書としてランドフスカのそばで、彼女が求めるように、彼女の仕事が滞りなく進むことを第一に動いていたときとは異なる感覚が、レストウに芽生えたように思われる。

最終的に、ランドフスカは自分の夢見てきた本について、レストウにどこまで伝えられたのだろうか。二人のあいだで口頭だけで交わされた部分については、レストウによる記録をもとに推測することしかできないが、実のところ、ランドフスカの本をめぐる「最後の意図」は曖昧にされたまま終わったと考えられる。ここまでに考察してきたとおり、ランドフスカは1936年頃から遅くとも1954年頃までは自分自身で本を書くことに積極的であり、そのためにレストウに口述を記録させ、手記には「ドニーズのために」と書き記し、死後にそれらの私的な文書類がすべてレストウの手に渡るように取り計らっていた。だが、物的証拠から明らかになるのはせいぜいこのあたりまでである。

レストウは*LoM*の序文においても、*LoM*の編纂にあたって出版社や助成団体等に送った文書においても、彼女がランドフスカの著作集を取りまとめることは、他でもないランドフスカ自身の願いであると書いている³⁸⁵。だが、1961年に作成された助成金申請のための書類を参照すると、ランドフスカが*MA*の改訂や著作の編纂をレストウに託したことを証明できるものがなく、ランドフスカが1954年に遺言執行人へ送った手紙に残した遺言に従って音楽関係の文書類が全てレストウに与えられた、という状況証拠をもとに、ランドフスカの意志が示されていることが分かる³⁸⁶。つまり、ランドフスカ自身の手でレストウに本の出版を託す旨は、文字としては書き残されていない。それはレストウにランドフスカによって口頭で伝えられたものとして、*LoM*でこのように回想されている。

ある夏の夜に、ワング・ランドフスカが口述したばかりのいくつかの覚え書きを、私が読み上げていたときに——それらは、私ははっきりと覚えているが、彼女の解釈に

³⁸⁵ Restout, *Landowska on Music*, p. 24; “PROJECT” of Denise Restout, [1961], WLDR 176/12.

³⁸⁶ “It was Landowska’s often expressed wish that I should carry on this work, further indicated by the fact that it is to me that she has bequeathed all her notes and documents as well as her entire library and annotated music scores, along with her harpsichord and clavichord” (“PROJECT” of Denise Restout, [1961], WLDR 176/12).

顕著な特徴についての記述で、彼女はそれを計画中の本で論ずることを望んでいた——突然、彼女が言ったのだ。「それはあなたのすることよ」と。私は驚きのあまりまともな返事が思い浮かばず、そんな仕事を引き受ける自信は全くないと口籠もった。私の臆病な言葉のあとに続いた「ばかね！」という憤然とした響きが、今でも私の耳に残っている。彼女はさらに言った。「私があなたと代われるなら、どんなに素晴らしい仕事ができることでしょうか！」³⁸⁷

ランドフスカの手記に「ドニーズのために」と書き残されていることから、二人のあいだでこのようなやりとりが交わされた状況は容易に想像されるが、このレストウの記憶に過去の事実が正しく反映されているのかは分からない。ただ、ランドフスカに著作の出版を委ねられたことを明確に示せる書類がレストウのもとにない状況から推測されるのは、ランドフスカは自身の著作をまとめた出版物を出すことを確かに望んではいたものの、彼女からレストウへの本に関する引き継ぎは、手記やメモを受け渡す以外には、最晩年においても具体的に進められなかったことである。

ランドフスカの抱いていた本のイメージは、それが自身の経験に基づく演奏解釈についての文章を集めたものである以上は——先に考察したとおりそこに彼女が込めようとしたメッセージこそ推測はできても——不明瞭なもので、その構成をレストウに伝えられるような段階には至っていなかったのだろう。その結果、本の全体像については、レストウはランドフスカの「意図通り」進めるというわけにはいかなかった。レストウは試行錯誤を繰り返しながら、ランドフスカの一連の著作をまとめて世に送り出す仕事に取り掛からなければならなかった。

1960年秋に立てられたレストウによる出版の計画書では、現在の*LoM*とは異なる構想が記述されている。当初は三部ではなく二部構成の予定で、第一部はランドフスカの伝記にあてられ、彼女の人生のイベントを叙述していき、第二部はエッセイ集として未発表の文書をもとにランドフスカという人間を映し出すものであった³⁸⁸。そしておそらくこれとは別に、レストウが「マダム・ランドフスカの願いに従って according to Madame Landowska's wishes」*MA*

³⁸⁷ “One summer evening as I was reading aloud to Wanda Landowska some notes she had just dictated—they were, as I remember clearly, a description of the salient features of her interpretation that she wanted to discuss in the planned book—she suddenly said, “It is for you to do it.” Too stunned to find any better reply, I mumbled that I would never feel capable of undertaking such a task. Still ringing in my ears is the indignant and sonorous “*Idiote!*” that followed my cowardly statement. “How I wish I were in your place,” she added. “What a wonderful work I would do!”” (Restout, *Landowska on Music*, p. 23).

³⁸⁸ “Denise Restout’s plan for a biography of WANDA LANDOWSKA,” [1960], WLDR 176/17.

初版を修正、英訳して、序文をつけた完全な改訂版が刊行される予定であった³⁸⁹。レストウはMAの再版について問い合わせを受けた際に、ランドフスカが自身の計画通りにその改訂・執筆することはできなかつたため、彼女の考えに精通した者として、彼女の手記の力を借りて進めると書いている³⁹⁰。

このMA初版そのものの改訂・英訳については1960年頃から英語話者のロバート・ホーキングの補助のもとにすぐに着手され、最終的にはLoMの第一部に収録されることになるのだが、レストウはその序文において「彼女の願いに従って」「彼女の指示した修正と部分的な削除」を考慮しながら改訂の作業を進めたとしている³⁹¹。しかしながら、ランドフスカの修正と削除の指示が口頭だけで終わらず、なおかつ、レストウがランドフスカによる書き込みの入った資料を処分していないという仮定のうえでしか考えることはできないが、少なくともWLDRに保存されているランドフスカとレストウが所持していたMAの書き込みや関連する書類からは、LoM収録のMA改訂版に加えられた修正の全てが、ランドフスカの指示通りの結果であるかどうかを確かめることは困難である³⁹²。レストウによるMA初版自体の改訂は基本的に、原文となる文章の部分的な削除と入れ替え、1905年から1912年までに書かれた論文の挿入によっておこなわれたが、レストウとランドフスカによる書き込みの入ったMAとLoMの第1部を照合すると、そこに指示の残されていない編集がなされたことが分かる。つまり、レストウは手紙に書いているように「自分に残したランドフスカの手記の力を借りながら with the help of the notes she has left me」「自分の能力を最大限に使って to the best of my ability」、すなわち、レストウ自身の判断でMAの改訂を進めたと言える³⁹³。しかし、だからと言って、レストウが自己判断をとることは何も、ランドフスカの願いや意図に反することまでも意味しないだろう。

LoMに収録されたMA改訂版の初版からの変更点のうち、特に重要なのは、MAの第14章「演奏 L'interprétation」に関するものである。その冒頭でランドフスカは「ここに教理問答の

³⁸⁹ Letter from Denise Restout to S. A. Russell, 13 July 1960, WLDR 187/1.

³⁹⁰ Letter from Denise Restout to S. A. Russell, 13 July 1960; Letter from Denise Restout to Alfred A. Knopf, 8 December 1960, WLDR 187/1.

³⁹¹ “In conformity with her wish, I worked on the idea of presenting a revised edition of *Music of the Past*, observing the corrections and occasional deletions she had indicated” (Restout, *Landowska on Music*, p. 24); “Corrected with Hawkins Oct. 14, 1960” (New Translation of Chapter 1, *Music of the Past*, [1960], WLDR 153/5).

³⁹² Wanda Landowska’s Annotated Book, *Musique ancienne*, 1909, WLDR 153/6.

³⁹³ Letter from Denise Restout to S. A. Russell, 13 July 1960, WLDR 187/1.

ようなものを書くつもりはない」としつつも、「古楽から真正性の証だけでなく、しばしばその性格の全てを、その美の全てを奪ってしまう演奏上の重大ないくつかの誤りをただ示したい」と書いていた³⁹⁴。同章では、17～18世紀の作曲家が当時の演奏家に解釈の自由の余地を残していたとはいえ、その自由にも限界があるとして、言わば、正しい演奏実践について説かれるのである。この冒頭の文章を削除する指示は、ランドフスカからレストウに直接出されたものではなさそうなのだが、レストウは*LoM*において「真正性 *authenticité*」という言葉の含まれるこの箇所を削除している。これはおそらく「ランドフスカの手記の力」を借りた結果と言える。レストウはランドフスカが晩年に「真正な」といった文言に否定的な見解を多く手記に残していたのを受けて、この言葉の含まれた誤解を招く可能性のある箇所を*MA*から取り去ったのであろう。

このように*MA*初版それ自体の編集と英訳からレストウの仕事は進められていき、その後も出版の計画は何度か変更されながら作業が続行されて、1962年には*LoM*に最も近いかたちにおさまる。同年の9月にレストウによって書かれたフォード財団への助成申請のための手紙には、*LoM*とほぼ同一の三部構成による著作の刊行計画が記述されている³⁹⁵。第一部には*MA*改訂版の英訳、第二部には入手困難な刊行物の英訳の寄せ集め、そして第三部にはランドフスカの音楽思想を表す未刊行文書類からの抜粋集が収録されるというものである。レストウによるフォード財団への助成申請は翌年から採用され、1963年9月頃には出版社との契約もなされて、結果、この計画における構想で、ランドフスカの著作集の仕上げが翌年秋にかけて集中的に進められた³⁹⁶。既に刊行されていた著作が再編集・英訳された第一部と第二部に比較して、明らかに多大な時間と労力を要したのが、第三部の完成である。ランドフスカの未発表の手記をもとに演奏解釈のテーマを中心に扱ったこの第三部こそが、ランドフスカが思い描いていた夢「演奏解釈の物語」をレストウが実現させたものにあたるのだ。

*LoM*の第三部に収録されている文章が本来、ランドフスカの手記やノート、メモのどこに書かれていたのかをそれぞれ辿りなおしてみると、段落どころか文章の単位で切り貼りが巧妙におこなわれていたことが分かる。個人の名前の削除や、レストウ自身が断っているとおりの、読みやすさを優先した細部の言い回しの変更や内容に影響しない程度の補筆こそ施され

³⁹⁴ “Je n’ai pas l’intention d’écrire ici un catéchisme. Je voudrais uniquement indiquer quelques importants défauts dans l’exécution qui font perdre à la musique ancienne non seulement le cachet de l’authenticité, mais souvent tout son caractère, toute sa beauté” (Landowska, *Musique ancienne*, p. 150).

³⁹⁵ Letter from Denise Restout to the Ford Foundation, 27 September 1962, WLDR 176/4.

³⁹⁶ Letter from Denise Restout to the Ford Foundation, 7 October 1964, WLDR 176/4.

ているが、それでも通読可能な状態になったことが奇跡と言えるほど、元々のランドフスカの手記やメモは、発想と回想の覚書きがただ羅列されているだけの、混沌とした状態であった。ただし、演奏解釈に関する記述については、ランドフスカによって「装飾音」「指使い」というように小見出しがつけられている箇所があるため、これを頼りに、レストウは書かれている内容のテーマごとに、まずタイプして分類する作業に取り掛かったようである。一枚の新しい紙に、一つの塊となっている文章をランドフスカの手記やメモから抜き出してタイプライターで打ち込み、同一のテーマのなかでその一枚一枚をパズルのように組み合わせて、コピー・アンド・ペーストが何度も重ねられた末に、第三部は初めから完成されたエッセイであったかのような整合性のあるものとなった。

このように複雑な編集作業を進めるなかで、レストウの意識は、「解釈者であること」という節で*LoM*の最後が締めくくられていることに表れているように、「演奏実行者」ではなく「演奏解釈者」としてのランドフスカの言葉を手記やメモ、そして自身の記憶の隅々から掬い上げることに向けられていたように見える³⁹⁷。それが、レストウの知るランドフスカの「最後の意図」であったことは、本論で考察してきたランドフスカの一連の言葉を踏まえても明らかである。

³⁹⁷ “Being an Interpreter” (Restout, *Landowska on Music*, p. 403).

結論

第1節 本論の総括

本論ではランドフスカの著書、*MA*の改訂の試みの背景を明らかにすることを目的として、同書の初版がルーの協力のもとに執筆され、その改訂版の刊行計画がレストウによって*LoM*として実現されるまでの流れを俯瞰した。以下では、各章の要点を振り返る。

第1章では、1909年に*MA*が刊行されるまでの過程を踏まえて同書の内容を概観し、そこで用いられた論法が波紋を呼ぶ様子を考察した。冒頭では、若きランドフスカの日記をもとに、彼女にとってルーがいかに影響力の大きい人物であったかを明らかにした。ルーとの出会いはランドフスカの転機であり、彼の存在があったからこそ彼女はパリへ移住し、当時既に古楽器の復興が進められていたこの地で、チェンバロ奏者としての地位を確立したと言える。そして*MA*は彼の協力のもとに執筆されたのだが、同書とそれに先行するランドフスカの二つの論文「バッハとその演奏家たち」と「伝統」を検証すると、ルビンシュタインやシュヴァイツァー、ダルクローズらの著作を踏まえ、彼らの見解をチェンバロ復興の観点から展開させるようにして、*MA*が書き進められたことが分かる。つまり、音楽をめぐる進歩史観を否定することも、演奏の「伝統」からの解放を説くことも、当時の風潮にならうかたちでランドフスカによっておこなわれた。*MA*ではより過激な論調でもって、18世紀と19世紀の音楽事象に二項対立の図式が引かれ、古楽復興と歴史的情報に基づく演奏の推進を目的として、音楽における「進歩」が否定された。そこにあるのは、進歩ではなく単なる時代の趣味の変化である。これが、*MA*における主題であった。だが、演奏の「伝統」を批判することは、ランドフスカの否定した作曲史における「進歩」の概念を、演奏に対しては当て嵌めるかのよう、過去の伝統的な解釈を「古い過ち」としてみなす危険を孕んでいた。ニンが『*S.I.M.*』誌でランドフスカを批判したのは、チェンバロに対してピアノが不当な扱いを受ける事態を止めるためのものであった。そして彼女のチェンバロ擁護論が、歴史的情報や音楽学者の見解である点において、芸術家としての美的判断を欠くことをニンは指摘した。*MA*を中心とするランドフスカの初期の著述活動はこのように楽器選択の問題に主眼が置かれ、さまざまな葛藤と矛盾を抱えながら展開されたのである。

第2章では、第1章で考察した*MA*をランドフスカが振り返り、改めて著書の刊行を夢みる1930年代に焦点をあてた。現存する資料からは、彼女が新たな本について言及しはじめるのは1938年であり、その時点で2年前から本について構想していることを秘書に打ち明けていた

様子が明らかになる。つまり、1936年頃からランドフスカは古楽演奏をめぐって何かを書き表わそうと考えていたのだが、本論ではそのきっかけを1931年頃におこなわれたシュレゼールとの対話にまで遡って、彼とランドフスカが議論していた内容を詳細に追った。シュレゼールはその対話に先立って、ランドフスカの演奏に感じ取られる「真実性」について批評を書いており、類似する特徴のある演奏をする演奏家として、トスカニーニとギーゼキングを挙げていた。そして、ランドフスカは「客観派」の演奏家のモデルとして分類される結果となった。このような批評を踏まえて、ランドフスカとシュレゼールは、音楽作品の解釈の「真実」を巡って議論した。そこでランドフスカは自分の演奏はヴィルトゥオーソの解釈とは異なるとMAと変わらない主張を述べながらも、演奏者の身体の差異から生まれる解釈の多様性を重視した発言を繰り返す。さらに「バッハは彼の作品をあなたが弾いたように演奏したと思いますか？」というシュレゼールの問いかけに、作曲家による演奏は演奏の模範には必ずしもならず、作者の意図や権限は決定打になり得ないと答えた。そして「真正さ」を追求することを過去のフェーズとして語ったのである。こうしたシュレゼールとの対話に加えて、ランドフスカが演奏解釈の問題について考えるきっかけとなったのが、他の演奏家のレコードを聴く経験であった。彼女は特に自身と比較されたフィッシャーやギーゼキング、そしてバッハ弾きとして名をあげる演奏家たちのレコードを聴きながら、そこに生じる解釈の不一致に苛立ちを覚えた。そのなかでも、楽譜に厳格に従うとする演奏態度や、演奏に際して自己を介入させない「客観性」や「節制」を重んずる態度に特に批判的であった。ランドフスカが、MAを回顧しつつ演奏解釈について改めて執筆する意向を示しはじめるのは1938年、このように他の演奏家に対する意識を強めていたときのことであった。そしてその本はMAでの「ドグマチズム」を呼ぶような「堅苦しい構え」を取り去った、歴史的な正しさにとらわれない演奏解釈の自由を賞揚するものとなるはずであった。だが、この時点で本の執筆に入ることは政治情勢の変調もあり不可能であった。

第3章では、ランドフスカがアメリカに亡命し、生活が安定しはじめた第二次世界大戦後にMAの改訂に着手するものの、その計画は達成されなかったために、彼女の死後にレストウが代わりにLoMとして実現するまでの流れを追った。新天地で生活を立て直すうえで、ランドフスカの経済状況を改善したのが、RCAヴィクター社で再録音がなされた《ゴルトベルク変奏曲》のレコードであった。同盤の商業的成功は《平均律クラヴィーア曲集》の録音確約へと繋がり、ランドフスカは同曲集の録音の仕事の合間に、秘書や生徒の補助のもとにMA改訂の準備を進め、手記のなかに作品解釈に関する覚え書きを書き残し、秘書たちにも口述を記録させるようになる。そのなかで再び問い直されるのが芸術における「客観性」であった。

ランドフスカはバッハ作品を例にとり、そこに込められている情動はバッハ自身のものであり、彼は作品に主観的に入り込んでいたのではないかと問う。そしてこのような見解を根本から否定するとも言えるシュレゼールの「神話的自我」の概念に彼の著書を通して触れた。さらには《平均律クラヴィーア曲集》の演奏録音を進めるなかで、「より純粋なバッハ」を演奏するネフと対比させて、ランドフスカのバッハ演奏は「ランドフスカのバッハ」だとする批判の声を耳にし、彼女は「真正な」「バッハの方法で弾く」といった考えはまやかしであると手記に綴った。そして、自分は自分の方法で過去の作曲家を愛することを、それは再創造であることを書いた。だが、手記やメモに書き溜められていくのはこうした考えの断片ばかりであり、1930年代以来思い描いていた「演奏解釈の物語」としてまとめるのは現実的ではなかった。ランドフスカの夢は最後まで果たされず、レストウはランドフスカの死後、彼女の「意図」通りにMAの改訂をLoMとして完成させた。その「意図」とは演奏解釈者としてのランドフスカの声を世に送り出すことであった。

以上、全3章の考察を通して、1930年代以来、MAが再考され、その改訂が試みられる背景にあったランドフスカの他の演奏家に対する意識が浮き彫りになった。同一の作品を演奏する演奏家と競合し比較されるなかで、ランドフスカは演奏家としての自身の立ち位置をその功績と共に伝えるために、改めて著書の刊行を目指した。とりわけ、「客観的な」「純粋な」「真正な」といった文言で評される解釈に対して彼女が疑念を強めていったことは、MAの改訂を試みる主たる動機となったと言える。

第2節 本論の意義

ランドフスカを主題とする研究としては、先行研究論文に引用されていない未刊行資料の内容を十分に反映させている点において、本論はランドフスカに関する新しい情報を明らかにしていることにひとつの大きな意義がある。本論を記述するうえで主要なソースとなったWLDRはランドフスカとレストウの遺品が混合した巨大なコレクションである。そこから、MAに始まりLoMへと至るまでの一連の物語に光をあてたことが、本論の独自性となる。

そして、LoMの再考を通じて、ランドフスカが第二次世界大戦前に他の演奏家に対して抱いていた意識が明るみにでたことは、演奏史記述・研究に新たな視座を与えうる。以下にその展望を記す。

ランドフスカが、特に晩年の彼女が「解釈者」としての主観と自由の精神を重んじる演奏家であったことは、本論から導き出される結果ではあるものの、それ自体はレストウがLoM

で書き表していることである。だが、本論によってその「解釈者」であることを示すランドフスカの言葉の多くが、「新即物主義 New Objectivity」が音楽思想上の流行としてあった両大戦間期に、他の演奏家による演奏録音を聴きながら生まれたものであることが明らかになった点は、強調されて良いだろう³⁹⁸。

タラスキンが20世紀における演奏の潮流を大まかに、ストラヴィンスキーの演奏美学に象徴される客観派のジオメトリズムと、19世紀的な様式を受け継いだヴァイタリズムの二つに分類した³⁹⁹。タラスキンによってこのような構図が表された背景には、1980年代に激化した真正性論争がある。彼の目的は古楽運動も一種のモダニズムであり、それがジオメトリズムの流れと軌を一にすることを論ずることにあつた。そのなかで、クジャのいうところの「ランドフスカとストラヴィンスキー説」がタラスキンによって提示されたのである⁴⁰⁰。ストラヴィンスキーはランドフスカの1907年の演奏から彼のジオメトリズムの精神を学んだという仮説である⁴⁰¹。これが実証されることは、クジャの指摘するように、現在の時点でまだないが、ランドフスカの演奏にストラヴィンスキー的な、ジオメトリズムの潮流において認識される側面があることは、本論で考察したとおり、シュレゼールがランドフスカを、トスカニーニやギーゼキングと同列に、言わば「客観派」の演奏家と関連付けていたことから明らかである。

しかしながら、クジャが皮肉として指摘したように、演奏史のなかでも、古楽演奏の歴史という枠組みのなかでも、ランドフスカがジオメトリストとして、言わばストラヴィンスキー的に見なされることはなく、むしろヴァイタリズムの精神の強い演奏家として認識される。そこでクジャはランドフスカをこの二つの演奏の潮流にまたがるジオ・ヴァイタリストとして捉え、その演奏にそれぞれの潮流の特徴が含まれることを指摘した⁴⁰²。そしてそのような傾向が、ランドフスカのもつ「他者性」に起因するものとしている。

特定の演奏家と演奏をどのように認識し、歴史に位置付けるかは、その演奏に基づくのか、その言説に基づくのかによって変化する。ランドフスカの演奏解釈にまつわる言説を時系列に沿って再検討し、ランドフスカの視点を追うことに主眼をおいた本論の見地から言え

³⁹⁸ Nicholas Cook, "Stravinsky Conducts Stravinsky," in *The Cambridge Companion to Stravinsky*, edited by Jonathan Cross, (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 191.

³⁹⁹ Richard Taruskin, "The Pastness of the Present and the Presence of the Past," in *Authenticity and Early Music*, edited by Nicholas Kenyon (New York: Oxford University Press, 1988), pp. 160-162.

⁴⁰⁰ David Kjar, "Wanda, Gould, and Sting: Sounding, Othering, and Hearing Early Music," Ph. D. diss., Boston University, 2015, p. 16.

⁴⁰¹ Taruskin, op. cit., pp. 166-167.

⁴⁰² Kjar, op. cit., p. 34.

ることは、ランドフスカは、少なくとも彼女の認識においては、ヴァイタリズムにもジオメトリズムの潮流のなかにもおらず、むしろ「客観性」という概念や「楽譜に厳格に従う」といった演奏態度、「バッハに帰れ」という標語のもとに興隆した運動に対して距離をおいていたことである。この事実がどれほどのインパクトをもちうるかは、彼女を認識する側の見方によって異なる。だが、今後の研究において、本論が明らかにしたランドフスカの同時代の音楽家たちに対する距離感について、再検討する余地は十分にある。

第3節 本論の課題

本論の残した課題は数多い。さらに発展させられる可能性は以下の三点にまとめられる。

まず、本論で取り上げたランドフスカの演奏解釈に関する一連の言説を、演奏録音と関連づけて考察することである。本論はなによりもまず、未刊行資料の調査をもとに彼女の言説を時系列に即して再構成することに目的をおいていたため、演奏に関しては記述された内容についてその録音において確認する以上の分析まで進めることができなかった。しかしながら、ランドフスカの聴いていた他の演奏家による演奏録音に対して彼女自身の演奏がどのように離れ、あるいは近づいているのかを検証すれば、新たな視座が得られるだろう。

二点目は、20世紀における音楽学の歴史のなかでランドフスカの一連の見解を考察することである。彼女が個人的に交流をもっていた音楽学者については本論において取り上げたが、もう少し広く、音楽学全体の潮流とランドフスカの活動や思索の展開がどのように呼応しているかを検証すれば、古楽運動と音楽学の連関についてより詳細な見解が得られる。ランドフスカは1900年代以降、フランス、ドイツ、そしてまたフランス、アメリカと移住しており、それぞれの国の音楽学研究の動向を追うことそれ自体が、壮大な研究のテーマとなる。さらに、彼女が活躍した時代は国際音楽学会が成立するなど、音楽学のシーンそのものが大きく変化した時期にもあたる。この課題については、多角的な視点による検証が望まれる。

最後に、本論の残した課題として、本論の原点とも言えるWLDRのもつ可能性について述べたい。WLDRは全体の公開が始まったばかりの規模の大きなアーカイヴであり、その名称が二人の名前によって成り立っていることから明らかなように、ランドフスカの人間関係を物語るコレクションである。書簡以外の資料であっても、ランドフスカやレストウ以外の筆跡によるものが数多く混在している。本論ではとくに、MAからLoMへの流れに直接関わった人物、ルー、マソット、プレストン、そしてレストウとランドフスカの関係に焦点をあてた

が、WLDRにはさらに多くのランドフスカをめぐる人間模様を映し出す資料が存在する。そのうちのひとつが、秘書のモモやレストウが記録していたランドフスカのレッスンの記録である。本論の筆者は、芸術家としてのランドフスカと教育者としての彼女の言葉は異なる文脈にあると感じたため、ごく一部の引用にとどめたが、これらの資料はランドフスカの生徒との対話の記録であり、彼女の生徒でもあったレストウが守り続けたものであり、ランドフスカの演奏実践、チェンバロの奏法の具体的な問題について考察するうえで有力な情報源となる。それが彼女の生徒に継承されていく流れも含めて、今後、特に音楽教育学的な観点からのさらなる検証が期待される。

謝辞

本論を締めくくるにあたってまず、長年のご指導を賜った指導教官の大角欣矢先生に心からの感謝をここに改めて申し上げます。約十年にわたる東京藝術大学での学びの記憶は大角先生と共にあります。研究に対してご指導いただいたことにとどまらず、物事の捉えかたについても先生から多くを学び、閃きを得てまいりました。

大学院のゼミで長くご指導を賜った土田英三郎先生、福中冬子先生にも深く感謝申し上げます。本論の原点はゼミでの学びにあります。特に本研究を手探りで進めはじめたばかりの頃に、先生方とゼミ生との対話のなかで、一次資料との向き合い方について、そして音楽史記述における諸問題について考える時間をいただいたことは、本論の在り方に結びついています。

副指導教官としてご指導をお願いした渡辺裕先生には、東京大学で開講された演奏史をテーマとしたゼミを聴講する機会をいただきました。貴重な学びの時間を賜りましたことに、心より感謝申し上げます。

本論における引用資料を翻訳するにあたっては、神保夏子さんと平野貴俊さんに拙訳の確認をお願いしました。ただご多用のところ無理を言って見ていただきましたので、翻訳上の不備は特筆するまでもなく全て私の責任にあります。ご助力に改めて感謝申し上げますと共に、お二人のさらなるご活躍をお祈り申し上げます。

そして、本研究はアメリカ議会図書館の司書の方々によるご協力なくしては遂行できませんでした。クリストファー・ハーテン Christopher Hartten さん、ケイト・ミラー Cait Miller さん、ラリー・アッペルバウム Larry Appelbaum さん、お世話になった方がたは数え切れないほどここに全ての方のお名前をあげることはとてもできません。資料閲覧室での調査中、どこまでも続く資料の海のなかでふと不安に陥りそうになったときも、皆さまのお力添えのおかげで前向きに研究を進めることができました。本当にありがとうございました。

また、ワシントンに短期滞在しながらの調査研究の計画は、東京藝術大学基金、日本学生支援機構、日本学術振興会からの助成、および科学研究費（特別研究員奨励費）をいただけたからこそ実現しました。多大なご支援に感謝申し上げます。

最後に、東京藝術大学での長きにわたる学生・研究生活は両親、中津川直樹と中津川恭代の理解と協力があったからこそ続けることができました。ここに改めて感謝の意を表して、謝辞といたします。

中津川侑紗

参考文献表

1. 一次資料

1. 1. WLDR所蔵資料⁴⁰³

1.1.1. 楽譜類 (Series: Music, circa 1850s-1969)

Box 3

Folder 1: Bach, Johann Sebastian. *Concerto for harpsichord and string orchestra in D major, BWV 1054*. Printed score. On cover: Fingerings by Wanda Landowska, 3rd movement.

Folder 2: Bach, Johann Sebastian. *Concerto for harpsichord and string orchestra in D minor, BWV 1052*. Printed score. On cover: Fingerings, annotations, and realization of the continuo by Wanda Landowska.

Folder 3: Bach, Johann Sebastian. *Concerto for harpsichord and string orchestra in D minor, BWV 1052*. Printed score with manuscript continuo part. On cover: Continuo realized by Wanda Landowska for recording with her, Paris, 1938.

Folder 4: Bach, Johann Sebastian. *Concerto for harpsichord and string orchestra in D minor, BWV 1052*. Manuscript score of second movement for two harpsichords; manuscript violin parts for first movement.

Folder 5: Bach, Johann Sebastian. *Concerto for harpsichord and string orchestra in E major, BWV 1053*. Printed score. Annotations by Denise Restout.

Folder 6: Bach, Johann Sebastian. *Concerto for harpsichord and string orchestra in F minor, BWV 1056*. Printed score and manuscript parts. Harpsichord part of the score annotated by Wanda Landowska.

⁴⁰³ Wanda Landowska and Denise Restout Papers はアメリカ議会図書館音楽部門のアーキヴィストによって、1. 楽譜 Music、2. 書簡 Correspondence、3. 著作・研究資料 Writings and Research Materials、4. 書類 Files、5. 写真 Photographs、6. 伝記的資料 Biographical Materials、7. プログラム Programs、8. 財務書類 Financial Documents、9. 雑録 Miscellany、[10. 楽器 Instruments] に分類されているので、ここではこれに準拠して参照資料を列記する。各フォルダ名は基本的にアーキヴィストが付けた名称に基づくが、本論の筆者の責任で部分的に変更を加えた箇所もある。また、これらのフォルダ名は今後、アーキヴィストによっても適宜修正される可能性があり、ここに掲載するものは、筆者が2016年から2019年にかけておこなったワシントンでの調査において、本研究にとって重要なフォルダの名称のみまとめたものである。特にMAおよびLoMの編纂に直接関わる箱 (Box) については、その番号の右横にアスタリスクを付す (例: Box 105 *)。

Folder 7: Bach, Johann Sebastian. *Concerto for harpsichord and string orchestra in F minor, BWV 1056. Largo*. Manuscript viola part. Keyboard part transcribed for viola by Wanda Landowska.

Box 9

Folder 2: Bach, Johann Sebastian. *Keyboard works: vol. 4*. Printed score. Annotations by Wanda Landowska. Contents: Goldberg-variations, BWV 988.

Box 10

Folder 1: Bach, Johann Sebastian. *Keyboard works: vol. 5*. Printed score. Annotations by Wanda Landowska. Contents: Well-tempered clavier, book 1, BWV 846-869.

Folder 2: Bach, Johann Sebastian. *Keyboard works: vol. 6*. Printed score. Annotations by Wanda Landowska. Contents: Well-tempered clavier, book 2, BWV 870-893.

1. 1. 2. 書簡類 (Series: Correspondence, 1896-2002)

Box 66

Folder 7: Downes, Olin, 1942-1949

Box 73

Folder 13: Landowska, Wanda — draft letters, 1918-1919

Folder 14: Landowska, Wanda — draft letters, 1919-1921

Folder 15: Landowska, Wanda — draft letters, 1919-1924

Box 75

Folder 8: Lew, Henri, 1900, 1914-1918 and undated

Box 80

Folder 1: Nin, Joachim, 1909-1913 [Includes related]

Box 84

Folder 9: Preston, Ethel, 1941-1943

Folder 10: Preston, Ethel, 1944-1945

Box 94

Folder 1: Schunicke, Elsa [with Dia Mathot, to Denise Restout], 1941-1946

Folder 2: Schunicke, Elsa [with Dia Mathot, to Denise Restout], 1946

Folder 3: Schunicke, Elsa [with Dia Mathot, to Denise Restout], 1946

Folder 4: Schunicke, Elsa [with Dia Mathot, to Denise Restout], 1947

- Folder 5: Schunicke, Elsa [with Dia Mathot, to Denise Restout], 1948-1949
- Folder 6: Schunicke, Elsa [with Dia Mathot, to Denise Restout], 1950-1954
- Folder 7: Schunicke, Elsa [to Annie van Os] [1 of 2]
- Folder 8: Schunicke, Elsa [to Annie van Os] [2 of 2]
- Folder 9: Schunicke, Elsa [with others], 1953-1959
- Folder 10: Schunicke, Trudy, 1951-1965
- Folder 11: Schwerke, Irving, 1942-1944, 1958, 1965

1.1.3. 著作・研究資料類 (Series: Writings and Research Materials, 1894-1999)

Box 100

- Folder 1: Wanda Landowska's journal, 1894-1895
- Folder 2: Wanda Landowska's journal (English translation), 1894-1895
- Folder 3: Wanda Landowska's journal, 1895
- Folder 4: Wanda Landowska's journal (English translation), 1895
- Folder 5: Wanda Landowska's journal, 1895-1896
- Folder 6: Wanda Landowska's journal (English translation), 1895-1896
- Folder 7: Wanda Landowska's journals, 1896
- Folder 8: Wanda Landowska's journal (English translation), 1896

Box 101

- Folder 1: Wanda Landowska's journal (English translation), July-Nov. 1896
- Folder 2: Wanda Landowska's journal, 1896-1897
- Folder 3: Wanda Landowska's journal (English translation), 1896-1897
- Folder 4: Wanda Landowska's journal, 1897-1898
- Folder 5: Wanda Landowska's journal (English translation), 1897-1898
- Folder 6: Wanda Landowska's journal, 1898-1899
- Folder 7: Wanda Landowska's journal (English translation), 1898-1899

Box 102

- Folder 1: Wanda Landowska's journal, 1899
- Folder 2: Wanda Landowska's journal (English translation), 1899
- Folder 3: Wanda Landowska's journal, 1899
- Folder 4: Wanda Landowska's journal (English translation), 1899-1900
- Folder 5: Wanda Landowska's datebooks, 1901-1902
- Folder 6: Wanda Landowska's datebooks, 1903-1905
- Folder 7: Wanda Landowska's datebooks, 1906-1907, 1909
- Folder 8: Wanda Landowska's datebooks, 1910-1912

Box 103

- Folder 1: Wanda Landowska's datebooks, 1913-1914
- Folder 2: Wanda Landowska's journals, 1914-1915
- Folder 3: Wanda Landowska's journal (English translation), 1914-1915
- Folder 4: Wanda Landowska's datebooks, 1915-1917
- Folder 5: Wanda Landowska's datebooks, 1918
- Folder 6: Wanda Landowska's datebooks, 1919
- Folder 7: Wanda Landowska's datebook (notebook), 1919?

Box 104

- Folder 1: Wanda Landowska's datebook, 1920
- Folder 2: Wanda Landowska's datebook, 1921
- Folder 3: Wanda Landowska's datebooks, 1922
- Folder 4: Wanda Landowska's datebooks, 1923
- Folder 5: Wanda Landowska's datebooks, 1924
- Folder 6: Wanda Landowska's datebooks, 1925

Box 105 *

- Folder 1: Wanda Landowska's datebooks, 1925-1926?
- Folder 2: Wanda Landowska's datebooks, 1926
- Folder 3: Wanda Landowska's datebooks, 1927
- Folder 4: Wanda Landowska's datebooks, 1928
- Folder 5: Wanda Landowska's datebooks, 1929
- Folder 6: Wanda Landowska's journal, 1931
- Folder 7: Wanda Landowska's datebook, 1932
- Folder 8: Wanda Landowska's journals, 1932
- Folder 9: Denise Restout's datebooks, 1932-33

Box 106 *

- Folder 1: Wanda Landowska's datebook, 1933
- Folder 2: Wanda Landowska's journal, Janvier 1933
- Folder 3: Wanda Landowska's journal, Septembre, Octobre, Novembre, 1933
- Folder 4: Wanda Landowska's journal, Mai, Juin, Juillet 1933, Mars, Avril 1934
- Folder 5: Wanda Landowska's datebooks, 1934
- Folder 6: Denise Restout's journal, 1934
- Folder 7: Wanda Landowska's journal, Sept. 1934-1935
- Folder 8: Denise Restout's datebooks, 1934-1935
- Folder 9: Wanda Landowska's datebooks, 1935

Folder 10: Wanda Landowska's datebook, 1936

Folder 11: Denise Restout's datebooks, 1936

Box 107 *

Folder 1: Wanda Landowska's datebook, 1937

Folder 2: Denise Restout's datebooks, 1937

Folder 3: Wanda Landowska's journal — Strasburg et Vienne, Jan. 18-30, 1937

Folder 4: Wanda Landowska's journal — Pawetek?, Mai-Juin et plus tard, 1937

Folder 5: Datebook, 1938

Folder 6: Datebook, 1939

Folder 7: Denise Restout's datebook, 1939

Folder 8: Wanda Landowska's journal, 1939

Folder 9: Wanda Landowska's journal, 1939 — Saint-Leu

Folder 10: Denise Restout's journal, Sep.-Nov., 1939

Folder 11: Denise Restout and Elsa Schunicke's datebooks, 1941

Folder 12: Wanda Landowska's journals, 1941

Folder 13: Wanda Landowska's datebooks, 1942

Box 108

Folder 1: Wanda Landowska's datebook, 1942

Folder 2: Wanda Landowska's journal, 1942

Folder 3: Denise Restout's datebooks, 1942

Folder 4: Wanda Landowska's notebook, 1942-1943

Folder 5: Denise Restout's journal (loose), 1942-1943

Folder 6: Wanda Landowska's datebook, 1943

Folder 7: Denise Restout's datebook, 1943

Folder 8: Denise Restout's datebook/journal, 1943

Folder 9: Denise Restout's datebooks, 1944

Folder 10: Wanda Landowska's notes/datebooks, 1944

Folder 11: Denise Restout's datebooks and journal papers (loose), 1944

Box 109

Folder 1: Wanda Landowska's datebooks, 1945

Folder 2: Wanda Landowska's notebook, 1945

Folder 3: Wanda Landowska's datebook, 1946

Folder 4: Denise Restout's datebook/journal, 1946

Folder 5: Denise Restout's datebook, 1946-1947

Folder 6: Denise Restout's journal, 1946-1949

Folder 7: Wanda Landowska's datebooks, 1947

Folder 8: Denise Restout's journal to/about Wanda Landowska's Christmas, 1947

Folder 9: Denise Restout's datebook, 1947

Box 110 *

Folder 1: Wanda Landowska's notebooks, 1948

Folder 2: Wanda Landowska's datebook, 1948

Folder 3: Denise Restout's datebook, 1948

Folder 4: Denise Restout's datebook, 1949

Folder 5: Wanda Landowska's notebook, 1949-1950

Folder 6: Denise Restout's datebook, 1949

Folder 7: Wanda Landowska's journal, Nov. 1949 - Feb. 1950

Box 111 *

Folder 1: Wanda Landowska's journal, Oct. 1950

Folder 2: Denise Restout's datebook, 1950

Folder 3: Denise Restout's journal, 1950

Folder 4: Denise Restout's datebook, 1951

Folder 5: Wanda Landowska's datebook, 1951

Folder 6: Wanda Landowska's journals from Lakeville, 1951-1952

Box 112 *

Folder 1: Denise Restout's journal, 1951-1953

Folder 2: Wanda Landowska's notebook, 1952

Folder 3: Denise Restout's datebook, 1952

Folder 4: Denise Restout's datebook, 1953

Folder 5: Denise Restout's journal, 1953

Folder 6: Wanda Landowska's notebook, 1953-1954

Box 113 *

Folder 1: Wanda Landowska's notebook, 1954

Folder 2: Denise Restout's datebooks, 1954

Folder 3: Denise Restout's journal, 1954

Folder 4: Denise Restout's datebook, 1955

Folder 5: Denise Restout's journals, 1955

Folder 6: Wanda Landowska's notebook, 1956

Folder 7: Denise Restout's datebooks, 1956

Box 114 *

Folder 1: Denise Restout's datebook, 1957

Folder 2: Denise Restout's datebook, 1957

Folder 3: Denise Restout's datebook, 1957

Folder 4: Denise Restout's datebook, 1958

Folder 5: Denise Restout's datebook, 1958

Folder 6: Denise Restout's datebook, 1959

Box 115

Folder 1: Denise Restout's datebook, 1959

Folder 2: Denise Restout's misc. notebook — Notes taken at 8th International Congress of Musicology, Sept 1961

Folder 3: Denise Restout's journal, 1959

Folder 4: Denise Restout's journal, 1966

Folder 5: Denise Restout's journal, 1967

Folder 6: Denise Restout's journal, 1968

Folder 7: Denise Restout's journal, 1971

Folder 8: Denise Restout's journal, 1972-73

Box 116

Folder 1: Denise Restout's datebook, 1992

Folder 2: Denise Restout's datebook, 1996

Folder 3: Denise Restout's datebook, 1997

Folder 4: Denise Restout's journals, Jan 1998 - May 20 1999

Box 117

Folder 1: Wanda Landowska's datebooks, undated

Folder 2: Wanda Landowska's datebooks, undated

Folder 3: Wanda Landowska's misc. loose pages, 1932-1937 and undated

Box 118 *

Folder 1: Wanda Landowska List of Writings, 1968 undated

Folder 2: Wanda Landowska's published writings, 1904-1909

Folder 3: Wanda Landowska's published writings, 1910-1919 [1 of 2]

Folder 4: Wanda Landowska's published writings, 1909-1919 [2 of 2]

Folder 5: Wanda Landowska's published writings, 1920-1929

Folder 6: Wanda Landowska's published writings, 1930-1949

Box 119 *

Folder 1: Wanda Landowska's published writings, 1950-1959

Folder 2: Wanda Landowska's published writings, undated

Folder 3: Wanda Landowska's published writings — selected translations, 1910-1937

Folder 4: Wanda Landowska's published writings — Musique ancienne

Folder 5: Wanda Landowska's published writings — Musique ancienne

Box 120 *

Folder 1: Album notes, 1934, 1951-1956

Folder 2: Album notes, 1957

Folder 3: Album notes, 1958-1960

Box 121 *

Folder 1: Bach, J.S. "Bach et ses interprètes" (1905-1906)

Folder 2: Bach, J.S. "Le clavecin chez Bach" (1910)

Folder 3: Bach, J.S. "Concerts de Bach"

Folder 4: Bach, J.S. "Les influences françaises chez Bach" (1912)

Folder 5: Bach, J.S. "J.S. Bach: Fifteen two part inventions" (1956, RCA)

Folder 6: Bach, J.S. Misc. articles by Wanda Landowska

Folder 7: Bach, J.S. "Sur l'interprétation de la musique à deux voix de J.S. Bach" (1936)

Folder 8: Bach, J.S. Goldberg variations — Articles by Wanda Landowska

Folder 9: Bach, J.S. Goldberg variations — Research materials and notes

Folder 10: Bach, J.S. WTC - "Program notes" (1948) [1 of 2]

Folder 11: Bach, J.S. WTC - "Program notes" (1948) [2 of 2]

Box 122 *

Folder 1: Bach, J.S. WTC — "Program notes" (1948)

Folder 2: Bach, J.S. WTC — "The well-tempered claviers" (1955, RCA) [1 of 2]

Folder 3: Bach, J.S. WTC — "The well-tempered claviers" (1955, RCA) [2 of 2]

Folder 4: Bach, J.S. WTC — "The well-tempered claviers" (1955, RCA) — Early notes,

Folder 5: Bach, J.S. WTC — "The well-tempered claviers" (1955, RCA) — Notes and drafts

Folder 6: Bach, J.S. WTC — "The well-tempered claviers" (1955, RCA) — Notes and drafts

Folder 7: Bach, J.S. WTC — "The well-tempered claviers" (1955, RCA) — Notes and drafts

Box 123 *

Folder 1: Bach, J.S. WTC notebooks — "Book I" (1951 and undated)

Folder 2: Bach, J.S. WTC notebooks — "Book I" (1954) [1 of 2]

Folder 3: Bach, J.S. WTC notebooks — "Book I" (1954) [2 of 2]

Folder 4: Bach, J.S. WTC notebooks — “Book I, Citations” (undated)

Folder 5: Bach, J.S. WTC notebooks — “Book II, 1-8”

Folder 6: Bach, J.S. WTC notebooks — “Book II, 9-16” (undated)

Box 124 *

Folder 1: Bach, J.S. WTC notebooks — “Book II, 17-24” (undated)

Folder 2: Bach, J.S. WTC notebooks — “Autographs” (1950 and undated)

Folder 3: Bach, J.S. WTC notebooks — “Bibliography” (undated)

Folder 4: Bach, J.S. WTC notebooks — “Notes not used in the commentaries

Folder 5: Bach, J.S. WTC notebooks — “W.C. 1” (Denise Restout, 1947)

Folder 6: Bach, J.S. Research materials and notes — Chromatic fantasy

Folder 7: Bach, J.S. Research materials and notes — Concertos

Folder 8: Bach, J.S. Research materials and notes — Inventions

Folder 9: Bach, J.S. Research materials and notes — Inventions and sinfonias [1 of 2]

Folder 10: Bach, J.S. Research materials and notes — Misc.

Box 125 *

Folder 1: Bach, J.S. Research materials and notes — Misc.

Folder 2: Bach, J.S. Research materials and notes — Inventions and sinfonias [2 of 2]

Folder 3: Bach, J.S. Research materials and notes — Misc.

Folder 4: Bach, J.S. Research materials and notes — Prelude and fugue in E flat major [1947]

Folder 5: Bach, J.S. Research materials and notes — Sonatas for violin and harpsichord [1944]

Folder 6: Concert planning and repertoire notebooks, c. 1917-1919

Folder 7: Concert planning and repertoire notebooks, 1949-1950 and undated

Folder 8: English music — Misc. figures

Folder 9: English music — Misc. topics

Box 126 *

Folder 1: French music — “A propos of Couperin” (1951)

Folder 2: French music — Misc. articles by Wanda Landowska

Folder 3: French music — Couperin, François [1 of 2]

Folder 4: French music — Couperin, François [2 of 2]

Folder 5: French music — Couperin, François. “The interior life of the phrase”

Folder 6: French music — Couperin, François. Bicentennial, 1933-1934

Folder 7: French music — Corneille, Pierre

Folder 8: French music — Debussy, Claude

Folder 9: French music — Misc. figures

Box 127 *

- Folder 1: French music — Misc. figures
- Folder 2: French music — Misc.
- Folder 3: French music — Misc.
- Folder 4: French music — Misc.
- Folder 5: French music — Moliere, I.B.P.
- Folder 6: French music — Poulenc, Francis. Concert champêtre [1 of 2]
- Folder 7: French music — Poulenc, Francis. Concert champêtre [2 of 2]
- Folder 8: French music — Rameau, J.P.
- Folder 9: French music — Rousseaux, Jean.

Box 128 *

- Folder 1: German music — Handel, G.F. “Harmonious blacksmith”
- Folder 2: German music — Handel, G.F. Harpsichord suites, 1936-1937, 1961
- Folder 3: German music — Handel, G.F. Research materials and notes
- Folder 4: German music — Haydn, J. Misc. works
- Folder 5: German music — Haydn, J. Research materials and notes [1 of 2]
- Folder 6: German music — Haydn, J. Research materials and notes [2 of 2]
- Folder 7: German music — Misc. figures
- Folder 8: German music — Misc.

Box 129 *

- Folder 1: Harpsichord — “The story of the harpsichord” (1948)
- Folder 2: Harpsichord — Misc. articles by Wanda Landowska
- Folder 3: Harpsichord — “Mechanisme du clavecin” (1933, Denise Restout)
- Folder 4: Harpsichord — Articles, clippings, printed materials
- Folder 5: Harpsichord — Articles, clippings, printed materials
- Folder 6: Harpsichord — Iconography
- Folder 7: Harpsichord — Research materials and notes : “Le toucher”
- Folder 8: Harpsichord — Research materials and notes
- Folder 9: Harpsichord — Research materials and notes
- Folder 10: Harpsichord — Research materials and notes

Box 130 *

- Folder 1: Harpsichord — Research material and notes
- Folder 2: Harpsichord — Research material and notes
- Folder 3: Keyboard instruments — Research materials and notes
- Folder 4: Pianos — Research materials and notes

Folder 5: Italian music — Caccini, Giulio “Le nuove musiche” c. 1948 (French trans.)

Folder 6: Italian music — Misc. figures and topics

Folder 7: Italian music — Picchi, Giovanni

Box 131 *

Folder 1: Italian music — Scarlatti, Domenico

Folder 2: Italian music — Vivaldi, Antonio, 1936-1940 and undated

Box 132

Folder 1: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — Publishers correspondence, 1959-1999

Folder 2: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — “Biographical notes on Wanda Landowska”

Folder 3: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — “Draft Biography Wanda Landowska by Denise Restout”

Folder 4: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — “Events in Wanda Landowska’s life, 1940-1959”

Folder 5: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — “Lew, Wanda Landowska, family, etc. — most important”

Folder 6: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — “Notes Biography Wanda Landowska”

Folder 7: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — “Landowska on life”

Folder 8: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — “Notes Wanda Landowska translation”

Box 133

Folder 1: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — “Notes Wanda Landowska translation”

Folder 2: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — “Notes Wanda Landowska translation”

Folder 3: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — “Notes Wanda Landowska translation”

Folder 4: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — “Notes Wanda Landowska translation”

Folder 5: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — “Notes Wanda Landowska translation”

Folder 6: Denise Restout’s materials for Wanda Landowska Biography — “People and descriptions of scenes”

Folder 7: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — "People in Wanda Landowska's life"

Box 134

Folder 1: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — "People in Wanda Landowska's life," A-N

Folder 2: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — "People in Wanda Landowska's life," P-Z

Folder 3: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — "Very important for bio" (1) [1 of 2]

Folder 4: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — "Very important for bio" (1) [2 of 2]

Folder 5: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — "Very important for bio" (2) [1 of 2]

Folder 6: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — "Very important for bio" (2) [2 of 2]

Folder 7: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — Wanda Landowska's life 1879-1939

Box 135

Folder 1: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — Subjects and Contents of Wanda Landowska's diary (1896-1900)

Folder 2: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — Wanda Landowska notes, translated and alphabetized

Folder 3: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — Misc. notes [Polish diary, 1895-1903]

Folder 4: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — Misc. notes (copy 1) [1 of 2]

Folder 5: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — Misc. notes (copy 2) [2 of 2]

Folder 6: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — Misc. notes

Folder 7: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — Misc. notes

Folder 8: Denise Restout's materials for Wanda Landowska Biography — Misc. notes

Box 136 *

Folder 1: LoM — Introduction (draft)

Folder 2: LoM — Draft 1 (undated) [1 of 6]

Folder 3: LoM — Draft 1 (undated) [2 of 6]

Folder 4: LoM — Draft 1 (undated) [3 of 6]

Folder 5: LoM — Draft 1 (undated) [4 of 6]

Folder 6: LoM — Draft 1 (undated) [5 of 6]
Folder 7: LoM — Draft 1 (undated) [6 of 6]
Folder 8: LoM — Draft 2 (undated) [1 of 4]
Folder 9: LoM — Draft 2 (undated) [2 of 4]

Box 137 *

Folder 1: LoM — Draft 2 (undated) [3 of 4]
Folder 2: LoM — Draft 2 (undated) [4 of 4]
Folder 3: LoM — French Notes (single copy)
Folder 4: LoM — French Notes Copy 1 [1 of 2]
Folder 5: LoM — French Notes Copy 1 [2 of 2]
Folder 6: LoM — French Notes Copy 2 [1 of 2]

Box 138 *

Folder 1: LoM — French Notes Copy 2 [2 of 2]
Folder 2: LoM — Translated Notes 1 (undated) [1 of 4]
Folder 3: LoM — Translated Notes 1 (undated) [2 of 4]
Folder 4: LoM — Translated Notes 1 (undated) [3 of 4]
Folder 5: LoM — Translated Notes 1 (undated) [4 of 4]
Folder 6: LoM — Translated Notes 2 (undated) [1 of 4]

Box 139 *

Folder 1: LoM — Translated Notes 2 (undated) [2 of 4]
Folder 2: LoM — Translated Notes 2 (undated) [3 of 4]
Folder 3: LoM — Translated Notes 2 (undated) [4 of 4]
Folder 4: LoM — English texts on ornaments and ornamentation
Folder 5: LoM — French translation
Folder 6: LoM — Indexing
Folder 7: LoM — Misc.
Folder 8: LoM — Notes for “eventual LoM #2”

Box 140 *

Folder 1: Misc. notebooks — “Achats à faire,” undated
Folder 2: Misc. notebooks — “Anglais lettres, progr. notes”
Folder 3: Misc. notebooks — “Attention!,” undated
Folder 4: Misc. notebooks — Bibliographie [no. 1]
Folder 5: Misc. notebooks — Bibliographie [no. 2]
Folder 6: Misc. notebooks — Bibliographie, undated

- Folder 7: Misc. notebooks — “Cadeaux”
- Folder 8: Misc. notebooks — “à copier”
- Folder 9: Misc. notebooks — “Copies à la maison traductions”
- Folder 10: Misc. notebooks — “D.”
- Folder 11: Misc. notebooks — “Disques que j’aimerais avoir”
- Folder 12: Misc. notebooks — “Divers 1946-47, 1.,” “Divers 1947, 2.”
- Folder 13: Misc. notebooks — “Divers 3.,” “Divers 4.”
- Folder 14: Misc. notebooks — “Divers, 5.”

Box 141 *

- Folder 1: Misc. notebooks — “Divers”
- Folder 2: Misc. notebooks — “Divers à rechercher”
- Folder 3: Misc. notebooks — “En écoutant les autres”
- Folder 4: Misc. notebooks — “À faire, 1962-63”
- Folder 5: Misc. notebooks — “Hanslick”
- Folder 6: Misc. notebooks — “Lakeville avant départ, 1947”
- Folder 7: Misc. notebooks — “Lecture et notes L’Esthétique de Pirro D’Indy”
- Folder 8: Misc. notebooks — “Library”
- Folder 9: Misc. notebooks — “À lire À faire venir À copier”
- Folder 10: Misc. notebooks — “Livres et musique que je cherche”
- Folder 11: Misc. notebooks — “Micros à faire”
- Folder 12: Misc. notebooks — “mon grand père 1936”
- Folder 13: Misc. notebooks — “Mozart Haydn”
- Folder 14: Misc. notebooks — “Notes de travail 1.,” 1953

Box 142 *

- Folder 1: Misc. notebooks — “Notes de travail 2.”
- Folder 2: Misc. notebooks — “Notes divers : musique”
- Folder 3: Misc. notebooks — “Notes divers”
- Folder 4: Misc. notebooks — “Ornements”
- Folder 5: Misc. notebooks — “Photos” [photos sent to various people]
- Folder 6: Misc. notebooks — “Vierge”
- Folder 7: Misc. notebooks — “Voyages à New York, été 1947”
- Folder 8: Misc. notebooks — Untitled [ballet choreography]
- Folder 9: Misc. notebooks — Untitled [on multiple composers]
- Folder 10: Misc. notebooks — Untitled, circa 1919-1920

Box 143 *

- Folder 1: Misc. notebooks — Untitled, circa 1925-1928?
- Folder 2: Misc. notebooks — Untitled, circa 1932?
- Folder 3: Misc. notebooks — Untitled, undated
- Folder 4: Misc. notebooks — Untitled, undated
- Folder 5: Misc. notes — “Bach, Octobre 1934, Aix les Bains”
- Folder 6: Misc. notes — “Personal, Denise - to be destroyed”
- Folder 7: Misc. notes — très précieux [1 of 2]
- Folder 8: Misc. notes — très précieux [2 of 2]

Box 144 *

- Folder 1: Misc. notes — Anecdotes
- Folder 2: Misc. notes — Anecdotes
- Folder 3: Misc. notes — Anecdotes
- Folder 4: Misc. notes — Dances [1 of 2]
- Folder 5: Misc. notes — Dances [2 of 2]
- Folder 6: Misc. notes — Falla, Manuel de
- Folder 7: Misc. notes — Instruments (non-keyboard)

Box 145 *

- Folder 1: Misc. notes — Interpretation
- Folder 2: Misc. notes — Interpretation
- Folder 3: Misc. notes — Miscellany [original folder headings]
- Folder 4: Misc. notes — Miscellany [original folder headings]
- Folder 5: Misc. notes — Miscellany
- Folder 6: Misc. notes — Musical styles and genres

Box 146 *

- Folder 1: Misc. notes — Ornamentation [1 of 2]
- Folder 2: Misc. notes — Ornamentation [2 of 2]
- Folder 3: Misc. notes — Portuguese Music
- Folder 4: Misc. notes — Russian Music
- Folder 5: Misc. notes — Spanish Music
- Folder 6: Misc. notes — Terminology
- Folder 7: Misc. notes — Visual Artists

Box 147 *

Folder 1: Misc. notes [used in LoM?]
Folder 2: Misc. notes [used in LoM?]
Folder 3: Misc. notes [used in LoM?]
Folder 4: Misc. notes [untitled folder]
Folder 5: Misc. notes [untitled folder]
Folder 6: Misc. notes
Folder 7: Misc. notes
Folder 8: Misc. notes

Box 148 *

Folder 1: Misc. notes
Folder 2: Misc. notes
Folder 3: Misc. notes
Folder 4: Misc. notes
Folder 5: Misc. notes
Folder 6: Misc. notes
Folder 7: Misc. notes

Box 149 *

Folder 1: Misc. notes
Folder 2: Misc. notes
Folder 3: Misc. notes
Folder 4: Misc. notes
Folder 5: Misc. notes (Denise Restout)
Folder 6: Misc. reference copies
Folder 7: Misc. reference copies
Folder 8: Misc. reference copies [by Ethel Preston]

Box 150

Folder 1: Restout, Denise. "The art of WL" (radio, 1965)
Folder 2: Restout, Denise. "Gertrude Robinson-Smith": Dictionary of American Biography (C. 1981)
Folder 3: Restout, Denise. "Knowing WL" Canor, v.4, n.3 (1994)
Folder 4: Restout, Denise. "Mamusia: Vignettes of WL" High Fidelity, v.10, n.10 (Oct., 1960)
Folder 5: Restout, Denise. Miscellany [about Wanda Landowska]
Folder 6: Restout, Denise. Miscellany [note about Wanda Landowska]
Folder 7: Restout, Denise. "The role of WL in the 20th Century" (New Horizon, Oct. 2000)
Folder 8: Restout, Denise. "WL" Dictionary of American Biography (publ. late 1970s?)

Folder 9: Restout, Denise. "WL" Women Composers : Music through the Ages (1999) [1 of 2]

Folder 10: Restout, Denise. "WL" Women Composers : Music through the Ages (1999) [2 of 2]

Box 151 *

Folder 1: Restout, Denise — Lectures — Brooklyn Music School Playhouse, 1962 Oct. 5

Folder 2: Restout, Denise — Lectures — Catholic University, 1981 Dec. 1

Folder 3: Restout, Denise — Lectures — Hotchkiss School, 1969 Aug. 15

Folder 4: Restout, Denise — Lectures — Miscellany

Folder 5: Restout, Denise — Lectures — St. Mary's Church, Lakeville, 1970 July 5

Folder 6: Restout, Denise — Lectures — SCAF, 1960

Folder 7: Restout, Denise — Lectures — Studios of Music and Art, Hartford, 1980 June 3, 10, 17

Folder 8: Restout, Denise — Lectures — Wykeham Rise, 1969

Folder 9: Landowska, Wanda. "Claviers croises," undated

Folder 10: Landowska, Wanda. "The hop," undated

Folder 11: Landowska, Wanda. "La musique au temps de Shakespeare" (lecture, 1936)

Folder 12: Landowska, Wanda. "Pourquoi la musique moderne..." (1913)

Folder 13: Landowska, Wanda. "Le problème de l'interprétation," undated [w/Boris de Schlœzer]

Folder 14: Landowska, Wanda. "Sur le gramophone," undated

Folder 15: Landowska, Wanda. Misc. writings (untitled)

Folder 16: Landowska, Wanda. Misc. writings

Folder 17: Landowska, Wanda. Misc. writings [trans. letters, etc.]

Box 152 *

Folder 1: Mozart, W.A. Bicentennial commentaries (1956)

Folder 2: Mozart, W.A. Misc. articles by Wanda Landowska

Folder 3: Mozart, W.A. Research materials and notes — Concertos, 1923, 1937-1939 and undated

Folder 4: Mozart, W.A. Research materials and notes — Letters, 1777-1784

Folder 5: Mozart, W.A. Research materials and notes — Misc.

Folder 6: Mozart, W.A. Research materials and notes — Operas, 1939-1948 and undated

Folder 7: Mozart, W.A. Research materials and notes — Rondo alla turca, K.331, et al.

Folder 8: Mozart, W.A. Research materials and notes — Solo piano

Box 153 *

Folder 1: Musique ancienne — "réorganisé," 1949

Folder 2: Musique ancienne — Misc.

Folder 3: Musique ancienne — Retranslation, 1962 [1 of 2]

Folder 4: Musique ancienne — Retranslation, 1962 [2 of 2]

Folder 5: Musique ancienne — Retranslation, 1960 [Chap. 1 only]

- Folder 6: Musique ancienne — 1st edition, annotated
- Folder 7: Musique ancienne — Misc. excerpts.
- Folder 8: Musique ancienne — Research materials and notes [1 of 3]
- Folder 9: Musique ancienne — Research materials and notes [2 of 3]
- Folder 10: Musique ancienne — Research materials and notes [3 of 3]

Box 154 *

- Folder 1: Polish music, Chopin, F. Misc. articles by Wanda Landowska
- Folder 2: Polish music, Chopin, F. Research material and notes [1 of 2]
- Folder 3: Polish music, Chopin, F. Research material and notes [2 of 2]
- Folder 4: Polish music, Folklore [3 notebooks, 1 of 2]
- Folder 5: Polish music, Folklore [2 of 2]
- Folder 6: Polish music, Michałowski, Aleksander
- Folder 7: Polish music, Misc.

Box 155 *

- Folder 1: Polish music, Paderewski, I., “Landowska plays for Paderewski” (1951)
- Folder 2: Polish music, Paderewski, I., “Paderewski orator” (1923)
- Folder 3: Polish music, Paderewski, I., “Recollections of Paderewski” (1951)
- Folder 4: Polish music, Paderewski, I., Research materials and notes [1 of 2]
- Folder 5: Polish music, Paderewski, I., Research materials and notes [2 of 2]

Box 156

- Folder 1: Program notes — “Mes élèves et mon école à Saint-Leu-la-Forêt, 1931
- Folder 2: Program notes — Town Hall, 23 Feb. 1949
- Folder 3: Program notes — Misc [by composer]
- Folder 4: Program notes — Misc. [by nationality]
- Folder 5: Program notes — Misc, 1923-1948
- Folder 6: Program notes — Misc, undated

Box 157

- Folder 1: Radio — Radio Genève and Radio Alger, 1932-1935
- Folder 2: Radio — Radio Casablanca, 1935
- Folder 3: Radio — Egyptian State Broadcasting, 1938
- Folder 4: Radio — WEA, 1942 Feb. 15
- Folder 5: Radio — Office of War Information, 1946
- Folder 6: Radio — RCA, 1948 [w/Deems Taylor]
- Folder 7: Radio — Voix d'Amérique, 1949 July-1954 July

- Folder 8: Radio — WQXR, 1950-1952 [WTC commentaries]
- Folder 9: Radio — RCA, 1956 [two-part inventions]
- Folder 10: Radio — NBC Monitor Radio Salute, 1956
- Folder 11: Radio — Misc. transcripts, 1956-1958 and undated
- Folder 12: Radio — NBC, "Tribute to Dr. Albert Schweitzer," 1957
- Folder 13: Radio — WQXR, 1963
- Folder 14: Radio — WQXR, 1966
- Folder 15: Radio — WPRB, 1970 May 7
- Folder 16: Radio — French National Radio, 1989 May

Box 158

- Folder 1: Recording session notes — Bach, J.S. Inventions and Sinfonias
- Folder 2: Recording session notes — Bach, J.S., WTC, 1949-1951
- Folder 3: Recording session notes — Bach, J.S., WTC, 1951
- Folder 4: Recording session notes — Bach, J.S., WTC, 1954
- Folder 5: Recording session notes — Misc., 1955 (includes Bach inventions)
- Folder 6: Recording session notes — Misc., 1938, 1945-1949
- Folder 7: Reminiscences of Wanda Landowska (1963)
- Folder 8: Reminiscences of Wanda Landowska — Contract and copyright
- Folder 9: Reminiscences of Wanda Landowska — Drafts
- Folder 10: Reminiscences of Wanda Landowska — Poetry Center, 1963 Feb. 24
- Folder 11: Reminiscences of Wanda Landowska — Programs
- Folder 12: Reminiscences of Wanda Landowska — Met. Museum of Art, 1963

Box 159 *

- Folder 1: A Treasury of Harpsichord Music — Final version
- Folder 2: A Treasury of Harpsichord Music — "Notes, copies, texts" [1 of 2]
- Folder 3: A Treasury of Harpsichord Music — "Notes, copies, texts" [2 of 2]
- Folder 4: A Treasury of Harpsichord Music — Misc. notes
- Folder 5: A Treasury of Harpsichord Music — Notebooks
- Folder 6: A Treasury of Harpsichord Music — Commentary and unused notes
- Folder 7: A Treasury of Harpsichord Music — "NYPL Notes"
- Folder 8: A Treasury of Harpsichord Music — Purcell, Ground in c minor
- Folder 9: A Treasury of Harpsichord Music — Rameau, La Dauphine
- Folder 10: A Treasury of Harpsichord Music — Scarlatti

Box 160

Folder 1: Uncommon Visionary — Correspondence, 1992-1997, Denise Restout, Barbara Attie (dir) and Lesley Valdes (journ)

Folder 2: Uncommon Visionary — Correspondence (misc.)

Folder 3: Uncommon Visionary — Notes

Folder 4: Uncommon Visionary — Production materials. Part I - Intro, youth. Part II - youth (cont). Part III — Paris, 1900-1913

Folder 5: Uncommon Visionary — Production materials. Part IV - WWI, Part V - Post-WWI

Folder 6: Uncommon Visionary — Publicity

Folder 7: Uncommon Visionary — Transcripts of Denise Restout interviews, with Denise Restout comments, June 1994.

Folder 8: Uncommon Visionary — additional materials & Denise Restout comments, after seeing 'put-together tape'

Folder 9: Wisdom Series (NBC, 1953)

Box 164

Folder 1: Teaching — Denise Restout's course notes, Saint-Leu, 1933-1935

Folder 2: Teaching — Denise Restout's course notes, Saint-Leu, 1933-1936

Folder 3: Teaching — Masterclass notes, 1934

Folder 4: Teaching — Masterclasses notes, 1935

Folder 5: Teaching — Masterclass note, 1936

Folder 6: Teaching — Masterclasses, 1937

Box 165

Folder 1: Teaching — Masterclass notes, 1938

Folder 2: Teaching — Masterclass notes, 1939

Folder 3: Teaching — Notes on technique, 1939

Folder 4: Teaching — Masterclass notes, 1941

Folder 5: Teaching — Masterclass notes, 1942

Folder 6: Teaching — Masterclass notes, 1943

Folder 7: Teaching — Masterclass notes, 1944

Folder 8: Teaching — Masterclass notes, 1944-1945

Folder 9: Teaching — Masterclass notes, 1948

Box 166

Folder 1: Teaching — Group lessons notes, 1948

Folder 2: Teaching — Miscellany, 1950

Folder 3: Teaching — Lesson notes, Rafael Puyana, 1953

- Folder 4: Teaching — Notes by subject, compiled, 1954
- Folder 5: Teaching — Denise Restout's materials notes, New York, 1975
- Folder 6: Teaching — Notes by subjects, complied, undated

Box 167

- Folder 1: Teaching — Correspondence and planning, 1942
- Folder 2: Teaching — Correspondence and planning, 1943
- Folder 3: Teaching — Correspondence and planning, 1944-1945
- Folder 4: Teaching — Correspondence and planning, 1944
- Folder 5: Teaching — Correspondence and planning, 1948
- Folder 6: Teaching — Correspondence and planning, misc. and undated
- Folder 7: Teaching — Denise Restout's notes, undated
- Folder 8: Teaching — Denise Restout's notes, 1962 and undated
- Folder 9: Teaching — Lesson ledges, circa 1935-1938
- Folder 10: Lesson ledgers — circa. 1942
- Folder 11: Teaching — Lesson records, 1943-1945 [includes classes]
- Folder 12: Teaching — Lessons records, 1946-1959

Box 168

- Folder 1: Teaching — Miscellany, misc. and undated
- Folder 2: Teaching — Miscellany, misc. and undated
- Folder 3: Teaching — Notes by students, undated
- Folder 4: Performance / lecture notes?, 1936
- Folder 5: Teaching — Performance / lecture notes, undated
- Folder 6: Teaching — Performance / lecture notes, undated
- Folder 7: Teaching — Programs and promotional material, 1919-1927, 1932, 1936
- Folder 8: Teaching — Students, 1928, 1931, and undated
- Folder 9: Teaching — Wanda Landowska's course summaries by Ethel Preston, 1920-1930, 1953

Box 169

- Folder 1: Aldrich, Momo — Journal, Avril-Juillet 1928
- Folder 2: Aldrich, Momo — Journal, Juillet-Août 1928
- Folder 3: Association "Les Amis de Wanda Landowska" — Cahiers Wanda Landowska, 1-6
- Folder 4: Association "Les Amis de Wanda Landowska" — Cahiers Wanda Landowska, 7-11, 13-14
- Folder 5: Association "Les Amis de Wanda Landowska" — Cahiers Wanda Landowska, 15-19
- Folder 6: Liebman, Gerda — Journal, 1928-1934

Box 170 *

- Folder 1: Liebman, Gerda — Journal, 1935-1936
- Folder 2: Liebman, Gerda — Misc. journal pages and other materials
- Folder 3: Marty, Daniel — UNE DAME NOMMEE WANDA
- Folder 4: Mathot, Dia — Journal, Février-Novembre 1938 [1 of 2]
- Folder 5: Mathot, Dia — Journal, Février-Novembre 1938 [2 of 2]
- Folder 6: Mathot, Dia — Journal, Novembre 1938-Janvier 1939
- Folder 7: Mathot, Dia — Journal, Janvier-Avril 1939

Box 171 *

- Folder 1: Mathot, Dia — Journal, 1939 Apr. - 1939 Oct.
- Folder 2: Mathot, Dia — Journal extracts for Wanda Landowska
- Folder 3: Misc. writings by others

1.1.4. 文書類 (Series: Files, 1907-2002)

Box 172 *

- Folder 1: 13th Anniversary of Death, 1972 April 16
- Folder 2: 70th Birthday Announcement, 1949
- Folder 3: 75th Birthday Announcement, 1954
- Folder 4: 80th Birthday Announcement, 1959
- Folder 5: Alfred A. Knopf, 1944-1952
- Folder 6: Les Amis de Wanda Landowska, 1987-1999
- Folder 7: Bach, C.P.E. Concertos, 1930, 1999-2000
- Folder 8: Biddulph Recordings, 1992-1996
- Folder 9: BMG Classics, 1999-2001
- Folder 10: Bollingen Foundation, 1950
- Folder 11: British Institute of Recorded Sound, 1959-1961
- Folder 12: Brooklyn School Music, 1962-1963
- Folder 13: Broude Brothers, Ltd, 1956-1979
- Folder 14: Broude Brothers, Ltd. — Mozart

Box 173

- Folder 1: Cadenzas - Publication, 1956
- Folder 2: Care of Instruments, 1950-1954
- Folder 3: Canor, 1993-1995
- Folder 4: Carl Fischer Inc., 1945-1958
- Folder 5: Centenary Files — Barwig, Regis [priest], 1978-1979

Folder 6: Centenary Files — The Diapason, 1979
Folder 7: Centenary Files — Hartford lectures, 1979
Folder 8: Centenary Files — Holland, 1979
Folder 9: Centenary Files — Israel, 1979
Folder 10: Centenary Files — Miscellany, 1979
Folder 11: Centenary Files — Neumann, Frederick, 1979
Folder 12: Centenary Files — Le Page, Janes, 1979
Folder 13: Centenary Files — Paris, 1979
Folder 14: Centenary Files — RCA Victor, 1979
Folder 15: Centenary Files — Landowska Center open house, 1979
Folder 16: Centenary Files — Revue musicale de Suisse Romande, 1978-1979
Folder 17: Centenary Files — St. Leu, 1978-1987

Box 174

Folder 1: Chamber Music Guild, 1943
Folder 2: Chapelbrook Foundation, 1967-1970
Folder 3: Clavier, 2002
Folder 4: Compositions found in Poland, 1958-1959
Folder 5: Contracts, 1905-1909
Folder 6: Contracts, 1924-1967
Folder 7: Deerfield Foundation, 1961
Folder 8: Discographies, 1940s-1950s, 1990s
Folder 9: Editions du seuil, RE: Poulenc letters, 1967-1968
Folder 10: Editor correspondence, 1944-1960
Folder 11: EMI, 1959, 1980-1983, 1992

Box 175 *

Folder 1: Estate — Last Will and Property distribution
Folder 2: Estate — Misc., 1980-1994
Folder 3: Estate — Piano Rolls, 1959-1961
Folder 4: Estate — Restitution of Property, 1940-1974, 1982, 1994 [1 of 5]
Folder 5: Estate — Restitution of Property, 1940-1974, 1982, 1994 [2 of 5]
Folder 6: Estate — Restitution of Property, 1940-1974, 1982, 1994 [3 of 5]
Folder 7: Estate — Restitution of Property, 1940-1974, 1982, 1994 [4 of 5]
Folder 8: Estate — Restitution of Property, 1940-1974, 1982, 1994 [5 of 5]

Box 176 *

Folder 1: Etude, 1945-1950

Folder 2: European Tours, 1947-1950
Folder 3: F.D.R. Birthday Memorial Committee, 1952-1953
Folder 4: Ford Foundation, 1962-1966
Folder 5: France Forever Music Committee, 1945-1946
Folder 6: G. Schirmer, Inc, 1943, 1953-1954
Folder 7: Goldberg Variations, Correspondence on Wanda Landowska's Recording 1947, 1977, 1999
Folder 8: The Gramophone Co., London, 1938-1959
Folder 9: The Gramophone Co., Paris, 1939 and undated
Folder 10: Grolier Society, 1948-1949
Folder 11: Guest Lists and Invitations, 1921-1935, 1944
Folder 12: Guggenheim Fellowship, 1961
Folder 13: Hartt College of Music, 1953-1956
Folder 14: Hauert - Gavoty, 1955-1956 [Re: Wanda Landowska Album]
Folder 15: Hildegard Publishing, 1997-1998, Re: Five Polish Folk Songs
Folder 16: Honorary Doctorates, 1953-1959
Folder 17: Houghton Mifflin, 1951-1960
Folder 18: Hurok Attractions Inc., 1942-1943

Box 178

Folder 1: Lakeville house history, 1979 and undated
Folder 2: Landowska (documentary film), 1999 and undated
Folder 3: Landowska and Menuhin, Joint Recital, 1944-1945, 1999
Folder 4: Landowska Center, 1970-1976, 1990
Folder 5: Landowska Center, 1970-1976
Folder 6: Landowska Center — “save the center” efforts, 1970-1971
Folder 7: Landowska Center — “save the center” efforts, 1970-1971

Box 179 *

Folder 1: Landowska Fan Club, 1965
Folder 2: LoM — Contract and Copyright
Folder 3: LoM — Copies Rent, 1964
Folder 4: LoM — Correspondence
Folder 5: LoM — Correspondence
Folder 6: LoM — Publishing and Review
Folder 7: LoM — Stein and Day 1963-1993 [1 of 2]
Folder 8: LoM — Stein and Day 1963-1993 [2 of 2]
Folder 9: LoM — Stein and Day, Copyright, 1992-1993
Folder 10: LoM — Stein and Day, Royalties, 1964-1985

Folder 11: Landowska Plays Scarlatti sonatas, 1997-2002

Box 180 *

Folder 1: Liberation Fanfare, 1943

Folder 2: Library of Congress, 1983

Folder 3: Lost Landowska, 1956-1965

Folder 4: McGraw-Hill, 1963

Folder 5: Memorial mass, 1970

Folder 6: Metropolitan Museum of Art, 1969-1975

Folder 7: Minneapolis Institute of Arts, 1953-1957

Folder 8: Minneapolis Public Library doll exhibit, 1958

Folder 9: Miscellany, 2011

Folder 10: Musique ancienne, 1924, 1949-1952

Folder 11: NBC and CBS films, 1979-1980

Folder 12: Nef, Isabelle, 1949-1950

Box 181

Folder 1: Performances — 1942 Oct. - Town Hall

Folder 2: Performances — 1942 Feb. - Town Hall

Folder 3: Performances — 1942 - CBS

Folder 4: Performances — 1942 - Coordinating Council of French Relief

Folder 5: Performances — 1943 - Copernican Quadricentennial

Folder 6: Performances — 1943 - Steinway Hall

Folder 7: Performances — 1943 - Town Hall

Folder 8: Performances — 1943 - Washington Irving HS

Folder 9: Performances — 1943 - Carnegie Hall

Folder 10: Performances — 1943 - CBC

Folder 11: Performances — 1943 - CBC

Folder 12: Performances — 1943 - Columbia University

Folder 13: Performances — 1943 - Frick Collection

Folder 14: Performances — 1943 - Peabody

Folder 15: Performances — 1944 Jan. 5 - Town Hall

Folder 16: Performances — 1944 Nov. 19 - Town Hall

Folder 17: Performances — 1944 Dec. 20 - Town Hall

Box 182

Folder 1: Performances — 1944 - San Francisco Opera

Folder 2: Performances — 1944 - Princeton University

Folder 3: Performances — 1945 - Met. Museum of Art
Folder 4: Performances — 1945 - Philharmonic Symphony Society
Folder 5: Performances — 1945 Nov. 18 - Town Hall
Folder 6: Performances — 1945 Apr. 24 - Town Hall
Folder 7: Performances — 1945 - University of Chicago
Folder 8: Performances — 1946 - Frick Collection
Folder 9: Performances — 1946 - National Symphony
Folder 10: Performances — 1946 - National Symphony
Folder 11: Performances — 1946 - YMHA
Folder 12: Performances — 1946 - Frick Collection
Folder 13: Performances — 1947 - Strasburg
Folder 14: Performances — 1947 - Town Hall
Folder 15: Performances — 1948 - Frick Collection
Folder 16: Performances — 1948 - Town Hall
Folder 17: Performances — 1948 - Wellesley Collection
Folder 18: Performances — 1949 - Frick Collection
Folder 19: Performances — 1949 - Jordan Hall, Boston
Folder 20: Performances — 1949 - Town Hall
Folder 21: Performances — 1949 - Georgetown
Folder 22: Performances — 1949 - Philharmonic Society
Folder 23: Performances — 1949 - Philharmonic Society
Folder 24: Performances — 1950 Apr. 4 - Town Hall

Box 183

Folder 1: Performances, Frick collection, 1950
Folder 2: Performances, Academy of music, Brooklyn, 1950
Folder 3: Performances, Frick collection, 1951
Folder 4: Performances, Colby collection, 1952
Folder 5: Performances, Frick collection, 1952
Folder 6: Performances, Tanglewood, 1952
Folder 7: Performances, Town hall, 1952
Folder 8: Performances, Yale university, 1952
Folder 9: Performances, Town hall, 1953
Folder 10: Performances, Radio française, 1954
Folder 11: Performances, Frick collection, 1954
Folder 12: Performances, Met. museum of arts, 1955
Folder 13: Pleyel-Correspondence, 1907-1921
Folder 14: Correspondence, 1932-1959

Folder 15: Correspondence, 1960-1974
Folder 16: Pleyel, harpsichord, Exportation, 1947
Folder 17: Pleyel, instrument specifications
Folder 18: Pleyel, misc.
Folder 19: Pleyel, Piano de Chopin, 1933-1949

Box 184

Folder 1: Polish Institute of Arts and Sciences, 1943
Folder 2: Poulenc — Concert champêtre, 1928-1929
Folder 3: Projet d'hommage à Wanda Landowska, undated
Folder 4: Radio Station lists, undated
Folder 5: RCA Victor, 1943
Folder 6: RCA Victor, 1944-1945
Folder 7: RCA Victor, 1946
Folder 8: RCA Victor, 1947
Folder 9: RCA Victor, 1948
Folder 10: RCA Victor, 1949
Folder 11: RCA Victor, 1950 [1 of 2]

Box 185

Folder 1: RCA Victor, 1950 [2 of 2]
Folder 2: RCA Victor, 1951
Folder 3: RCA Victor, 1952
Folder 4: RCA Victor, 1953
Folder 5: RCA Victor, 1954
Folder 6: RCA Victor, 1955

Box 186

Folder 1: RCA Victor, 1956
Folder 2: RCA Victor, 1957
Folder 3: RCA Victor, 1958
Folder 4: RCA Victor, 1959
Folder 5: RCA Victor, 1960
Folder 6: RCA Victor, 1969
Folder 7: RCA Victor, undated
Folder 8: RCA Victor — Lieberman, Elias, 1949-1950
Folder 9: RCA Victor — Paris, 1955-1966
Folder 10: RCA Victor — Polish record, 1965

Folder 11: RCA Victor — Recorded club, 1958

Folder 12: RCA Victor — A Treasury of Harpsichord Music, 1947

Box 187

Folder 1: Republication of Wanda Landowska's writings, 1960-1963, 1976-1980

Folder 2: Steinway & Sons, 1952-1957

Folder 3: The Swiss Music Library, 1951-1952

Folder 4: Swiss organ sale, 1968-1969

Folder 5 : Time, 1942-1952, 1999

Folder 8 : Vogue, 1947-1948, 1957

Folder 12: Wertheim harpsichord restoration, 1942

Folder 13: What is music?, 1965 [Abandoned project between Denise Restout and Robert Hawkins]

Folder 14: Wisdom, 1957

1.1.5. 写真類 (Series: Photographs, 1869-2000s)

Box 198 *

Folder 1: Landowska on Music, undated

Folder 2: Landowska's hands, 1941-1958 and undated

Folder 3: Landowski family, 1869-1946 and undated

Folder 4: Lew, Henry, 1909 and undated

Folder 5: Mathot, Dianita (i.e. Dia), undated

Folder 6: Misc. people (notable), 1888-1960s and undated [1 of 2]

Folder 7: Misc. people (notable), 1888-1960s and undated [2 of 2]

Folder 8: Misc. people, 1930s-1980s and undated

Folder 9: Miscellany, undated

Folder 10: Os, Annie van, 1955-1961 and undated

Folder 11: Pets, 1930s and undated

Folder 12: Plocker, L., et al., 1919 and undated

Box 199

Folder 1: Poulenc, Francis 1928-1952 and undated

Folder 2: Preston, Ethel, 1890, 1949-1951 and undated

Folder 3: Saint-Leu — Concert hall, home, and grounds, 1927-1990s, and undated

Folder 4: Saint-Leu — Costume parties, 1930s

Folder 5: Saint-Leu — Town and historic sites, 1924, 1957-1997 and undated

Folder 6: Savasir, Ayse, 1958-1960 and undated

Folder 7: Schunicke, Elsa, 1900s-1970s and undated

Folder 8: Schunicke, Elsa (with Wanda Landowska), 1920s-1950s and undated

Folder 9: Schweizer, Albert, undated

Folder 10: Tolstoy, Leo and Sonya, undated

Folder 11: Versini, Camille, 1942, 1949-1951

Folder 12: Wolfe, Paul, 1957 and undated

1.1.6. 伝記的資料類 (Series: Biographical Materials, 1843-2001)

Box 200

Folder 1: Address books (Denise Restout)

Folder 2: Address books (Denise Restout)

Folder 3: Address books (Denise Restout)

Folder 4: Address books (Wanda Landowska)

Folder 5: Address books (Wanda Landowska)

Folder 6: Addresses [misc. loose papers]

Folder 7: Articles about Wanda Landowska [lists by Denise Restout]

Folder 8: Autograph samples, 1930s-1950s

Folder 9: Bios (Denise Restout)

Box 201

Folder 1: Bios (Wanda Landowska)

Folder 2: Bios (Wanda Landowska)

Folder 3: Landowska, Ewa

Folder 4: Landowska, Ewa [clippings sent by Ewa Landowska]

Folder 5: Landowski family

Folder 6: Lew, Henri

Folder 7: Miscellany (Denise Restout)

Folder 8: Miscellany (Wanda Landowska)

Folder 9: Obituaries and tributes

Folder 10: Obituaries and tributes

Folder 11: Personal and legal documents (Denise Restout)

1.1.7. 財務書類 (Series: Financial Documents, 1916-1970)

Box 220

Folder 1: Income Tax, 1942

Folder 2: Income Tax, 1943

Folder 3: Income Tax, 1944
Folder 4: Income Tax, 1945
Folder 5: Income Tax, 1946
Folder 6: Income Tax, 1947
Folder 7: Income Tax, 1948
Folder 8: Income Tax, 1949
Folder 9: Income Tax, 1950-1952
Folder 10: Income Tax, 1953
Folder 11: Income Tax, 1954
Folder 12: Income Tax, 1955
Folder 13: Income Tax, 1956
Folder 14: Income Tax, 1957
Folder 15: Income Tax, 1958
Folder 16: Income Tax, 1959
Folder 17: Income Tax, 1960

1.1.8. 雜錄 (Series: Miscellany, 1900s-2000s)

Box 231

Folder 1: Iconography — Postcards
Folder 2: Iconography — Misc.
Folder 3: Iconography — Misc.
Folder 4: Iconography — Misc. (non-Wanda Landowska)
Folder 5: Iconography — Misc. (non-Wanda Landowska)
Folder 6: Scrapbook, undated [Wanda Landowska's notes to Denise Restout]

Box 241: Books and printed materials, undated

Box 242: Books and printed materials, undated

Box 243: Clippings

Folder: 1930s [1 of 5]
Folder: 1930s [2 of 5]
Folder: 1930s [3 of 5]
Folder: 1930s [4 of 5]
Folder: 1930s [5 of 5]

Box 245: Clippings

Folder: 1950s

Folder: 1950s

Folder: 1950s

Folder: 1950s [Non-Wanda Landowska}

Folder: Landowska, Wanda, 1960s — [1 of 4]

Folder: Landowska, Wanda, 1960s — [2 of 4]

Folder: Landowska, Wanda, 1960s — [3 of 4]

Folder: Landowska, Wanda, 1960s — [4 of 4]

Folder: Landowska, Wanda, 1970s

Folder: Landowska, Wanda, 1980s

Folder: Landowska, Wanda, 1990s

Folder: Landowska, Wanda, 2000-2010

Folder: Landowska, Wanda, undated — [1 of 2]

Folder: Landowska, Wanda, undated — [2 of 2]

Folder: Undated [Non-Wanda Landowska]

Folder: The Art of the Harpsichord, 1958 Apr.

Folder: Bach, J.S. Concerto in B minor, 1950-1956

Folder: Bach, J.S. Goldberg variations, 1950-1956

Folder: Bach, J.S. Sonata in e minor, 1946-1951

Folder: Bach, J.S., WTC, 1949-1951 [1 of 2]

Folder: Bach, J.S., WTC, 1949-1951 [2 of 2]

Folder: Landowska, Wanda, undated

Box 246: Clippings

Folder: Bach, J.S., W.T.C., 1949-1954 [1 of 2]

Folder: Bach, J.S., W.T.C., 1949-1954 [2 of 2]

Folder: Criticisms of Wanda Landowska, 1949-1953

Folder: Recordings, 1945-1950

Box 255: Realia, undated. Hair clips, 3 gowns, and other personal effects.

Mapcase-Drawer 4/7: Posters, Scrapbooks, etc.

1. 2. 刊行資料（印刷物）

Bach, Johann Sebastian. *Das wohltemperierte Klavier. Bearbeitet und erläutert, mit daran anknüpfenden Beispielen und Anweisungen für das Studium der modernen Klavierspieltechnik von Ferruccio Busoni.* Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1894]. (Joh. Seb. Bach Klavierwerke, Neue Ausgabe, Band 1).

Downes, Olin. “On Interpretation: In Modern and Romantic Art—The Classicism of Landowska and Toscanini.” In *The New York Times* (19 October 1930).

Hindemith, Paul. *A Composer's World : Horizons and Limitations.* Cambridge: Harvard University Press, 1952.

Jaques-Dalcroze, Émile. “La Tradition.” In *Bulletin Français de la S.I.M., Société Internationale de Musique (Section de Paris), Ancien Mercure Musical* 4/6 (Juin 1908): 655-661.

Kerman, Joseph. “Bach in 1950.” In *The Hudson Review* 3/4 (Winter 1951): 592-597.

Kirkpatrick, Ralph. *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier: A Performer's Discourse of Method.* New Haven: Yale University Press, 1984.

Landowska, Wanda. “Une leçon de piano.” In *Femina* (Février 1904): [54].

———. “Bach et ses interprètes : sur l'interprétation des œuvres de clavecin de J.-S. Bach.” In *Mercure de France* (Novembre 1905): 214-230.

———. “Les œuvres de clavecin de J.-S. Bach.” In *Musica* 61 (Octobre 1907): 156-157.

———. “L'œuvre de Chopin et son interprétation.” In *Musica* 70 (Juillet 1908): 99-100.

———. “Tolstoï musicien.” In *Musica* 69 (Juin 1908): 95.

———. “Une visite à la Comtesse Tolstoï.” In *Femina* 180 (Juillet 1908): 322-323.

———. “La tradition.” In *Bulletin Français de la S.I.M., Société Internationale de Musique (Section de Paris), Ancien Mercure Musical* 4/10 (Octobre 1908): 1058-1065.

Landowska, Wanda, avec la collaboration de Henri Lew-Landowski. *Musique ancienne : le mépris pour les anciens, la force de la sonorité, le style, l'interprétation, les virtuoses, les mécènes et la musique*. Paris: Mercure de France, 1909.

Landowska, Wanda. "Les ancêtres du piano." In *Musica* 76 (Janvier 1909): 5-6.

Landowska, Wanda. "Comment on dirigeait l'orchestre autrefois." In *Musica* 80 (Mai 1909): 69.

———. "Un roi de la valse : Johann Strauss." In *Musica* 87 (Décembre 1909): 178-179.

———. "L'interprétation de Chopin." In *Le Courrier Musical* (Janvier 1910): [1-4].

———. "Lettre d'Astrakan." In *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle* 6/3 (Mars 1910): 205-206.

———. "Le clavecin chez Bach." In *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle* 6/7 (Juillet 1910): 309-322.

———. "Bach und die französische Klaviermusik." In *Bach-Jahrbuch* 7 (1910): 33-44.

———. "Lettres de voyage." In *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle* 7/3 (Mars 1911): 57-64.

———. "La nationalité de Chopin." In *Le Monde Musical* 23/8 (Avril 1911): 123.

———. "Für welches Instrument hat Bach sein ‚Wohltemperiertes Klavier‘ geschrieben?" In *Neue Zeitschrift für Musik* 78/20 (Mai 1911): 308-310.

———. "Les Allemands et la musique française au XVIII^e siècle." In *Mercure de France* ([Octobre] 1911): [673-684].

———. "Piano ou clavecin?" In *Revue Musicale S.I.M.* 8/3 (Mars 1912): 72.

———. "Clavecin ou piano." In *Revue Musicale S.I.M.* 8/6 (Juin 1912): 76-77.

———. "Piano ou clavecin?" In *Revue Musicale S.I.M.* 8/7-8 (Juillet-Août 1912): 91.

———. "Les influences françaises chez Bach." In *Le Courrier Musical* 15/14 (Juillet 1912): 418-421.

———. "Les influences françaises chez Bach." In *Le Courrier Musical* 15/15 (Août 1912): 477-481.

———. “Über die Triller in den Mozartschen Klavierwerken.” In *Allgemeine Musik-Zeitung* 39/43 (November 1912): 1266.

———. “Pourquoi la musique moderne n’est pas mélodique ?” In *Revue Musicale S.I.M.* 9/3 (Mars 1913): 1-6.

———. “Über die C-Dur Fuge aus dem I. Teil des Wohltemperierten Klaviers.” In *Bach-Jahrbuch* 10 (1913): 53-58.

———. “Die Renaissance des Cembalos.” In *Vossische Zeitung* 259/24 (Mai 1914).

———. “Le mépris pour les anciens.” In *Le Monde Musical* ([Mars] 1921): 7-8.

Landowska, Wanda, avec la collaboration de Henri Lew-Landowski. *Musique ancienne : le mépris pour les anciens, la force de la sonorité, le style, l’interprétation, les virtuoses, les mécènes et la musique.* (1st ed., Paris, 1909) [Réédition.] Paris: Maurice Senart, 1921.

Landowska, Wanda. “Comment faut-il interpréter les Inventions de J.S. Bach ?” In *Le Monde Musical* [13-14] (Juillet 1921): 223-224.

———. “Sur l’interprétation de la musique à deux voix de Jean-Sébastien BACH.” In *Le Monde Musical* 17-18 (Septembre 1922): 295-297.

———. “A propos d’un livre [Marc Pincherle’s *Les Violonistes*].” In *Le Monde Musical* 19-20 (Octobre 1922): 345-346.

———. “Paderewski, orateur.” In *La Revue Mondiale* (Août 1923): 383-385.

———. “Musique d’aujourd’hui.” In *Le Monde Musical* 17-18 (Septembre 1923): 285-287.

———. *Music of the Past.* (Originally published as: *Musique ancienne*, Paris, 1909) Translated by William Aspenwall Bradley. New York: Knopf, 1924.

———. “Peut-on chanter sur le clavecin ?” In *Le Courrier Musical* ([Novembre 1927]): 545.

———. “En vue de quel instrument Bach a-t-il composé son ‘Wohltemperiertes Clavier?’” In *La Revue Musicale* 9/2 (Décembre 1927): 123-129.

———. “A propos du 25^e anniversaire de la Société J.S. Bach.” In *Le Guide Musical* 2/5 (Mai 1930): 141.

———. “Mes élèves et mon école à Saint-Leu-la-Forêt.” In *Concert Saint-Leu* (Mai 1931).

———. “Chopin et l’ancienne musique française.” In *La Revue Musicale* (Décembre 1931): 100-107.

———. “Sur les « Variations Goldberg » de J.-S. Bach.” In *La Revue Musicale* 14/136 (Mai 1933): 321-333.

———. “Haendel, Bach, Scarlatti, Trinité Glorieuse.” In *L’Art Musical* 2/42 (Décembre 1936).

———. “La Musique au temps de Shakespeare.” In *Conferencia : Journal de l’université des annales* 30/24 (Avril 1936): 513-520.

———. “Sur l’interprétation de la musique à deux voix, de Jean-Sébastien Bach.” In *Le Guide Musical* 9/6 (Avril 1936): 134-137.

———. “Les ‘Suites pour clavecin’ de G.-Fr. Hændel.” In *Radio Magazine* 15/690 (Janvier 1937).

———. “A Note on Bach: An Eminent Interpreter Discusses the Writing of ‘Goldberg’ Variations.” In *The New York Times* (15 February 1942).

———. “Tribute to Rameau.” In *The New York Times* (18 October 1942).

———. “Strings, Plucked and Struck.” In *The Herald Tribune* (28 February 1943).

———. “Note on a Great Neapolitan.” In *The New York Times* (24 October 1943).

———. “Recollections of Paderewski.” In *The Saturday Review* (June 1951): 46-47.

Leimer, Karl and Walter Giesecking. *Modernes Klavierspiel nach Leimer-Giesecking*. Mainz: B. Schott’s Söhne, 1931.

———. *The Shortest Way to Pianistic Perfection*. Bryn Mawr: Theodore Presser Co., 1932.

Nin, Joachim. “A propos du Festival Bach à Eisenbach.” In *S.I.M. Revue Musicale Mensuelle* 7/12 (Décembre 1911): 100-102.

———. “Piano ou clavecin.” In *Revue Musicale S.I.M.* 8/5 (Mai 1912): [77].

———. “Piano ou clavecin?” In *Revue Musicale S.I.M.* 8/7-8 (Juillet-Août 1912): [90].

Restout, Denise and Robert Hawkins, eds. *Landowska on Music*. New York: Stein and Day, 1964.

Rubinstein, Antoine. *La musique et ses représentants : entretien sur la musique*. Traduit du manuscrit russe par Michel Delines. Paris: Heugel & Cie, 1892.

Schlœzer, Boris de. “Chronique musicale.” In *La Nouvelle Revue Française* 18/200 (Mai 1930): 772-775.

———. “Chronique musicale.” In *La Nouvelle Revue Française* 18/203 (Août 1930): 277-282.

———. “Réflexions sur la musique : « De l’interprétation, dialogue avec Wanda Landowska ».” In *La Revue musicale* 14/133 (Février 1933): 144-149.

———. *Introduction à J.-S. Bach : Essai d’Esthétique musicale*. Paris: Librairie Gallimard, 1947.

Schweitzer, Albert. *J.S. Bach : Le musicien-poète*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.

Vallas, Leon. “Concerning de Schlœzer and Interpretation.” In *The New York Times* (26 October 1930).

1. 3. 映像・音響資料

Attie, Barbara, Janet Goldwater, and Diane Pontius. *Uncommon Visionary: A Documentary on the Life and Art of Wanda Landowska*. Video Artists International DVD 4246. Released in 1997.

Fischer, Edwin. *J.S. Bach, The Well-Tempered Clavier*. Distributed by Warner Classics, 2007, CD. [Recorded by Gramophone/HMV from 1933 to 1936].

Giesecking, Walter. *Complete Bach Recordings on Deutsche Grammophon*. Distributed by Deutsche Grammophon GmbH, 2017, CD. [Recorded at Radio Saarbrücken in 1942, 1950].

Landowska, Wanda. *Bach, The Landowska Recordings*. Distributed by Sony BMG Music Entertainment, 2005, CD. [Recorded by RCA from the 1940s to the 1950s].

———. *The Well-tempered Musician: The Complete European Recordings 1928-1940*. Remastered and distributed by United Archives, 2007, CD. [Recorded by Gramophone in Hayes and Paris from 1928 to 1940].

———. *Recordings from Le Temple de la Musique Ancienne, Saint-Leu-la-Forêt*. Directed by Skip Sempé and distributed by Paradizo, 2010, CD. [Recorded by Gramophone in 1935, 1936].

2. 二次資料

2. 1. 洋書

Battault, Jean-Claude. “Les clavecins Pleyel, Érard et Gaveau, 1889-1970.” In *Musique ancienne: instruments et imagination*, pp. 193-211. Edited by Michael Latham. Bern: Peter Lang, 2006.

Battault, Jean-Claude, ed. “Landowska–Pleyel, la diffusion du clavecin Pleyel dans le monde: Correspondance entre Wanda Landowska, Henri Lew Landowski et la maison Pleyel,” accessed July 10, 2019. (http://www.citedelamusique.fr/pdf/insti/recherche/wanda/3_clavecindanslemonde.pdf).

Brooks, Jeanice. *The Musical Work of Nadia Boulanger: Performing Past and Future Between the Wars*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Brown, Howard Mayer. “Pedantry or Liberation? A Sketch of the Historical Performance Movement.” In *Authenticity and Early Music*, pp. 27-56. Edited by Nicholas Kenyon. New York: Oxford University Press, 1988.

Butt, John. *Playing with History: The Historical Approach to Musical Performance*. New York: Cambridge University Press, 2002.

Carruthers, Glen. “Subjectivity, Objectivity and Authenticity in Nineteenth-Century Bach Interpretation.” In *Canadian University Music Review* 12/1 (1992): 95-112.

Cash, Alice Hudnall. “Wanda Landowska and the Revival of the Harpsichord: A Reassessment.” Ph. D. diss., University of Kentucky, 1990.

Cook, Nicholas. "Stravinsky Conducts Stravinsky." In *The Cambridge Companion to Stravinsky*, pp. 175-191. Edited by Jonathan Cross. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

———. *Beyond the Score: Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

Dommering-van Rongen, Loes. *Wanda Landowska - Manuel de Falla. Correspondance 1922-1931. Mémé et le moine, une amitié précieuse*. [Amsterdam]: Amsterdam Publishers, 2016.

Eigeldinger, Jean-Jacques. "Wanda Landowska. Situation historique, position artistique." In *Musique ancienne: instruments et imagination*, pp. 213-238. Edited by Michael Latham. Bern: Peter Lang, 2006.

Eigeldinger, Jean-Jacques, ed. *Wanda Landowska et la renaissance de la musique ancienne*. Arles: Actes Sud, 2011.

Ellis, Katharine. *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*. New York: Oxford University Press, 2005.

Elste, Martin, ed. *Die Dame mit dem Cembalo: Wanda Landowska und die Alte Musik*. Mainz: Schott, 2010.

Elste, Martin. "From Landowska to Leonhardt, from Pleyel to Skowronek: historicizing the harpsichord, from stringed organ to mechanical lute." In *Early Music* 42/1 (2014): 13-22.

Fabian, Dorottya. *Bach Performance Practice, 1945-1975: A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. Burlington: Ashgate, 2003.

Fausser, Annegret. "Gendering the Nations: The Ideologies of French Discourse on Music (1870-1914)." In *Musical Constructions of Nationalism: Essays on the History and Ideology of European Musical Culture, 1800-1945*, pp. 72-103. Edited by Michael Murphy and Harry White. Cork: Cork University Press, 2001.

———. *Musical Encounters at the 1889 Paris World's Fair*. Rochester: University of Rochester Press, 2005.

———. "Creating Madame Landowska." In *Women & Music: A Journal of Gender and Culture* 10 (2006): 1-23.

Flint de Médecis, Catrina. "Nationalism and Early Music at the French *fin de siècle*: Three Case Studies." In *Nineteenth-Century Music Review* 1/2 (2004): 43-66.

———. "The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture, from 1894 to 1914." Ph. D. diss., McGill University, 2006.

Gétreau, Florence. "L'iconographie du clavecin en France, 1789-1889." In *Musique ancienne: instruments et imagination*, pp. 169-191. Edited by Michael Latcham. Bern: Peter Lang, 2006.

Haskell, Harry. *The Early Music Revival: A History*. London: Thames and Hudson, 1988.

Haynes, Bruce. *The End of Early Music: A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. New York: Oxford University Press, 2007.

Kenyon, Nicholas, ed. *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

Kerman, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

Kildea, Paul. *Chopin's Piano: In Search of the Instrument That Transformed Music*. New York: W.W. Norton & Company, 2018.

Kjar, David. "The Plague, a Metal Monster, and the Wonder of Wanda: In Pursuit of the Performance Style." In *Per Musi* 24 (2011): 79-100.

———. "Wanda, Gould, and Sting: Sounding, Othering, and Hearing Early Music." Ph. D. diss., Boston University, 2015.

Kottick, Edward L. *A History of the Harpsichord*. Bloomington: Indiana University Press, 2003.

Latcham, Michael. "Don Quixote and Wanda Landowska: Bells and Pleyels." In *Early Music* 34/1 (2006): 95-109.

Latcham, Michael, ed. *Musique ancienne: instruments et imagination*. Bern: Peter Lang, 2006.

Lubarsky, Eric. "Reviving Early Music: Metaphors and Modalities of Life and Living in Historically Informed Performance." Ph. D. diss., University of Rochester, 2017.

Marchwica, Wojciech. "The Virtuosity and Aesthetic Beliefs of Wanda Landowska." In *Affetti musicologici* (January 1999): 441-452.

Pasler, Jann. "Paris: Conflicting Notions of Progress." In *The Late Romantic Era: From the Mid-19th Century to World War I*, pp. 389-416. Edited by Jim Samson. London: The Macmillan Press, 1991.

———. *Composing the Citizen: Music as Public Utility in Third Republic France*. Berkeley: University of California Press, 2009.

Potter, Pamela M. "German Musicology and Early Music Performance, 1918-1933." In *Music and Performance During the Weimar Republic*, pp. 94-106. Edited by Bryan Gilliam. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Restout, Denise and Robert Hawkins, eds. *Landowska on Music*. New York: Stein and Day, 1964.

Salter, Lionel. "Landowska: Landowska on Music by Denise Restout." In *The Musical Times* 106/1472 (October 1965): 774-775.

Schlœzer, Boris de. *Comprendre la musique : contributions à la Nouvelle Revue Française et la Revue Musicale (1921-1956)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Schott, Howard. "Wanda Landowska: A Centenary Appraisal." In *Early Music* 7/4 (1979): 467-472.

Taruskin, Richard. "The Authenticity Movement Can Become a Positivist Purgatory, Literalistic and Dehumanizing" in *Early Music* 12/1 (February 1984): 3-12.

———. "The Pastness of the Present and the Presence of the Past." In *Authenticity and Early Music*, pp. 137-207. Edited by Nicholas Kenyon. New York: Oxford University Press, 1988.

———. *Text and Act: Essays on Music and Performance*. New York: Oxford University Press, 1995.

2.2. 和書・邦訳書

アドルノ、テオドール『プリズメン』（Theodore Wiesengrund Adorno, *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt, 1955）渡辺祐邦、三原弟平訳、東京：筑摩書房、1996年。

井上さつき『音楽を展示する：パリ万博1855-1900』東京：法政大学出版局、2009年。

ギーゼキング、ヴァルター『ピアノとともに』（Walter Gieseking, *So wurde ich Pianist*. Wiesbaden, 1963）杉浦博訳、東京：白水社、2006年。

ストラヴィンスキー、イーゴリ『音楽の詩学』（Igor Strawinsky, *Poétique Musicale : sous forme de six leçons*. Cambridge, 1942）笠羽映子訳、東京：未来社、2012年。

スピケ、ジェローム『ナディア・ブーランジェ：名音楽家を育てた“マドモアゼル”』（Jérôme Spyket, *Nadia Boulanger*. Lausanne, 1987）大西穰訳、東京：彩流社、2015年。

角倉一朗監修『バッハの美学』東京：白水社、1977年。（バッハ叢書3）⁴⁰⁴

ハスケル、ハリー『古楽の復活：音楽の「真実の姿」を求めて』（Harry Haskell, *Early Music Revival*. London, 1988）有村祐輔監訳、東京：東京書籍株式会社、1992年。

ヒンデミット、パウル『作曲家の世界：新装版』（Paul Hindemith, *A Composer's World*. Cambridge, 1952）佐藤浩訳、東京：音楽之友社、1999年。

吉田寛『絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉：十九世紀』東京：青弓社、2015年。（〈音楽の国ドイツ〉の系譜学3）

レストウ、ドニーズ編『ランドフスカ音楽論集』（Denise Restout ed., *Landowska on Music*. New York, 1964）鍋島元子、大島かおり共訳、東京：みすず書房、1981年。

⁴⁰⁴ 角倉一朗、船山隆、寺田由美子によるボリス・ド・シュレゼール『バッハ序論：音楽美学試論』（Boris de Schlœzer. *Introduction à J.-S. Bach : Essai d'Esthétique musicale*. Paris: Librairie Gallimard, 1947）の邦訳にあたる。

渡辺裕『西洋音楽演奏史論序説：ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究』東京：春秋社、2001年。