

國學院大學学術情報リポジトリ「K-RAIN」

高橋悠治の音楽思考：1960年代から1980年代までの形成と変遷

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2025-07-26 キーワード: 作成者: 埴岡, 悠希 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/0002001767

博士論文要旨

2024年2月20日

学籍番号 114306

埴岡 悠希

高橋悠治の音楽思考

—1960年代から1980年代までの形成と変遷—

本論は、コンポーザー・ピアニストの高橋悠治（1938）が1960年代初頭から1980年代中葉までに残してきた「言葉」を手掛かりに、彼の「音楽思考」を浮き彫りにすることを目的とする。そもそも高橋の言葉（見解）は時代ごとにより性格を異にしているとされているゆえ、その言葉に着目し、彼の音楽に対する思弁を年代やトピックごとに整理し、時代的な制限はあれど思考の一貫した部分を指摘する論考や、逆に思考の「変化」の原因にまで言及した論考は未だ存在しない。本論は、高橋の言葉にある意味「拘泥」することで、そこから見えてくる高橋悠治像を提示する。

高橋はピアニストとしてデビューし注目を集めた1960年代初頭より、文筆業もおこない、自作の解説のみならずそれ以外の様々な事象に対する批評や、作曲家、演奏家、批評家、建築家、あるいは社会活動家等との対談や座談会での発言など、さまざまなケースで、その言葉をテキストに残してきた。

無論、高橋は作曲家・ピアニストとして、1963年から1972年までドイツ、アメリカ、スウェーデン等で生活し作曲、演奏活動をおこなっていた。1960年代初頭には日本で習作として偶然性の音楽を制作し、1960年代中葉の海外活動期からは確率計算などの数理的方法を作曲に用いて制作された作品を発表するなど、「アヴァンギャルド」ないし、セリエリズム的ではないため主流ではないにしても「アカデミック」な作曲家と捉えられる制作をおこなっていた。しかし帰国後に高橋は、1970年代中葉ごろから急激に「政治化」したと看做される作曲家でもある。この高橋の「政治化」は、他の作曲家との軋轢をおこしつつ、1970年代の後半すなわち1978年頃にはアジアのプロテストソングを演奏する「水牛楽団」を組織する契機となった。

1970年代中葉を境に起きた高橋の変化について、音楽学者のピーター・バートは高橋の「2つの側面」と捉え考察している。1つの側面は、作曲家で現代音楽における輝かしいヴィルトゥオーソであり、「演奏不可能」な前衛的複雑さをもつ作品をこともなげに演奏する人であり、もう1つの側面は、「西洋の前衛に幻滅」し、「政治的な背景を持つ問題」

を扱った作曲家であるとする¹。バートはこの高橋の2つの側面の関連を直接的には言及していない。また、この2側面で共通する部分について詳述していない。

バートのテキストの他にも高橋の「変化」に関する記述は多い。

本論に係るものだけに注目するならば、長木誠司は「水牛楽団」期前後の高橋は、楽譜に自動的に反応するよう「音楽教育」されてきた演奏家の自動的反応を阻害することで、「楽譜に自動的に反応する身体作用をできるだけ排除しようとする²」方法に傾倒した時期であるとし、後の1980年代の高橋の活動にもこの傾向は見られると指摘している。続いて長木は

高橋悠治という作曲家の作曲技法上の個人史から見ると、「水牛」での活動は「前衛」からの撤退のように見受けられるが、この作曲家の生きざまを通して見ると、むしろ文化帝国主義的なヘゲモニーを強めていたヨーロッパやアメリカの近代文化を追い続けるレースからはずれて、オリジナルな思想と方法論を模索し、自らの意図をもっと直截に実現しようとするプロセスであったと言えるだろう。³

と指摘し、高橋の言葉を引きながら「それ〔運動体としての「水牛」〕は資本主義体制下で、民衆の表現を脱政治化し商品化してしまう経済制度や、伝統芸能も国家の文化財として管理しようとする文化制度のどちらも否定いた反体制の「運動」であり、いわば「アンチ近代」の運動であった⁴」と纏める。

また、沼野雄司は高橋を「デビュー時から現在にいたるまで、制度的な現代音楽と、その外の世界をつなぐ媒介として強く作用してきた」と捉え、高橋の活動の一環としての「水牛」は、「生きるための歌〔アジアのプロテストソング〕」の紹介や光州事件を速報する『水牛通信』「号外」の発行、ピアノのための《光州一九八〇年五月》(1980)の作曲などの「シリアス」な側面と、如月小春、三宅榛名、浅田彰、坂本龍一らとの交流と活動から「一種の「気楽さ」に包まれた集団」として見ることもできる側面も有していたと指摘し、さらに高橋本人の認識ではないにしても「水牛」の「ネットワークや行動の在り方

¹ ピーター・バート「高橋のふたつの側面」(小野光子訳)、水牛、2021年3月。

<https://suigyuu.com/noyouuni/%e3%83%94%e3%83%bc%e3%82%bf%e3%83%bc%e3%83%bb%e3%83%90%e3%83%bc%e3%83%88/%e2%be%bc%e6%a9%8b%e3%81%ae%e3%81%b5%e3%81%9f%e3%81%a4%e3%81%ae%e5%81%b4%e2%be%af.html> (最終閲覧日 2022年9月28日)

² 長木誠司「前衛の終焉と新たな模索」『日本戦後音楽史 下』(日本戦後音楽史研究会)、平凡社、2007年、65頁。

³ 同上、67頁。

⁴ 同上、70頁。

が、リゾームやモナドといった当時の流行語によって語られうる性格を持っていた」点に着目している⁵。なるほど、1970年代後半から高橋の実際の思惑が如何様であったかは別として、彼を取り巻く環境や、その行動様式が、「緩やかな連帯」あるいは樹形型組織形態とは異なるリゾーム（ジャガイモ等の植物の地下茎による増殖成長方法）的であった、とする沼野の捉え方は文化史的観点から正当であろう。

さらにピアニストで文筆家の青柳いづみこは、高橋の評伝『高橋悠治という怪物』で、ピアニストとして高橋と共演した経験や直接的なやり取りを踏まえ、1973年以後の高橋の海外生活中の行動範囲、海外でのピアニストとしての評価など、これまで明かされてこなかった高橋の新たな「実像」を多く提示している。青柳の著書は、現状でもっともまとまった高橋に関するモノグラムとなっている⁶。

本論では、上記の青柳のモノグラム等を参考にしつつ、「水牛楽団」期前後の高橋は、楽譜に自動的に反応するよう「教育」されてきた演奏家の自動的反応を阻害することで、演奏家の「真の」自発性を誘発させるような制作に傾倒した時期であったとする長木の指摘に立脚し、かつバートが指摘した高橋の2側面を連結する共通点と、なぜ高橋は政治化したのか、そしてその結果、彼はどのような音楽的方法を考案したのか、を高橋が残した言葉を丹念に追う事で明らかにする。先にも述べたようにバートはこの「2つの側面」の共通点や、ある時期によって変化する高橋の作曲方法や、その作曲方法に関する高橋自身が後年に下した自己批判等には触れていない。筆者は、1960年代から1980年代中葉までの高橋の言葉に残された音楽に対する彼の思考の変化と不変を明らかにすることで、まさにこの「2つの側面」の断裂から、新たな高橋悠治像が浮かび上がると考えている。

このような目的において、重要となるキーワードは、「自我のわく」「システム」「脱神秘化・脱個人様式」「政治性・社会性」「コレクティヴィズム」「自発性」、そして筆者が1980年前後高橋の制作において前景化すると考える「記譜法の簡素化」と「不随意性」である。

以下に、博士論文の章ごとの概説を記す。

第1章では、1960年代以後の日本におけるジョン・ケージ (John Cage: 1912~1992) の作品の受容について、上野正章の博士論文等⁷を参考にし、1960年代初頭の本邦でのケージに対する言説の多くに「神秘主義的傾向」があると論じ、次に当時、草月アートセンター等で演奏家として活躍していた高橋のケージに対する批評を詳細に検討することで高

⁵ 沼野雄司「ポストモダンの諸相」『日本戦後音楽史 下』（日本戦後音楽史研究会編）、平凡社、2007年、203~204頁。

⁶ 青柳いづみこ『高橋悠治という怪物』河出書房新社、2018年。

⁷ 上野正章『ケージと日本一戦後現代音楽の布置』（大阪大学博士論文）1999年。および同「日本における初期ジョン・ケージ評について―秋山邦晴と黛敏郎を中心に」『フィロカリア』大阪大学文学部人文学科芸術学・美術史講座、1999年2月。

橋が当時のケージに対する批評に見られる「神秘主義的傾向」を批判しつつ、他方でケージの偶然性の中核に不確定的要素を見ていたこと、そしてそこから「あいまいな音響」や「自我のわく」といった彼独自の発想を導きだしたことを明らかにする。次に当時の高橋の演奏活動では「あいまいな音響」や「自我のわく」がどのように扱われていたかを検討する。最後に1963年に日本を離れ、ヤニス・クセナキス (Iannis Xenakis: 1922~2001) の下での確率計算を用いた作曲や、1970年代初頭に帰国してからの高橋の作品や活動にも、ケージ解釈をとおして得た彼独自の発想が認められることを指摘する。

第2章では1963年から1972年までの約10年間の高橋の主に海外での制作と帰国後の1973年に発表された作品とそれにまつわる言葉を考察する。しかし高橋が海外と日本を行き来していた1971年から1972年にかけて作曲された諸作品(《道行》《玉藻》《コロナ・ボレアリス》《巡り》)に関しては、ある程度内容が推測可能であるが、現在これらの作品の楽譜は披見できず、また正規の録音がないといった事情から、本論では言及しないことを予め述べておく。

本章ではまず、海外で高橋が制作したいくつかの作品を、①確率計算を用いた作品、②確率計算以外の数的方法を用いた作品、③それ以外の作品に分けて考察する。そして少なくとも①および②の考察から高橋(とクセナキス)は作曲のアルゴリズム化を探求していたと指摘する。

続く1972年4月の帰国以降の高橋の作品には、1969年の《オルフィカ》に見られた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用いた作品の減少は、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。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、帰国後の1973年の作品《マナナリ》、《メアデル》においても見られることを確認する。そして、このような作曲のアルゴリズム化は高橋にとっては作曲「システム」の自明化あり、その狙うところは音楽の「脱神秘化・脱個人様式」であったことを明確にする。

第3章は、一度完全に作品を離れ、1970年代中葉に起きた高橋の政治化の過程における彼の言説のみを整理することで、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する。高橋の政治化を指摘している例として、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《毛沢東詞三首一斉唱または独唱版(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⁸と、1973年ごろからの高橋の政治化を述べている。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⁹。

高橋の1970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。しかし松平は、1970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。さらに高橋が中心となり1972年11月に結成され季刊誌の発行を主な活動とした作曲家の集団「トランソニック」の活動において高橋の「政治性」は徐々に先鋭化されたと看做される傾向にあるが、「トランソニック」期における高橋の「政治的」とされる言説を具体的に考察した論考はない。

本章では、作曲家集団「トランソニック」結成の主意を踏まえたうえで、その結成目的の完結のためには、活動が「社会的かつ政治的な活動」でなくてはならない、とする高橋の状況認識を確認し、そこからさらに社会的な音楽を制作するためには、ますます「脱神秘化」を推し進め、「みんながかんたんにできる音楽」を目指さねばならず、演奏においても「名人芸」を排除した音楽を制作しなければならない、といった高橋の意志が確認できると指摘する。そして本章は、高橋が帰国後に掲げ「トランソニック」において実現させようとした、社会制度をも巻き込んだ音楽改革の達成のために音楽に政治のアナロジーをもちこむ、ないし音楽によって政治にかかわろうとする態度を表明するといった意味での「政治化」が起きたと指摘する。

第4章では、1973年に制作が開始された《非楽之楽》と《自然について＝エピクロスのおしえ》を中心に考察する。これら作品を演奏する集団は、高橋によって「コレクティヴィズム的（集産主義的）」に構成され、オーケストラや合唱はそれまでの音楽教育等で身につけていた既存の演奏方法を「剥奪」され、演奏家にとっては馴染のない「自発的」な演奏／合奏方法が試みられることとなった。しかし、高橋は、これら作品の演奏に満足を示さず、結局は両作品とも決定稿を作成せず放置した。本章で筆者は、高橋の合奏形態を「コレクティヴィズム化」するこの実験の「失敗」を、民族音楽学者トマス・トゥリノの

⁸ 松平頼暁『20.5世紀の音楽』、青土社、1982年、216～217頁。

⁹ 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。

論考¹⁰を参考にしつつ、「自発的な演奏への参与」を最も価値ある行為と判断する共同体ではない場所においておこなったがための「失敗」だったのではなか、と推察する。

第5章では、第4章で直面したコレクティヴィズム的制作の問題を高橋が認識した結果誕生したと考えられる、あらかじめ既存の音楽的美意識に左右されない音楽の在り方の探求をおこなう「水牛楽団」に焦点をあて、1970年代後半から1980年代前半の高橋が、楽譜を意図的に「簡素化」させたことを指摘する。

まず、高橋が中心となりつつもジャーナリストや音楽家、社会活動家たちと緩やかな繋がりを形成しミニコミ誌を出版する運動体「水牛」と、運動体「水牛」と係わりを持ちながら展開してゆく、簡易楽器などを演奏する「素人音楽集団」としての「水牛楽団」の関係を整理し、次に「水牛楽団」の活動とその音楽への評価を概観する。そして、高橋の解説により、「水牛楽団」はそもそも「上手い」演奏を目指さず、様々な国の抵抗歌を、演奏する場所の性質と関係のなく演奏し（例えば山谷の越冬行事でタイの抵抗歌を演奏する等）、様々な場所に共通する社会問題の根（問題の原因となる構造）に気付いてもらう活動をおこなっていたことを確認する。このように様々な場所に出向き演奏することで、「水牛楽団」は楽器のみならず演奏用の機材も簡略化されていき、さらには楽譜の表記も「簡素化」されるにいたる。

筆者は、この「記譜法の簡素化」は第3章第1節で確認した柴田南雄による「逆説的な五線譜養護」と関連があると指摘し、かつそれは演奏家の身体の「不随意性」を前景化させる方法であったと考察する。

1960年代初頭より高橋は、音楽を「脱神秘化」し、音楽が特定ないし特殊な才能を持った者の「所有物」であることを否定した。しかしながら数理的な「システム」を用いた作曲や、新しい演奏／合奏形式たる「コレクティヴィズム」的集団演奏を実験しても音楽の「脱神秘化」ないし「みんながかんたんにできる音楽」へは到達できなかった。そして、逆説的ではあるが、演奏する者各個人が有する多くの場合身体的な不随意や読譜能力の問題、ないし音楽教育で身体に定着した楽譜に対する自動的反応の阻害によって生じる「不随意性」を前景化させる音楽を制作することによって、各人の随意性の差はあれど、超人的な技巧を有す「名人」のみが演奏できる音楽や、結果として「名人」を頂点とする樹形的な演奏家のヒエラルキーが発生してしまう、既存の美意識に沿うような演奏が最終目標となる音楽を回避するように、楽譜を意図的「簡素化」し、各演奏家が「自発的」に工夫しなければ演奏できず、かつあらかじめ既存の音楽美に合致しないよう計算された音楽へ高橋はとたどり着いた、と筆者は結論づけた。このような音楽は、確かに「みんながかんたんにできる」。そして、そこには演奏家の「上手／下手」の区別は基本的にないため、質に頓着せずに演奏できる音楽と言えるのである。

¹⁰ トマス・トゥリノ『ミュージック・アズ・ソーシャルライフ』（野澤豊一、西島千尋訳）水声社、2015年（原著2008年）。

以上筆者は、1960年代初頭から1980年代中葉までの高橋の思考の変遷をたどり、そこから「自我のわく」「脱神秘化」「自発性」といった高橋独自の、あるいは高橋によって独自の意味を担わされたタームを取り出し、それらの関係性を考察することで、1970年代後半から1980年代中葉における高橋の制作を特徴付けるタームとしての「不随意性」を考案した。かつ、20世紀後半の音楽において演奏家の「自発性」に関しては、様々な解釈が存在するが、本論において1970年代中葉の高橋にとっての演奏家の「自発性」は明らかにされたといえよう。

最後に、今後の課題として、高橋が「個人様式からの脱却」を希求した理由に迫る研究の必要性を認識したことを補足しておきたい。高橋のみならず、第二次世界大戦後の1950年代からにすでに活躍していた所謂「前衛音楽家」たちの活動には共通して「個人様式からの脱却」が暗黙の目標として機能していた、のではあるまいか。これは、独裁者が台頭したことによって、最終的に荒廃したヨーロッパにおいて「属人性」が忌み嫌われただけが理由ではなく、「これが音楽である」とフィジカルな何かを指さしながらいうことが不可能な性質を有する音楽を「制作」するからこそ前景化する問題なのではないか、と筆者は現状では考えている。つまり、「音楽の所在」のアポリアが根本的に存する状態での「音楽制作」において必然的に「個人様式からの脱却」という問題が発生するのではないか、という疑問である。この問題は高橋の音楽思考にも関連するのではないかと考えられるので、今後の課題として稿を改めて論じたい。