國學院大學学術情報リポジトリ

70年代中葉における高橋悠治の政治化：アルゴリズムからコレクティビズムへ

メタデータ	言語: Japanese
	出版者:
	公開日: 2023-02-07
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 垰岡, 悠希
	メールアドレス:
	所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00001450

70年代中葉における高橋悠治の政治化ーアルゴリズムからコレクティビズムへ

Yuji Takahashi's Politicization of the mid 70's: Algorithm and Collectivism

埜　岡　悠　希

論　文　要　旨

作曲家・ピアニストの高橋悠治は、60年代から70年代初頭にかけ、コンピュータを作曲に用いるなどしてアルゴリズム作曲を探究していた。しかし70年代中葉になると、高橋は音楽と社会の関係に着目するようになり、アルゴリズム作曲の探究をやめて政治化していった。70年代中葉の高橋の政治化は、彼の制作活動における大きな転換点であるが、この時期の高橋の活動の詳細を論じた先行研究はない。本論は、高橋の政治化の過程の検討を通して、高橋の70年代中葉の政治化は、いわゆる社会主義リアリズムの音楽への接近ではなく、コレクティビズム（集産主義）を演奏形態の規範とすることであり、コレクティビズム的演奏形態はアルゴリズム作曲を探究する過程で高橋が得たフローチャートを用いた演奏方法の指示に従うことで得られるものであったと指摘する。以上の考察から、アルゴリズム作曲の探究をやめた後も、高橋はその方法をコレクティビズム的作品に応用していたという結論が導き出される。

序論

本論は、1970年代中葉に起きた高橋悠治（1938-）の政治化の過程における高橋の言説を整理することで、高橋の政治的変化の過程の詳細と、それ以前の高橋の思考との連続性を示すことを目的としている。

作曲家・ピアニストである高橋は、1972年に約10年にわたる海外生活を終えて帰国した。帰国後の高橋の活動に関し、秋山邦晴は「高橋悠治は1970年代の半ばから、こうした論理学的、組織的な作曲方法やデジタル的な方法論とはまた異なった方向を展開していった[i]」、としている。ここで秋山が述べている「論理学的、組織的な作曲方法」とは、本論で後に説明する、アルゴリズム作曲のことである。また松平頼暁は、「高橋悠治は一九七〇年代の半ば以降、中国への関心として《毛沢東詞三首—斉唱または独唱版（1973）、ピアノ版（1975）》、《非楽之楽（1974）》を作曲しはじめる。（中略）彼は自分の編集する雑誌《トランソニック》にも、文化大革命や政治と音楽にかかわる一般的問題を精力的に

取り上げはじめた。そして、韓国や東南アジア、日本やアメリカなどの地域の問題を扱った《縛られた手の祈り（1976)》、《チット（1978)》、《この歌をきみたちに（1976)》、《ぼくは12歳（1977)》、《七つのバラがやぶにさく（1979)》などの社会的・政治的作品を書きつづける。一方では、東南アジアの農民を象徴する《水牛楽団》を結成し各地で公演している[ii]」、として帰国後の高橋の政治化を指摘している。

また石田一志は、1970年の大阪万博に参加した作曲家たちが、音楽という一つのジャンルに飽き足らなくなり、音楽と音楽以外のジャンルとの融合を試みるようになったことを指摘し、大阪万博に参加した高橋の政治化も、そのようなジャンル間の越境の一種として捉えている[iii]。

高橋の70年代中葉の政治化の進行を急激なものとし、彼の変化以前と以後の断絶を強調することは、上記の高橋に対する諸言説に共通する傾向であると考えられる。70年代中葉の高橋の政治化の進行を急激なものとすることは、高橋を語る際のクリシェになっているといえる。しかし松平は、70年代中葉の高橋の政治化に言及しているが、具体的作品とそれら作品に対する高橋による言説の詳細な検討は行っていない。また、高橋の政治化の起因を大阪万博での諸芸術のジャンル間の越境に見る石田は、大阪万博以前以後の高橋の作品や言説の相違を詳細に論じてはいない。本論では、70年代中葉の高橋の作品と言説をできる限り詳細に検討し、彼の政治化以前と以後でも共通する音楽観を明確にする。

筆者は、高橋の60年代から80年代後半までの活動を整理することを構想している。本論はそのために必要な準備作業である。

以下、第１章ではアルゴリズム作曲によってつくられた作品（高橋の海外活動期の作品、および帰国直後の作品）のいくつかを概観し、該当期間の作品の特徴を考察する。第２章では70年代中葉に制作された作品がコレクティビズム的作品であることを示し、これら作品が有する政治性や特徴を考察する。第３章では、高橋がアルゴリズム作曲に対してどのような意義を見出していたのか、またコレクティビズム的作品に対してどのような意義を見出していたのかを、彼の言説を基づいて検証する。最後に結論で、高橋におけるアルゴリズム作曲とコレクティビズム的作品の共通点を明らかにする。

いくつかの用語について最初に説明しておこう。まず本論で用いられるアルゴリズム作曲という用語は、カールハインツ・エッセルの定義を採用して「これ（アルゴリズム作曲）は、感覚に訴える表層の背後にある抽象的モデルを理解するための方法、あるいは同様に、美的作品を制作するようなモデルを構築する方法である[iv]」とする。つぎにコレクティビズム的作品について説明する。元来コレクティビズムとは19世紀末ごろに登場した政治用語で、社会主義国家ないし共産主義国家における集団的生産形態を意味する。本論で用い

られるコレクティビズム的作品とは、音楽の生産主体が個人ではなく集団とされ、かつその集団に属する個人が、演奏集団内での演奏行為を自覚的に決定していく演奏方法や、伝統的演奏技術を持たなくても演奏に参加できるような方法が取り入れられた作品を意味する。本論のなかで詳述するが、60年代後半から一部の前衛的音楽家たちの間で、社会主義国家ないし共産主義国家における集団的生産形態と、集団による演奏方法を重ね合わせる試みがなされていた。最後に、政治化という用語を説明する。この用語は、自らの生産物や意見に政治色を加えるという意味と、能動的に政治にかかわろうとする態度を明確にすることを意味する。つまり、政治化といっても、ある特定の政党を支持することや、党員になることであるとは限らず、ある作品になんらかの方法で抽象的な政治的メッセージを託すこと、および託したことを明確にすることを、本論では政治化として扱う。

第１章　高橋のアルゴリズム作曲期の作品

本章では60年代中葉から70年代初頭に高橋が制作活動を海外生活期と帰国直後に分け、それぞれの時期の作品を概観する。

第１節　海外活動期の作品（1963年から72年までの作品）

高橋は、1963年10月６日にベルリンへ発ち、ヤニス・クセナキス（Iannis Xenakis 1922-2001）のもとで作曲を学ぶ。クセナキスは、1955年に、十二音技法から発展したセリエリズムの作曲に懐疑的な態度を表明し、それ以後、推計的音楽（stochastic music）の制作を計画していた。そして1961年にはIBMの協力のもと、作曲に本格的にコンピュータをもちこみ、1962年にその成果として７つの作品を完成させていた[v]。留学以後の高橋はクセナキスから多大な影響を受け、推計的音楽を探究することとなった。この推計的音楽とは、クセナキスもこの時期に、それを制作するための様々な方法を考案しているので、すべてをひとまとめに考えることは正確ではないのだが、あえてまとめて説明すると、一般的に基本的であると考えられる音の動き方のいくつかのパターンを要素とし、その要素の配分をある確率（ポアソン分布など）によって導き出し制作される音楽、となる。この基本的であると考えられる音の動き方のいくつかのパターンとは、例えばピチカートの音すなわち点として捉えられる動きのない音、音程変化をともなわない音つまり直線運動としての音、順次的に音程が上昇ないし下降する音すなわち曲線運動としての音、上昇下降が交互する波形運動としての音、などをイメージすればよい。そしてこういった要素を、任意の確率や群論の数式にかけ配分（楽譜という視覚的対象のなかでは配置）を決定する

のが推計的音楽である。またクセナキスは、60年代初頭に記号論的音楽（symbolic music）を構想し、高橋が東京で世界初演したピアノ曲《ヘルマ *Herma*》（1962年）で、それを実現させている[vi]。この記号論的音楽とは、使用する音や強度などを、重なり合う共通部分を持つ集合に纏め、使用される要素をその部分集合から決定してゆく音楽である。この記号論的音楽も、曲中に要素（元）が用いられる際の、時間的配置などは任意の確率により決定される。また、どの部分集合を用いるかも重複などを避けるようセットされた確率によって決定される。よって、60年代初頭のクセナキスの記号論的音楽は、55年ごろから構想していた推計的音楽の一種と捉えられる。

1964年に高橋が作曲した《クロマモルフⅠ》《クロマモルフⅡ》《六つの要素》などは、この時期のクセナキスの音楽の強い影響下にある作品である。例えば《クロマモルフⅡ》の楽譜の高橋による解説には「集合（α，β）と、それらに基づく論理演算は、抽象的に定義されている。そして、それらは鍵盤上のさまざまなレンジにあてはめられる。音の発生、強弱、ペダルの線状の密度は、それらの論理演算を明確にあらわす。旋律的音程と時間間隔は、推計的に形成されている[vii]」、と記されている。

また1969年の大規模な管弦楽曲《オルフィカ》の曲目解説には「この作品の構造は、グリッサンド（音の直線）、オッシレーション（音の波動）、スタッカート（音の点）、トレモロ（音の連続する点）それにレッガート（音の折線）といった五つの複合体によって基礎づけられている。そしてこれらは15のトリプレットと三つのインターフェランスによって構成されている。ここでのトリプレットとは、ことばについての三つの連続する語句の複合体のフォルムをいう。これは AAA、あるいは AAB といったような各要素の直列的な反復をとりのぞくことである。（中略）なお強弱、持続、密度といった補助的な構造は、以上とまったくおなじやり方で、それぞれ確定されている。作曲にあたって、そのデテールのすべては、バッファローのニューヨーク州立大学コンピューター・センターの電子計算機 CDC6400を使って演算された[viii]」、と記されている。

上記引用の《クロマモルフⅡ》、《オルフィカ》の解説から、海外活動期の高橋の作曲にはクセナキスの推計的音楽、記号論的音楽からの影響が決定的であったことが確認できる。クセナキスおよびこの時期の高橋のコンピュータを用いた作曲は、一般的にアルゴリズム作曲の一種と考えられている[ix]。

ここで注意しなければならないのが、この時期の高橋の作曲にコンピュータが不可欠であったとは限らないことである。たとえば、３本のないし２本のオーボエのための作品である《オペレーション・オイラー》（1968年）において、高橋はゲームのルールを演奏方法に持ち込んでいる。この作品の概略を説明すれば、まず要素と呼ばれる音素材が六つ提

示されており、それぞれにA~E（沈黙は0）の記号が付けられていて、その要素は、閉じた経路をもつ（元の頂点に戻ることができる）一筆書き可能な図形の各頂点に三つずつ配置され、演奏者が一筆書きの原則を守ったうえで、自由な経路を、つまり要素の演奏順を選択出来る仕組みにつくられている、となる。高橋はこの作品で、グラフ理論を用いてオイラー路（一筆書きが可能な道）を図示し、その図に演奏手順のフロー・チャートとしての役割を与えている。このような方法をとることで、《オペレーション・オイラー》は、演奏される度に変化する作品、すなわち不確定な作品となる。また、この作品においては少なくともコンピュータは、諸要素の配置を最終的に決定する役目を担っていない。

この《オペレーション･オイラー》の存在を勘案すると、高橋の海外活動期の作品には、制作にコンピュータが導入されたものと、言葉とチャートで演奏方法を示したものとがあったことになる。ただ、これら二つの方法を、作品の生成過程のアルゴリズム化とまとめて考えることも可能である。すなわち《オペレーション・オイラー》において高橋は、演奏方法にフロー・チャートを持ち込むことで、演奏の手順をアルゴリズム化していた、と考えられるのである[x]。

高橋は、推計的音楽である４本のヴァイオリンのための《六つの要素》（1964年）に対しても、「これは一種のゲームである。（中略）六つの[xi]ヴァイオリンが音を限定しあってゆくことが課題である。許される組み合わせの関係の追及。協力のゲーム[xii]」と説明している。このような自身の作品に対する解説から、海外活動期の高橋が確率論を用いて作曲の過程をアルゴリズム化させることと、ゲームのルールを演奏方法に敷衍させることで演奏をアルゴリズム化させることを試みていたことが分かる。この時期の高橋は、音楽の生成過程としての作曲と演奏双方のアルゴリズム化を目論んでいたのである。

第２節　帰国直後の作品（1972年から73年までの作品）

72年４月の帰国以降の高橋の作品には、《オルフィカ》にみられたIBMの大規模コンピュータの利用などは見られなくなる。おそらく、この大規模コンピュータをもちいた作品の減少は、当時の日本では、海外生活期に高橋が利用していたIBMコンピュータほどの性能を誇るコンピュータがなかった、ないし、そのようなコンピュータがあったとしても作曲には使えなかったという物理的制限があったと考えられる[xiii]。しかし、音楽の生成過程のアルゴリズム化の一種である、フロー・チャートをもちいた演奏手順指示は、高橋の1973年の作品《マナンガリ》、《メアンデル》においても見られる。

高橋自身が編集長を務めた季刊『トランソニック』第２号に楽譜が掲載された女声合唱のための《マナンガリ》は、女声合唱隊がコンサート・ホール内を歩いて移動しながら歌

う作品であり、テキストは『古事記』（歌謡番号３番、４番を使用）から採られ、1973年11月に東京混声合唱団の定期演奏会で初演された。この作品は五線譜を用いずに数字表示による記譜法で指示され、速度の取り方などの演奏方法の指示は言葉によってなされており、完全なフロー・チャート形式で記譜されている。

同年の鍵盤のための《メアンデル》は、楽譜が出版されないまま幾度か改訂されたため、初版である1973年の楽譜の形態について詳しく論じることができないが、2010年版の楽譜は６葉のシート（演奏中に朗読されるテキストが提示されたシートを含むと、７葉）からなり、そのシート上に複数の素材（パターン）が断片化された五線譜で提示され、矢印によって断片的素材がどの様に連結されるかが指示されている。素材の提示のために断片的に五線譜を用いているが、一般的な鍵盤楽器のために大譜表とはことなり、《マナンガリ》と傾向を同じくするフロー・チャートによる楽譜であるといえる。

１章１節で確認したように、フロー・チャート形式で記譜することは、演奏方法のアルゴリズム化のためである。高橋は、海外活動期間に試みていた音楽の生成過程のアルゴリズム化を、大規模なコンピュータを利用できない状況下である帰国直後に、フロー･チャートを用いた作品において実践していたといえる。

第２章　高橋のコレクティビズム的作品（1974年から75年までの作品）

高橋は1974年のオーケストラのための《非楽之楽[xv]》に対する解説以降、自らの作品を政治的な言説をもって説明していくようになる。このような説明は、それまでの自身の作品に対する高橋の言説の中には認められなかったものであり、秋山が、急激な政治化の進行とみなした高橋の変化だったと考えられる。たとえばオーケストラのための《非楽之楽》に対し高橋は以下のように解説している。

> オーケストラのための「非楽之楽」（一九七四）は、オーケストラの組織批判から出発する。スコアのかたちですべての情報を手にした指揮者と、分業で楽器のドレイとなるメンバーとの対立のかわりに、各奏者が耳と部分的指示で自己管理できるような合奏のシステムがもとめられる。グループのなかで他の奏者と自分の音を合わせ、ずらし、うけつぎ、くみあわせ、グループのあいだで合図がかわされる。自己管理はただの即興ではない。このやり方は、充分なはなしあいと練習なしにはなりたたない。「非楽之楽」の図式は音の構造よりも人間の関係を重視する。音の新しさはメディアの流通過程にたやすくくみこまれるが、人間関係はそこからすりぬける[xvi]。

また、高橋は、他のテキストでは、自己管理のシステムを、政治的形態に重ね合わせて述べている。

> １人１人の演奏家から出発して、自発的な組織をつくれないだろうか？　つくり上げた組織に支配されず、集団で自主的に組織を管理していくことができないだろうか？一九七四年頃、指揮者のいない合唱、指揮者なしのオーケストラの作品をつくりながら、これまでの資本主義生産様式の工業型にかわる、人民公社型の自発的合奏のモデルを実験した[x vii]。

この引用で高橋は、中華人民共和国の人民公社を自らの作品を演奏する集団のモデルとしていることを明言している。60年代後半から70年代前半にかけて、西側諸国でも中華人民共和国で行われていた文化大革命への関心は高かった。当時日本でも、多くのマスメディアや文化人が肯定、否定の如何にかかわらず、文化大革命に対して何らかの言及を行っている。このような状況に鑑みれば、高橋の人民公社への言及と演奏集団のモデルとしてのその採用はその時代の情勢を反映させているものと考えられるが、高橋以外の日本の作曲家で、人民公社型のオーケストラを考案し、それを明確に宣言したものはおらず（海外では60年代後半、コレクティビズム的作品に、左派的な反体制的性格を負わせた作曲家がいく人か存在していた。それらについては第３章第２節で触れる）、よってこのような高橋の言動が、他の作曲家や批評家に高橋の政治化を強く印象付ける結果になったことは、容易に想像できる。

また、児童合唱のための《自然について》（1975年）の高橋自身による説明では、古代唯物論者のエピクロスの思想が正当に評価されるのは、延安以後の時代を待たなければならなかった、と述べられている[x viii]。延安とは、37年以後、中国共産党（毛沢東派）の抗日運動の拠点となる場所であり、こういった既成の政治組織を用いる言説からも、高橋の政治性をよみとることができる。延安に対する言及や、人民公社と作品をアナフォリカルにかたる作曲家本人の言説が、作品のすべてを規定するとは考えらない。しかしこの時期の高橋は、自作に取り入れた集団演奏方法と社会主義的な生産形態と重ねあわせて理解していた、とみなすのは妥当である。筆者は、この時期の高橋の作品は集産主義的作品、すなわちコレクティビズム的作品であると考える。このコレクティビズム的作品を制作する時期の高橋の自身の作品に対する言説は、上にみたように明瞭な政治性を有しているのである。

ここで注意しておくべき点が二つある。一つは、この時期の高橋の政治化が、いわゆる

調性的な社会主義リアリズムの音楽作品を制作するといった方向へ向かわず、演奏集団をコレクティビズム的に形成する方向へ向かったことである。曲中に用いられるテキストは、《非楽之楽》の場合、音楽に現を抜かす支配者階級への批判を表明する墨子のテキスト（『墨子』第三十二非楽篇上）であるが、高橋は、オーケストラという演奏集団の組織改革を促すためにそのテキストを採用している。《自然について》で用いられるエピクロスのテキストは、高橋の解説を読まなければ、政治的なメッセージを含んでいることを理解するのも困難である。

当時の高橋の文化大革命への関心や、オーケストラという組織を社会主義的な観点から改編しようとする意思表示から、高橋の政治化をみることは可能である。ただ、当時の高橋の目的は、作曲家と演奏家の関係性の改革や、音楽の社会的役割を批判することであり、政治参画を目的とする音楽を制作しようとはしていないようにみえる。

70年代中葉におきた高橋の政治化は、まずコレクティビズム的な演奏集団を形成する、という目的を達成するための過程であらわれた。高橋が1974年から75年に制作した政治的作品は、歌詞に政治的メッセージや、社会的不正儀を告発するような内容を仮託し、政治的なデモンストレーションの場で歌われることを想定して制作された作品ではなかったのである。

もう一つの注意すべき点は、《非楽之楽》《自然について》では、演奏方法の指示や、作曲方法に、アルゴリズム作曲を探究していた時期の高橋が得た方法が応用されている、ということである。たとえば《非楽之楽》を高橋は「「非楽之楽」にスコアはない。指揮者もいない。オーケストラのメンバーは楽器の奏法と合奏のやり方の説明書と、いくつかの音のパターンと、全体の進行表（台本）をわたされる[xix]」と説明している。つまり、《非楽之楽》は、演奏される度に変化する作品であるといえる。

さらに、《非楽之楽》の演奏（合奏）方法を高橋が説明しているテキストを見てみよう。

> 混乱と一部の演奏者への指導権の集中をふせぐために、オーケストラはいくつかのグループにわかれる。ひとつのグループが６人をこえると、個々の声はきこえなくなるので、これをさける。前に、言った理由で、ちがう音色の楽器をあつめたグループがのぞましい。
>
> ひとつのグループ内では、ある瞬間に、１　演奏していないか、２　ひとりが演奏しているか、３　全員が演奏しているか、である。全員が演奏する場合には、ａ　おなじことを同時にするか、ｂ　おなじことを時間をずらしてするか、ｃ　ちがうことを同時にするか、ｄ　ちがうことを次々にするかである。このような分類ははっきり

区別され、定義されていなければならない。

たとえば、3b（おなじことを時間をずらしてする）は、その時えらばれたリーダーがくりかえすフレーズに、各自がわずかのおくれをもってしたがうことである。多声的なカノンのような規則的なリズムが合奏の上にあらわれてくることを、たえず警戒する必要がある。それは、とまることのない、しかも変化の多い流れをつくるために、自分のリズムをコントロールして、発生しかけている周期性からすこしだけはずすことを意味する。これはグループ内の相互作用の耳による断続的意識の訓練である[xx]。

以上の《非楽之楽》の演奏方法に対する高橋の説明は、本章１節でみた《オペレーション・オイラー》のフロー・チャートによる演奏方法を発展させ、チャートを用いずに言葉で説明したものと考えられる。

また、《自然について》の解説には、この作品の作曲方法に関し以下のような記述がある。

どのような場合にも役だつ方法というものはない。数学をつかい、コンピュータをつかって作曲する時も、一般理論や体系をすべてあてはめることはできない。特に、ことばや視覚的なもの、人間の動きにかかわる場合はそうだ。

それにもかかわれず、数学やコンピュータのよい面は、操作が非個人的なもの、公然のもの、だれでも追跡できる過程としてプログラム化されるところにある。現在ではテクノクラート的発想におちこみがちなコンピュータ作曲法をとらない時でも、この教訓は生かされなければならない。

（中略）

「自然について」の場合は、エピクロスを読み、要約したテクストをつくった後は、することはすくない。まず合唱・合奏のあり方をきめる。これは音楽を演奏する人間の組織であり、それは規律と自然性を同時にもたなければならない。

次に、ありあわせの音組織と、その変換法をきめる。この場合は、乱数列から音階をつくり、置換群で変換することになる。はじめに音をえらぶ時の偶然は、変化を組織する過程で定着する。

のこされたしごとは、全体を区別し、各部分に適当な主要音階と運動図式をあてはめてゆくことにすぎない。そして、細部の、ひびきによる改定[xxi]。

《自然について》の作曲において高橋は、コンピュータを利用せずに手計算によってアルゴリズム作曲を試みていた、ということがこの引用文からわかる。高橋は、70年代中葉

のコレクティビズム期においても、アルゴリズム作曲を探究していた時期に得た様々方法を、作曲、演奏方法指示に応用していたことが確認できる。

第３章　アルゴリズム作曲とコレクティビズム的作品で目指されたもの

本章では、高橋がアルゴリズム作曲を行った理由と、コレクティビズム的作品を制作した理由を、高橋の言説から考察していく。

第１節　アルゴリズム作曲で目指されたもの

高橋は、1970年の秋山邦晴によるインタヴュー「高橋悠治に訊く」のなかで、「システム」という言葉を用いて、アルゴリズム作曲において自身が目指していたものの説明を試みている。

> システムを考えることが、なぜ重要かというと、音楽の基本的な構造を意識的に考えることによって、音楽を、人間のいろいろな活動の普遍的な場に引き出すことができるわけですね。つまり霊感などに基づく創造活動の神秘的な後光をとりのぞいて、音楽も数学も政治活動も、ある普遍的な、共通な根をもっていることを認識するということだ[xxii]。

高橋は、この発言に対するインタヴュアーの秋山からの反論をうけ、さらにシステムについての説明をおこなっている。

> 秋山：だけど一方では、芸術というものは、システムによらないで、観念の活動としてなりたつわけだ。システムだけだったら、コンピューターも創作家だということになっちゃうからね。ところが芸術というのは、最後までコンピューターに観念を入れ、プログムを入れる活動じゃないかしらん。きみはシステムによらない芸術の試みを否定して、一つのべつの新しい方向の可能性をだすために、そんなふうにシステムを強調するわけ？
> 高橋：そうじゃなくて、あらゆる音楽には、システムを意識して作ろうと、作るまいと、システムは存在するわけでしょう。システムというのは、数学を使うとは限らないわけよ。数学を使わないものも、もちろんありうるわけだ。ただ、システムの意識は、自分がいまやっていることの意味はなにかということを意識するということにつ

ながる。けれども、それを音楽という特殊な神秘的な場の上じゃなくて、もっとひろく、文化の一領域として意識するということが大事じゃないの。

音楽は、いままでいちばん意識的に遅れた分野だったわけですね。文化のなかでいちばん特殊なものであり、いちばん神秘的な、わけのわからない、生まれつき特殊な才能をもった人間だけがそれを作り、演奏することができる、聞くことすら、特殊な前提がなければできないようなことだったわけでしょう。音楽においての問題提起が、ほかの分野に影響を与えることはありえなかった[xxiii]。

この高橋の発言にある「システム」は、序論の用語の説明にみたエッセルのアルゴリズム作曲の定義と一致する。すなわちここで高橋がここで述べる「システム」とは「感覚に訴える表層の背後にある抽象的モデルを理解するための方法、あるいは同様に、美的作品を制作するようなモデルを構築する方法」と考えられる。高橋が、この作曲の手順の「意識化」すなわち作曲のアルゴリズム化こそをこの時期の重要課題としたことが、この1970年のインタヴューでの発言からも確認できる。

そして、このインタヴューでの発言から我々は、高橋にとって音楽の生成過程のアルゴリズム化は、単に「感覚に訴える表層の背後にある抽象的モデルを理解するための方法」や、「美的作品を制作するようなモデルを構築する方法」を超えて、作曲という行為の脱神話化、ないし天才に象徴される超人的芸術家像の破壊を推進するための戦略としての価値を有していた、ということが理解できる。

第２節　コレクティビズム的作品で目指されたもの

次に、70年代中葉に高橋がコレクティビズム的作品を制作するに至った動機を考察する。高橋は、《非楽之楽》および《自然について》の解説のなかで、演奏者の自発性を強調している。先に引用した《非楽之楽》に対する解説の一つには、「１人１人の演奏家から出発して、自発的な組織をつくれないだろうか？　つくり上げた組織に支配されず、集団で自主的に組織を管理していくことができないだろうか？[xxiv]」という高橋の疑問が述べられている。

また、他の箇所で高橋は《非楽之楽》で探究されたシステムは「細部と全体の相互関係にもとづいて、各個人が自発的につくる全体のなかで、自分の位置と影響力を認識できるようなシステム[xxv]」であるとしている。

さらに、《自然について》の演奏方法の解説で高橋は、「こどもたちは、かんたんな楽器も演奏する。笛とタンブリンと、木片をたたくことだが、リズムに正確にしたがうか、「拡

散」とよぶ方法によっておこなう。「拡散」というのは、ひとつのリズム・パターンを、ひとりひとりが自分の速度で演奏する結果起るずれのリズムであり、単純なくりかえしが、いつもちがう複雑なリズム的メロディーをつくる。演奏者は、それが一定の集団的平均速度におちつきがちなので、たえず惰性に対抗して、他の演奏者の音をききながら、意識的に速度を調整しなければならない[xxvi]」と述べている。

高橋は、《非楽之楽》と《自然について》において、演奏者に注意深く音を聞き、それに機敏に反応する自発性を求めている。この演奏者に自発性を求める姿勢こそが、コレクティビズム期の高橋の思考の特徴であったと考えられる。

また、コレクティビズム期の高橋は、集団演奏においてケージ（John Cage 1919-92）的な「アナーキーな解体」は避けられている、と述べている。

> 転換への予感は、すでに五〇年代のおわりのケージのオーケストラ曲での、スコアのないパート譜のつみかさなりと、指揮者の機能を時計に代用させる試みにもみられた。これは管理を完全にあきらめることを意味する。このようなアナーキーな解体ではなく、必要なのは細部と全体の相互関係にもとづいて、各個人が自発的につくる全体のなかで、自分の位置と影響力を認識できるようなシステムであろう[xxvii]。

引用にみられる「アナーキーな解体」を避ける高橋の志向性は、コレクティビズムを標榜した他の作曲家たちの幾人かと高橋を隔てるものである、と考えられる。つまり、高橋は、フロー・チャートや言葉によって演奏方法指示がなされた作品と、不確定的性が導入された作品を分けている、と考えられる。この点において、クリスチャン・ウォルフ（Christian Wolff 1934-）のように不確定性というコンセプトと政治性が密接な関係にある作曲家と、その理念のうえでことなっていることが分かる[xxviii]。

また、フレデリック・ジェフスキ（Frederic Rzewski 1938-）は、69年の作品《パニュルジュの羊たち *Les Moutons de Panurge*》で集団演奏を試みているが、その演奏方法を、「止まっても、戸惑ってもならない、常にうるさく演奏せよ。できるだけ長く一緒に演奏を続けよ、しかし、迷ったら、迷ったままでいろ。群れに戻る方法を探そうしてはならない 」と指示している。ジェフスキのこの指示は、一種の一時的無制御状態を許容するものであるが、高橋はこういった無制御状態を回避し、先の引用にみられる「細部と全体の相互関係にもとづいて、各個人が自発的につくる全体」を志向していた。いうなれば、高橋は、60年代後半から続く、集団制作というフォーマットに政治的意義を託す様々な試みにおいて、試行された方法を取捨選択し、彼の目指す「細部と全体の相互関係にもとづいて、各

個人が自発的につくる全体」が実現されるように、改造していったのだと考えられる。

この高橋のおもわくが、70年代中葉の彼の作品で十全に実現しているかどうかは別として、アナーキーな状態や無制御状態を忌避する高橋の態度は、60年代に確率論的方法をつかって、マッスとしての音をコントロールしようとした彼の志向性と、かさなりあうものとして、この時期の高橋の独自性と解釈できる。

60年代のおわり頃から、ウォルフやジェフスキたちは集団による音楽制作の一形態として集団による即興的演奏方法を考案していた。彼らは演奏集団の形態に、反体制的な意図を投影していた。高橋が1974年から75年にかけて制作した作品が必要とする演奏集団も、高橋の反体制的な意図が投影されたものである。ただ高橋は、作品に不確定な部分を残しつつも、演奏者たちが演奏中にアナーキーな状態へ陥ることを許さない。この時期の高橋のコレクティビズム的作品において、演奏者がアナーキーな状態へ陥ることは演奏の失敗に他ならないのである。

結論

本章では結論として、高橋におけるアルゴリズム作曲とコレクティビズム的作品の共通点をまとめる。

まず一つ目の共通点は演奏方法をアルゴリズム化である。高橋は、《オペレーション・オイラー》（1968年）、《マナンガリ》（1973年）などでは言葉と図形を用いて演奏方法をアルゴリズム化し、演奏者に提示した。また《非楽之楽》（1974年）、《自然について》（1975年）で高橋は、演奏者に対し非常に細かな指示を言葉で行い、集団での演奏を成立させるためのアルゴリズムを提示している。また、すでに述べたように《自然について》で高橋は、手計算によってアルゴリズム作曲も試みていた。コレクティビズム的作品を制作する場合でも、音楽を生成する過程のアルゴリズム化を高橋は試みていたのである。３章１節にみた1970年のインタヴューのなかで高橋は、「音楽も数学も政治活動も、ある普遍的な、共通な根をもっていることを認識するということ[xxx]」が重要であると述べている。高橋にとっての音楽の生成過程のアルゴリズム化とは、音楽がそのジャンル内で完結してしまうことを阻止するための戦略であり、人間が音楽という営為を見直す際に必要になる作業であった。よってコレクティビズム的作品を制作する時期においても高橋は、アルゴリズムという方法を手放すのではなく、演奏者により細かな指示を与えるという方向に深化させたのだと考えられる。

第二の共通点は、アナーキーな状態を阻止しようとする高橋の傾向である。３章２節で

みたように、高橋はコレクティビズム的作品でもアナーキーな解体を避けていた。この高橋の「アナーキーな解体」を避けようとする傾向が、当時の彼の作品で十全に実現していたかどうかは別として、アナーキーな状態や無制御状態を忌避するこの態度は、60年代に確率論的方法を用いて混沌とした印象を与えるマッスとしての音の制御に挑戦した彼の志向性と重なりあうものとして注目に値する。

高橋のアルゴリズム作曲期とコレクティビズム的作品制作期において、以上二つの共通点が存在していたと考えられる。序論で挙げた70年代中葉の高橋をめぐる言説に見うけられる「急激な政治化」というクリシェが、当時の高橋に当てはまらないということは決してないが、急激に変化した部分と、それまでの方法や音楽観が高橋の思考のなかで共存していた時期が、70年代中葉であったと本論は結論付ける。

i　秋山邦晴（ライナーノート）「高橋悠治：オルフィカ／石井眞木：〈響層〉／武満徹：テクスチャアズ」DENON COCO-70832、2006年、６頁。

ii　松平頼暁『20.5世紀の音楽』、青土社、1982年、216-217頁。

iii　石田一志『モダニズム変奏曲　東アジアの近現代音楽史』、朔北社、2005年、153-154頁参照。

iv　Essl, Karlheinz “Algorithmic composition” *The Cambridge Companion to Electronic Music*, ed. Nick Collins and Julio d’Escrivan, Cambridge University Press, 2007, p. 107. なお、エッセルは同論文の中で、現代のアルゴリズム作曲における代表的作曲家の一人としてクセナキスを挙げている。

v　クセナキスがこの時期完成させていた作品は、48の楽器のための *ST/48-1,240162* 、10の楽器のための *ST/10-1,080262*、弦楽四重奏のための *ST/4-1,080262*、10の楽器ための *Amorsima-Morsima*、ピアノ、ヴァイオリン、チェロ、コントラバスのための *Morsima- Amorsima*、10の楽器のための *Atrees*、2群のオーケストラのための *Strategie, Jeu pour deux orchestres*、である。これらはプログラミング言語 FORTRAN で構築されたプログラム STOCHOS を用いられ、IBM-7090で出力されている。

vi　リンカーン、ハリー編『コンピューターと音楽』（柴田南雄、徳丸吉彦、他訳）東京：カワイ楽器、1972年、参照（原著は1970年に出版）。

vii　Takahashi, Yuji. *Chromamorphe* Ⅱ. New York: Edition Peters [P66237] 1968. 筆者拙訳。

viii　秋山（ライナーノート）。引用部分は、高橋によって英文で執筆されたものを秋山が訳出して初演時のプログラムノートに掲載されたもの。

ix　コープ、デイヴィッド（石田一志他訳）『現代音楽キーワード事典』、春秋社、2011年、295-301頁参照（原著は2000年に出版された第７版）。

x　そもそもフロー・チャートとはアルゴリズムを図示したものである。

xi　本来は４本のヴァイオリンのための作品。おそらく記述ミス。

x ii　秋山が編集した「高橋悠治年譜／作品集」『音楽芸術』1974年６月号（第32巻第６号）、音楽之友社、20頁。

x iii　別宮貞雄「高橋悠治君に」『音楽芸術』1974年６月号（第32巻第６号）、音楽之友社、32頁。

x iv　サイト「水牛」からダウンロード可能。http://www.suigyu.com（最終閲覧日2016/８/16）。

x v　1975年に《非楽》へと改訂される。

x vi　高橋『ことばをもって音をたちきれ』、晶文社、1974年、22頁。

x vii　高橋「音楽の自己教育」、高橋『たたかう音楽』収録、晶文社、1978年、14頁。初出『新日本文学』第32巻10号、新日本文学界、1977年。

x viii　高橋「自然について＝エピクロスのおしえ」、高橋『きっかけの音楽』、みすず書房、2008年、219頁。初出は『エピステーメー』1976年８・９月号。

x ix　高橋「非楽之楽」、高橋『ロベルト・シューマン』青土社、1978年、262頁。初出『トランソニック』第3号、全音楽譜出版社、1974年。

x x　同上、265-266頁。

x x i　注x viii所掲　高橋「自然について＝エピクロスのおしえ」、220頁。

x x ii　インタヴュー「高橋悠治に訊く」『音楽芸術』1970年１月号（第28巻第１号）、音楽之友社、1970年、（インタヴュアー・秋山邦晴）、60頁。

x x iii　同上。

x x iv　注x vii所掲　高橋「音楽の自己教育」、14頁。

x x v　注x ix所掲　高橋「非楽之楽」、267-268頁。

x x vi　注x viii所掲　高橋「自然について＝エピクロスのおしえ」、218頁。

x x vii　注x ix所掲　高橋「非楽之楽」、267-268頁。

x x viii　Ryan, David “Changing the System: Indeterminacy and Politics in the Early 1970s,” *Changing the System: The Music of Christian Wolff*, ed. Chase and Philip Thomas, Farnham: Ashgate, 2010. pp.148-154.

x x ix　Asplund, Christian“Frederic Rzewski and Spontaneous Political Music.” *Perspectives of New Music* 33 no. 1/2（Winter-Summer, 1995）, 1995, p.434.

x x x　注x x ii所掲　インタヴュー「高橋悠治に訊く」、60頁。