

國學院大學學術情報リポジトリ

演奏の思想：

1970年代の高橋悠治における「自発性」の問題

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2023-02-05 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 埴岡, 悠希, Taooka, Yuki メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/00000707

演奏の思想

——1970年代の高橋悠治における「自発性」の問題

埴岡悠希

はじめに

本論では、1960年代の初頭から現在までコンポーザー・ピアニストとして活動続ける高橋悠治（1938年～）が1970年代中葉に制作した作品に対する彼自身による解説等にみられる演奏家の「自発性」⁽¹⁾というタームがどのような意味を有していたかを明らかにし、また演奏家の自発性を扱った自らの作品に対し高橋自身は後にどのような評価を下しているのかを考察する。

1960年代初頭に高橋は現代音楽の難曲を弾きこなすピアニストとしてデビューし衆目を集め、さらに1963年には日本を離れドイツやアメリカで音群の配置等の様々なアーティキュレーションをコンピュータを用いた確率計算で決定する作曲方法の研究と実践に邁進した。そして1972年に高橋は、約10年に及ぶ外遊生活を打ち切り、活動の拠点を日本に移すが、この活動の場の変化とともに、それまでのコンピュータや確率計算を用いた作曲方法から、作曲家が演奏家とともに、あるいは演奏家同士が協力して制作を行う集団制作的方法へと音楽の制作方法も大きく変化することとなった。

本論が対象とする1970年代中葉という時代は、まさに高橋の活動における大きな転換点の一つとなった時期であったと考えられる。例えば長木誠司はこの時期の高橋の活動を「楽譜に自動的に反応する身体作用をできるだけ排除」する試みであったとまとめ、「この方法は、次の「水牛楽団」の時期およびそれを超えて、20世紀末にいたるまで継続的に追求されている」⁽²⁾と指摘する。長木の指摘に従えば、この時期の高橋の作風の変化とその原因となった思考の変化を確認し把握することは、その後の高橋の活動を考察する際に必要なのである。そして当時の高橋は、演奏家の楽譜に対する自動的反応の阻害を試みた作品を自身の言葉で解説するとき、「自発」ないし「自発性」というタームを彼独自の意味付けをしたうえで多く用いていた。我々がこの時期の高橋の活動の指針となる思考を把握するためには、彼のいう自発性の内実をまず把握しなければならないと考える。

しかし、1970年代中葉における高橋の自発性の問題を中心的に扱った研究は存在しない。その原因は定かではないが、おそらく、作品に対する高橋の言及は多く残っているにも関わらず、楽譜等の資料が少なく、具体的な作品像の把握が難しいのが原因と考えられる⁽³⁾。よって本論では、1970年代中葉の高橋の作品にみられる演奏家の「自発性」とは、どのような意味を有するタームであったのかを高橋本人の残したテキストを辿ることで考察する方法をとる。

第1章では、まず高橋が演奏家と楽譜の関係をもどのように捉えていたかを知るため、彼が1960年代に主に五線譜記譜法による作曲を行っていたことを確認し、さらにピアニストとして図形楽譜による作品を演奏しつつ図形楽譜に対し批判的であったことを確認する。第2章では、1972年の帰国時の高橋の活動を概観し、次に当時の作品の特徴として、演奏家による充填がそれ以前の作品と比べ増えていることを確認する。そして1970年の高橋のインタビューを参照し、1960年代中葉に作曲に用いられた確率計算も、帰国直後の演奏家による積極的な充填が必要となる方法も、音楽が作曲家の「靈感」に基づくような個人的な表現となることを避けるために高橋が採用した方法であったと指摘する。第3章では、合奏のための作品に第2章でみた演奏家による充填が必要な演奏方法が採用することで、高橋は特殊な演奏家集団を必要とすることとなり、そこにおいて高橋が演奏家の自発性を強調するに至ったのを確認する。第4章では、高橋が求める演奏家の自発性を発露させるために彼自身が制作した作品が、1970年代後半に高橋自身によって批判的に捉えられる原因を考察する。

高橋の活動にとって重要な位置を占める1970年代中葉の彼の変化に着目し、その変化の中心を彼自身が用いた自発性というタームのうちに見出そうとする本論は、高橋の活動の全体像を把握するうえで不可欠な論考であり、かつ1960年代より世界的に散見されるようになる集団制作によって現代音楽作品の制作を試みる作曲家たち⁽⁴⁾のなかで、高橋が彼ら／彼女らと共有する発想や問題意識がどのようなものであり、また彼ら／彼女らのなかで高橋が有する独自性がどのようなものであったかを考察する際に必須となる論考である。残念ながら本論では高橋の活動に焦点を絞るため、彼の作品以外の集団制作的作品に対する詳しい考察はできないが、筆者は本論が1960年代後半の集団制作的音楽作品を研究する際の一助になることを願っている。

1 厳密な記譜法と図形楽譜

1960年代初頭に作曲した作品で高橋は、例えばテープ音楽《フォノジェーヌ》(1962年)では十二音技法(音列技法)⁽⁵⁾と偶然性⁽⁶⁾、ミクストメディア作品《冥界の膺》(1963年)では偶然性と不確定性⁽⁷⁾を用いている⁽⁸⁾。これらの作品の制作に用いられた方法から、1960年代初頭の高橋は、当時日本で断片的に知られて

いた海外の前衛的な作曲家たちの動向と、国内の楽壇の前衛たちの動向から強い影響を受け、かつそれらの傾向を自分の作品のなかで混ぜ合わせながら新しい方向性を打ち出そうと試みていた、と考えられる。

その後、高橋はロックフェラー財団から助成をうけ1963年9月にベルリンへと旅立ち、作曲家ヤニス・クセナキス Iannis Xenakis (1922-2001) と共に確率計算を用いた作曲に励む。クセナキスの作品はコンピュータおよび手計算で確率計算を行い音集団の分布を決定する確率音楽⁽⁹⁾として知られていた。また、当時のクセナキスと高橋は、確率計算以外の数理的方法、例えば高橋はオイラーのグラフ理論なども用いて、伝統的な作曲方法とは全く異なる方法を生み出そうとしていた。

高橋は、帰国の年である1972年頃までこの数理的方法による作曲を継続していた。この時期の高橋の作品を評論家の武田明倫は以下のように評する。

高橋悠治はわたくしの知るうちで、もっとも厳格に、五線を用いた伝統的記譜法で可能な限り、作品のあらゆる細部にわたって表記しつくす作曲家のひとりである。とにかく彼は、一般的な意味での即興や、演奏者の任意にゆだねる部分をけして〔原文儘〕置こうとはしない。⁽¹⁰⁾

確かにこの時期の高橋の作品は、武田が述べるような特徴をもっている。当時の高橋の作品の楽譜⁽¹¹⁾には細かなアーティキュレーション（音の強弱や微妙な音価のゆれ等）が記され、演奏家はそれを正確に再現することを求められている。しかし一方で高橋は1968年作曲の《オペレーション・オイラー》⁽¹²⁾のように「演奏家ごと、演奏ごとに楽曲中の所定の要素が変化するように予め可変部分が定められている作品」をすでに作曲していた。そしてその限りで「一般的な意味での即興や、演奏者の任意にゆだねる部分をけして置こうとはしない」という武田の言葉は、《オペレーション・オイラー》には当てはまらない⁽¹³⁾。しかしながら、高橋の1960年代中葉から1972年頃までの作品の多くは武田の述べた特徴と一致するといえる。

一方でピアニストとしての高橋はその活動の初期から、「伝統的記譜法」ではない記譜法で記された作品、すなわち、それまでの五線譜の楽譜では用いられなかった図形や記号、あるいはテキストを用いて制作された図形楽譜の作品も自身のピアノリサイタル⁽¹⁴⁾で演奏した。

また高橋は1963年にベルリンへ発つまでの短い期間であるが、一柳慧（1933）や秋山邦晴（1929-1996）らとともに現代音楽を専門とする演奏家集団ニュー・ディレクションを結成し演奏活動を行った。この集団は、新ウィーン楽派やピエール・ブーレーズ Pierre Boulez（1925-2016）など十二音技法やトータルセリエリズムを用いて作曲する戦前戦後のヨーロッパの前衛たちの作品も演奏しつつ、それら

とは異なった傾向にある戦後に作曲された図形楽譜による作品やスコアに記された行為の指示を実行する「イヴェント」⁽¹⁵⁾と呼ばれる作品を上演した。

1963年に、ニュー・ディレクションのメンバーたちが演奏した図形楽譜による作品についてメンバーたちで議論する座談会に高橋も参加している。そこで高橋は演奏家の「創造性」や「自発性」について言及している。

ここで注意が必要なのは、この座談会では、図形楽譜で用いられる図形が作曲家の意図する音楽的情報の記号として採用されているのか、あるいはそのような記号でないのか、といった個々の図形楽譜を考察する際に必要となる前提が曖昧なまま議論が進行している点である。そもそも図形楽譜には大まかに分けて二つの区分があると考えられている。一つは、既存の（伝統的な）記譜法で用いられる記号ではあらわせない音を表記するための記譜法としての図形楽譜である。例えば1950年代初頭にモートン・フェルドマン Morton Feldman (1926-1987) は、四角形を用いておおよその音高と細かな残響のニュアンスを演奏家に伝達するための図形楽譜を複数制作しており⁽¹⁶⁾、それらは既存の記譜法には合致する記号が存在しない音や雰囲気であらわすための図形楽譜の先駆的事例とされている。もう一つは、特定の音をあらわす記号として機能するより演奏家に演奏についてのインスピレーションを与えるための図形としての側面が強いものである。この傾向にある代表的作品は、1952年に制作されたアール・ブラウン Earle Brown (1926-2002) の《1952年12月 (December 1952)》である。この作品はモンドリアンの幾何学的図形で記譜されているが、それら図形は音高、音価、強弱等を直接的にあらわしていないとされ、演奏家はその図形からインスピレーションを受けたうえで自由に演奏することが求められる⁽¹⁷⁾。

ニュー・ディレクションのメンバーたちによる座談会が開かれた1963年当時、少なくとも本邦では、上記の図形楽譜の性質に対する基礎的な分類が気づかれていなかった、ないし重要視されていなかった、と考えられる。座談会のなかでは、シルヴァーノ・ブソッティ Sylvano Bussotti (1931) 《フレーズ (Phrase)》(1960年)、カールハインツ・シュトックハウゼン Karlheinz Stockhausen (1928-2007) 《ツィクルス (Zyklus)》(1959年)、マウリシオ・カーゲル Mauricio Kagel (1931-2008) 《トランジション II (Transición II)》(1958-59年)、ジョージ・ブレクト George Brecht (1926-2008) 《ドリップ・ミュージック (Drip Music)》(1959-62年)、一柳《札幌》(1962年) が順に紹介され、ブレクトの作品を除いて楽譜の一部も座談会の内容を掲載した雑誌の紙面に提示されている。座談会で、ブソッティの《フレーズ》は1950年代のグラフィックな作風から変化し、既存の五線譜を作曲家の楽想をうまく伝達するために変形させている図形楽譜であると指摘されているが、それによって図形楽譜の分類に関する議論が整理されたわけでもない。またブレクトの作品は、現在では図形楽譜ではなく「イヴェント」のためのスコアと捉えられているが座談会では図形楽譜と看做されている。

座談会で作曲家・指揮者の熊谷弘（1932）は、シュトックハウゼンの《ツィクルス》の楽譜に対し「こうした図形楽譜では再現芸術としてのいままでの演奏と創造性の点でちがうというけれど……」と発言し、その発言を補足するように秋山が《ツィクルス》のような作品において演奏家は、「自分がすべての音をそこで生み出して演奏するというような、そういう創造の自由の場におかれている」と述べ、図形楽譜を見ながら即興的に演奏を行うことは演奏家にとっての新しい創造性の獲得である、という見解を示す。だが、高橋はこの見解に疑義を呈する。まず高橋は、「一人の男が」意図的にピアノを演奏しようとする判断そのものが従来では「そういう自発的なきめ方というのが独創性」と捉えられるが、現代においては「創造しないということのほうが、もっと重要になってきているんじゃないの」と反論する。つまり高橋は「創造性」を獲得しようとする態度そのものが既存の音楽の価値観の延長でしかないと批判するのである。

そして高橋は、ジョン・ケージ John Cage（1912-1992）を例にあげ、偶然性を用いて作曲するケージは既存の「作曲家の概念」を持たずにあるがままの音を聞いており、その意味でケージは「創造性」とは無縁の立場に立っていると指摘する。またそのケージの作品を演奏するピアニストのデヴィッド・チュードア David Tudor（1926-1996）は「なにか弾いているんじゃないくて、自分が弾いている音を聞いているわけじゃない」と指摘したうえで、「だからそういう場合に創造性とか、新しい表現という言葉を使うのは、おかしいんじゃないの」⁽¹⁸⁾と結ぶ。

ここにみられる高橋の見解は、シュトックハウゼンの《ツィクルス》への言及からケージやチュードアの制作・演奏態度へと話題がずれてしまっているものの、1960年代初頭の高橋が図形楽譜の作品に対しどのような見解を持っていたのかを、おおまかではあるが伺い知ることができる。つまり高橋は、ケージが行った偶然に任せた作曲（楽譜の制作）こそが真に「新しい」とするならば、演奏も演奏家の意識が極力反映されない演奏こそが真に新しいと捉えられ、その場合、演奏家の意図的判断（創造性）が演奏に介入することを肯定的に評価することはできない、とするのである。

この見解から、高橋が、作曲家が図形楽譜を制作しそれを演奏家に託すとき、作曲家のある種の代理を演奏家に担わせるという発想を懐疑的に捉えている、ないし懐古的態度と見做している、と理解できる。西洋芸術音楽の歴史において、楽譜から音楽を再現する演奏家は、楽譜（主に五線譜）に書かれた情報以外の音楽的情報（短い沈黙や細かな音の強弱）を充填しながら演奏するが、図形楽譜で書かれた作品を演奏する場合、演奏家は伝統的記譜法（五線譜）で書かれた作品より多くの音楽的充填を行う必要がある場合が多い。ここで高橋が指摘しているのは、そのような充填を施すことに対する疑義ではなく、そのような充填を演奏家の「創造性」に結びつけることへの疑義である。図形楽譜は各作曲家が様々な

意味合いを込めて各作品で使用しているので、高橋の見解が図形楽譜で書かれた作品すべてに当てはまることはないが、おそらく当時の高橋は、ケージとチュードアの制作態度をモデルとして図形楽譜の性格を自分なりに捉えようとしているのであろう。

1950年代以後のアメリカの作曲家たちに不確定性の音楽の記譜法として用いられ始め、1960年代にはヨーロッパでも広く用いられることとなった図形楽譜は、演奏家に対し、秋山が「創造の自由な場」と表現したような、それまでの楽譜と比較にならないほどの解釈の可能性の範囲を提供したとされる。このような図形楽譜による音楽は同一の作品でも、演奏の結果としてあらわれる音響としての音楽が、各演奏家の解釈によって全く異なるという性質を有している。

そして外遊以前の高橋が演奏家として活躍した時期は、ちょうど日本に図形楽譜が本格的に紹介され始めた時期と重なっており、彼も図形楽譜による作品の演奏に多く関わっていた。しかし1962年に高橋は、ある画廊で行われる楽譜展の告知で「『伝統的な』音楽とグラフィックな楽譜の無力さを同時に証明したいと思います」⁽¹⁹⁾と述べている。1960年代初頭の高橋の図形楽譜に関する発言をみると、すでに図形楽譜は演奏家たちの因習的な「自我のわく」（目新しい図形楽譜でも時間経過により演奏家は無自覚に慣れてしまい、すでに習得している技術や美的な感性の範囲で演奏を行ってしまうことを示す高橋のターム⁽²⁰⁾）に囚われ始めている、と彼が解釈していたことが分かる⁽²¹⁾。

いずれにせよ1963年以後の外遊中の高橋の作品は、先に述べたように「伝統的記譜法」によって記されることが多くなり、図形楽譜を用いて演奏家に作品への充填を促すという実験的方法を模索する態度はその制作活動の後方へと追いやられていた、と考えられる。

2 演奏家による充填と即興

高橋は1972年に海外生活を切り上げて帰国したため、以後の活動の場は日本となる。

帰国の翌年、1973年には東京大学のコンピュータ研究機関と協力し、コンピュータでの作曲の継続を試みるが、その試みは頓挫する。その原因は二つ考えられる。一つは、コンピュータによる作曲を音楽大学の学生に指導したところ、高橋曰く学生たちが「ひどいもの」ばかりを制作したため、結果がひどいのは方法がまずいからという結論に至ったため⁽²²⁾、もう一つは高橋が海外で使用していたコンピュータと同等の性能を誇るようなコンピュータがまだ当時の日本になかったため⁽²³⁾ということである。後者は高橋が明確に語ったことではないが、後の1980年代中葉からマッキントッシュのパーソナルコンピュータを作曲に用いているのを見ると、高橋が帰国後コンピュータから離れた原因は、作曲方法の教授行為に

おける挫折経験の他に、当時日本で利用可能であったコンピュータの操作性の悪さにも原因があったとも推測できる。

とにかく高橋は、帰国してすぐに、いままで用いてきた作曲方法を部分的にでも放棄しなければならない状況に直面する。それとほぼ同時期に彼は、作曲家集団トランソニックを結成し、全音楽譜出版社からその集団の同人誌である『季刊トランソニック』（1973年12月創刊）を発行し（同人＝高橋悠治、武満徹（1930-1996）、柴田南雄（1916-1996）、湯浅譲二（1929）、林光（1931-2012）、一柳慧、松平頼暁（1931））、その編集者としての活動も開始する。この雑誌は、1976年12月まで続く。トランソニックは、同人誌の発行のみならず同人の作品を集めたコンサートの開催なども行う運動体として計画され、その枠組みの中でワークショップやディスカッションなども開催された。そして、高橋はこの活動の中で海外での活動期の作品とは別の方向性を持つ作品をいくつか発表する。

まず『季刊トランソニック』第二号（1974年4月）の附録として、1973年に作曲された女声合唱による《マナンガリ》の楽譜が発表される。この作品の楽譜は、フローチャート形式で記譜されており、厳格な伝統的五線譜記譜法と著しく異なっている。そして、高橋自身による解説には⁽²⁴⁾、この作品の演奏家たちはフローチャートや指示に則ったうえで、他の演奏家の出す音に機敏に反応しつつ、自らの判断で音楽的要素の演奏順や演奏速度を変化させる事が可能であることが記されている。この作品は演奏家に充填させる部分が多い作品といえる。

《マナンガリ》でみられたフローチャート形式の記譜法は同じく1973年に作曲された一人の鍵盤奏者のための《メアンデル》⁽²⁵⁾にもみられる。これも断片的に提示された楽譜の演奏順を演奏家が決定することを前提に作曲されている。

1960年代のコンピュータを用いた作曲を、高橋は「作曲家の個人的な様式からの解放」⁽²⁶⁾であったと述べている。帰国後の1973年の高橋の作品は、それまでの作品にくらべ演奏家が充填すべき部分や選択すべき部分が多くなっており、それは、それまでの高橋の数理的方法で作曲された作品にも見られた作曲家の意図とは別の、いうならば作曲家のコントロールを離れた音の動きが、演奏家による選択として導入されていると考えられる。高橋の「作曲家の個人的な様式からの解放」を目指すという試みは方法は異なっているが帰国後も続けられていたのである。

しかしながら高橋は、《マナンガリ》や《メアンデル》においても、演奏家による既存の様式に則った即興の回避を試みている。《マナンガリ》では演奏家は他の演奏家の声をよくききそれに反応するように歌はなければならない、つまり一人の歌手が突出して目立つような歌唱をしないように注意することが促され、また《メアンデル》では演奏家はパートに分割された音列のブロックの演奏の順番や繰り返しの回数に対して部分的決定権を有すが、いわゆる自由な即興が許されている個所はない。

高橋は1960年代中葉以後、作曲において確率計算を用いるなどして作曲家の個人的な様式の発露を疎外しようと試みているが、演奏においても、1970年代以後は自由な即興を意図的に排除することで演奏家の個人的な演奏様式を疎外しようと試みていることが分かる。高橋は1970年の一時帰国中にインタビューで以下のように述べている。

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。つまり靈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。⁽²⁷⁾

このインタビューで語られる「システム」は、それまで高橋が作曲に用いていた確率計算などの数理的方法のみを指すのではなく、自明的で論理的な構造としての「システム」全般を指している。また同じインタビューのなかで高橋は「みんなでかんたんにできる音楽」を標榜するとも述べてもいる。これらの発言から、音楽をそれを生産する個人の「靈感などに基づく」内的な発露と見做そうとする傾向を、高橋は彼が捉える「システム」を強調することによって批判しようとしていることが見て取れる。無論、音楽を生産する者は作曲家だけではなく演奏家も含まれる。《マナングリ》では、演奏家もクリシェに基づいた即興で演奏中に個性的な表現を行うのではなく、あらかじめ提示されたルールに従いつつ一緒に演奏する者が出す音を注意深く聴きながら、どのように演奏するかをその場で決定しなければならない。これは、演奏家が思い通りの音を出すことと目される一般的な即興演奏とは異なっている。

こういった演奏家による多くの充填を必要としつつも自由な即興を抑止する方針をより徹底させる制作方法として、集団制作という形態が高橋の作品にあらわれる。その例は、管弦楽とナレーターのための《非楽之楽》(1974年)と児童合唱と簡易楽器のための《自然について——エピクロスのおしえ》(1975年)である。

この二つの作品は、結局は楽譜が発表されことなく今に至っている作品である。両作品とも合奏形態で演奏され、演奏家たちが自分たちで演奏順やタイミング、あるいはメロディーも決定していく必要がある。以下では、この楽譜が公開されていない二作品に対する高橋の解説を参考に、彼がこれら作品にどのような機能を持たせようとしたかをめぐり、そのなかで「自発性」がどのように意味づけられているかを確認する。

3 演奏家の自発性

高橋はオーケストラの今後についての特集をする音楽雑誌に「オーケストラ改造試案」を寄稿する。このテキストで高橋は、ヴィンコ・グロボカール Vinko Globokar (1934) などの作品を引き合いに出し、音楽における集団制作の先行例を解説した後、自らの《非楽之楽》を説明し、この作品でのオーケストラは「指揮者をもたない数個の独立したグループであり、グループ内外の関係を自発的につくりだすのは演奏家の責任になる」としている。

彼はまた、《非楽之楽》での試みをもとにオーケストラの再組織化のためのいくつかの「条件」を提示している。この「条件」は、当時の高橋の集団制作における理想的な演奏家集団の在り方が垣間見えるテキストなので、やや長くなるが部分的に引用する。

4 個人・グループ・全体というちがう次元のそれぞれに適した行動範囲をあたえ、決定権をのこしておかなければならない。指揮者が何でも命令するようなことではだめだが、ケージ流のアナーキーは、全体を混乱と破壊に引きこむ。全体の目標は、全員が理解していなければならないが、各々の状況に対しては、個人の責任で音をつくっていかなければならない。〔中略〕

5 グループ内、グループ間の調整の問題。相対的な自立と責任の分担は、グループの間で、またひとつのグループを構成する演奏家の間で、能力や適性やこのみの差からちがう結果を生む。中央のコントロールを平均化し、バランスを回復するのはやさしいが、それではせっかくとりのぞいた抑圧のメカニズムを復活させることになる。むしろ、能力のちがいを質のちがいという方向に高め、その差が全体の多様な発展をたすけるようにグループ内で誘導する技術が必要になるだろう。

ここにあげた条件は、それに適した組織の運営と、音楽家の養成を要求するようになるから、理想的にはこのような再組織がどこへむかってゆくのかを予想することも不可能ではない。それはひとつの総合的な音楽集団にむかう。それは、演奏家だけではなく、作曲家や音楽学者をふくみ、ひとりの人間は各部門にあるていどのかかわりをもたなければならない。専門化は危険なのだ。演奏し、作曲し、音楽様式を研究するだけではない。かれはまた他人の楽器も一応しらなければならない。こうしてこの集団は、ひとつの学校をかねている。〔中略〕

やる音楽にあわせて人間をあつめてくるようなものから、人間にあわせて音楽をえらび、つくり、つくりなす。これは演奏家だけにあわせるのじゃなくて、聴衆にもあてはまる。あたらしいオーケストラを組織することは、最

最終的にあたらしい聴衆をつくりだすことにむかう。⁽²⁸⁾

このテキストの他の部分には「自発」⁽²⁹⁾というタームが登場する。作品において演奏家に委ねられる部分が多くなればなるほど、演奏家が自発的に行動しなければ音楽は成立しなくなるので当然ではあるが、このテキストからは高橋が単にひとつの作品のための演奏形態として、このような提案しているのではなく、新しい音楽の作り方を通して演奏家集団（オーケストラ）の社会性の改造までも目論んでいるのが分かる。高橋によれば《非楽之楽》は「作品」であるが、オーケストラという集団が上記引用にみられる「総合的な音楽集団にむかう」ためのステップとしても捉えられているのである。この作品が一般的な作品やオーケストラの概念の範囲を大きく逸脱するように計画されていることが見て取れる。

次に1974年の児童合唱と簡易楽器のための《自然について——エピクロスのおしえ》についての高橋自身の解説には以下の演奏に関するコメントがみられる。

声は、いわゆる地声であり、標準的な西洋流の発声に適応するのではなく、個性的な声のままでいっしょにうたうことが要求される。ここからうまれる粒子のあいだの間の微妙な摩擦が、いきいきしたうつくしさをもたらし、完全に声のとけあった「飼いならされた」ひびきと区別する。これは、エピクロスの偏りと反撥の原理そのものだ。〔中略〕

このような経験には、何も超自然的・神秘的なところはない。日常の行為そのものであり、水のはいったコップを注意ぶかくはこぶのと変わるところはない。⁽³⁰⁾

この作品で児童合唱は彼ら／彼女らが習得し慣れているであろう「標準的な西洋流の発声」を封印することを求められるが、この作品のための特殊な歌唱法を求められるわけでもなく、高橋はあくまで「日常の行為」の延長にあるような声での演奏を求めている。さらに合唱は指揮者の合図によらず「自発的に進行」⁽³¹⁾することがここでも求められている。

そして高橋は、同じテキストの《自然について》の作曲方法に関する部分で、この作品における「本当の仕事」は「演奏者とともに音楽をつくりあげてゆく練習の過程で、欠点を発見し、訂正すること、しかも特定の演奏者のくせに左右されることなく、できるだけ省略したかたちの指示としての決定稿をつくる」プロセスであるとして、その過程のなかで作品そのものが「意味」を失う可能性にまで言及している。そして、彼はやや唐突に「芸術家は生活の質をかえるところからしごとをはじめなければならない」⁽³²⁾という言葉でテキストを終える。

1970年代中葉において高橋が自作を解説する際に「自発」ないし「自発性」というタームが多く用いられ、かつ特殊な意味を担っていることが分かる。いまま

での引用から推測できるように、このタームは彼の作品の演奏方法ないしは演奏に対する演奏家の態度と密接に関係している。さらに、「自発」ないし「自発性」というタームを用いてはいないが、1977年に非常に短い期間だけ高橋が組織した演奏家集団「ミズーク・アンサンブル」を紹介する高橋自身の言葉を見てみよう。このアンサンブルで高橋は既存の楽曲を演奏するのではなく、演奏の練習によって音楽が立ち現れることを標榜していた。高橋の「もし作品が生まれるとしたら、それは練習方法そのものであるだろう」⁽³³⁾という言葉がそのことを如実にあらわしている。

さらに高橋は、このアンサンブルで目指される音楽をもう少し具体的に以下のように説明している。

あつまって何をやるのか。音楽の成立の契機を、できるところから一つ一つうらがえすこと。できあがった作品を演奏したり、手もちのフレーズをつなげて即興するのではなく、演奏からはじめて音楽作品(?)にしあげること。ちがう楽器がそれぞれの分担をまもりながら競争するのではなく、みんながおなじものをちがうやり方でやること。個人の異質性を保存しながら、競争でなく協同作業としての合奏をつくること。そのために、指揮者の中央からの操作でなく、各自の耳と判断力にたよって、音をあわせたり、切りはなしたりすること。これは可能性のほんの一部にすぎないし、これだけが絶対というものでありえない。⁽³⁴⁾

このアンサンブルには一柳や近藤譲(1947)など、当時、高橋とともに「トラソニック」を組織していた同世代ないし高橋より年下の作曲家や、現代音楽やフリージャズの分野で活躍する演奏家たちが参加した。高橋の言葉にあるように演奏から音楽作品が生成されることを目指し、作曲家と演奏家との間の垣根がないような状態で音楽を制作する目的で結成された集団であった。このアンサンブルは先の《非楽之楽》や《自然について》で、演奏家と作曲家が共同しなければ、理想的な音楽は作れない、といった高橋の見解を踏まえて形成された音楽集団だったといえる。

このミズーク・アンサンブルに関する引用の下線部にある合奏を行うための演奏家の能動的態度が《非楽之楽》《自然について》と、このアンサンブルが共通してもつ特質である。この態度こそが《非楽之楽》《自然について》では自発という言葉を用いて語られているのである。そしてここから、この頃の高橋が用いる「自発性」とは各演奏家間の関係性の中で成立するものである、と理解できる。つまり、先に見た1960年代の高橋も演奏した演奏家の積極的な充填を必要とする図形楽譜による作品に対する演奏家の能動性ではなく、演奏集団内における、あるいは演奏行為の只中における各演奏家の関係性をもとにした演奏行為のその場

での構築を高橋は自発性と呼んでいるのである。この自発性は、例えばジャズ（ビバップ）のクリシェを用いた即興演奏における演奏家間の関係に近いように感じられるが、高橋は予め「手もちのフレーズをつなげて即興するのではなく」とある種の予防線を張って、既存の即興演奏のクリシェの使用を演奏家ができないように計画している。この時期の高橋の作品では、作曲家は自らが制作する楽譜から、そして演奏家は自らの演奏から距離を置くよう意図され、作曲家演奏家双方の個人的な様式からの逸脱が試みられているのである。

歴史的に考えるなら、作曲家が、自らが制作する楽譜から距離をとることは、1950年代終盤以後の、ケージの偶然性を取り入れた作曲方法や、クセナキスの確率計算を用いた作曲方法から試みられていたと考えられよう。しかし、作曲家の意図や感情を反映しない楽譜を演奏するとき、そこに演奏家の意図や伝統的な音楽教育で培われた楽譜に対するなかば自動的な反応がみられてしまつては、演奏の段階で、それまでの音楽と同質になってしまう、あるいは演奏家の「自我のわく」に囚われてしまい、その本来の新しさといえるその音楽を生産する者の意図や個人的様式からの解放が損なわれてしまう、と高橋は考えたのである。

そこで高橋は、演奏中にどうしても現れてしまう教育された演奏家の楽譜に対する自動的反応を阻害するために、伝統的な演奏上のクリシェをあらかじめ排除したルールを演奏家集団に課し、そしてその集団の内の一人の演奏家にはその集団内での演奏を聴きながら自らの役割を自らで作って行く、といった非常に迂遠な方法で演奏家の自発性を発露させようとした、と考えられる。

そしてこのような演奏家の自発性を発露させるための迂遠な方法は、一般的な合奏（高橋が西洋的な分業システムに譬えて説明する合奏）形態では実現されえないと高橋が考えた結果、演奏家たちは「オーケストラ改造試案」で語られたような、それまでとは著しく異なる生活の中で演奏方法を培うことが要求されるのである。

こういった、プロフェッショナルの演奏家の個人的な名人芸によって、ないしはプロフェッショナルの集団である伝統的なオーケストラの演奏によって成立する音楽とは異なる音楽の在り方は、民族音楽の領域において見出される。音楽人類学者のトマス・トゥリノは、アマチュアの演奏家（場合によっては聴衆）の演奏（パフォーマンス）への貢献こそを重要視する音楽を、演奏家と受容者（聴衆）の区別が明確に存在する「上演型音楽」に対置させ「参与型音楽」と呼んでいる。トゥリノは参与型音楽の特徴の一つとして「曲はパフォーマンスのたびに作られ、ある種の資源の集まりのように（例えばゲームにおける形式やルール、一手のように）あつかわれる」⁽³⁵⁾ことを挙げている。この参与型音楽の特徴は帰国後の高橋の集団制作的作品と共通した特徴である。しかしトゥリノは、参与型音楽の成立には基本的にその社会が音楽を作る者と受容者の区別を行わない前提が必要であるとも述べ、さらにそのような社会にあっては、演奏への参与（貢

献)こそが重要とされ、基本的に演奏の質は問題とされない、とも指摘する。この、演奏の質を問わないという参与型音楽の成立に必要な社会的基盤を高橋の作品は有していない。このことが、次章で考察する高橋の自身の作品への批判へと繋がっていく。

4 実験の「失敗」

前章までで確認したように高橋は、演奏家の自発性を引き出す集団制作的な制作方法を、数理的思考を用いる1960年代の作曲方法に代わる新しい方法として肯定的に語っていた。しかし1970年代後半になると、高橋はそれらの作品に対し、ある種の否定的な見解を述べるようになる。それらの見解を見ていく前に、ミズーク・アンサンプルの顛末を確認しておこう。先に見た、今までにない合奏、音楽制作へ向かうことへの喜びや期待をにじませた紹介から一転して、高橋はアンサンプルが「失敗」したと発表する。

作曲家と演奏家というような分業や、クラシックとジャズというようなジャンルの固定した枠をやぶるために、演奏家とコンサートのプロデューサーを組織し、音楽の提出方法を変えていこうとするのが、「ミズーク・アンサンプル」のきっかけだった。あつまっていっしょに音楽をすることの根本にもどって、個人的プレイを排除しながら、自発的に集団から生まれてくる合奏形態をさぐろうとして、ゆっくりできあがりつつあったこのグループは、「トランソニック」グループに属する現代音楽作曲家の介入で、まったく別なかたちへ誘導されてしまった。それはひとつの教訓だった。⁽³⁶⁾

このテキストで高橋は、演奏家集団であるミズーク・アンサンプルを「自発的」というタームを用いて説明している。そしてそれに対し作曲家たちがアンサンプルに持ち込んだのは「楽譜と指導」だったと述べ、作曲家たちの行為はこのアンサンプルの特質を損なわせる行為だったと指摘し、そのような作曲家たちの態度は演奏家を「自分たちがもちこんだニセ音楽を市場に売るための、モノ言わぬ足としてコキつかう態度」だとして痛烈に批判する。ただ、高橋はミズーク・アンサンプルの失敗の原因を、トランソニックの同人作曲家のミズーク・アンサンプルの理念を理解しないままの介入としたが、具体的な活動記録を殆ど残さないまま消えてしまったこのアンサンプルの解散理由に関して、高橋の言葉だけで判断するのは難しい。

そもそも、高橋が理想とするような集団の音楽制作は練習時間が多く必要であると考えられ、すでに作曲活動や演奏活動で忙しかったと考えられるメンバーには、十分な練習時間や、自然と音楽が生まれてくるのを待つような時間は無かつ

た、とも考えられる。高橋は資本主義システムに組み込まれる音楽産業を1970年代初頭から批判しているが、プロの演奏家たちは、経済活動のなかですでに生きており、高橋が望むような集団を形成するようなライフスタイルではなかったとも考えられる⁽³⁷⁾。

そして同じ1977年に高橋は、1974年に作曲を開始した《非楽之楽》に関するテキストで、これまで語ってきた理念の具現たる作品を制作することの困難を書いている。

オーケストラ曲「非楽」は、中国古代の工人思想家墨翟の同名の論文にもとづく。〔中略〕指揮者のいないオーケストラの、数種の合奏法モンタージュと、墨翟のことばの朗読がくみあわされる。演奏のあとで改訂し、もう一度やってみた。まだ決定的なかたちがない。楽譜の量は改定するたびにすくなくなり、作品はつかうたびにすりへってゆくようにおもわれる。他の作品の大部分も、おなじ道をたどった。〔中略〕

作品を個人的表現ではなく、社会的機能とかがえれば、設定した目標にたどりつかなかったものは、やりなおさなければならない。思想や方法のあやまちを分析し、根本的につくりかえる作業は、だれがやってもよい。すでにできあがったものも、つかわれるたびに洗練される。表現者の無名性と表現の社会性は、手をとってすすむ。⁽³⁸⁾

この引用の後半には改作に対する積極的な見解も吐露されている。高橋は自身の作品の改作について、一概に否定的であったわけではない。しかし、1977年に記されたこのテキストからは、《非楽之楽》がいつまでも完成しないことへの高橋の焦燥感や疲れが感じられる。また《自然について》に関して、1980年に演奏を試みた際の感想として「結局は、名人芸にたよる音楽だったのか」⁽³⁹⁾述べ、楽譜の出版を無期限延長する。

この二つの作品は、例えば鍵盤奏者一人で演奏が可能な、《メアンデル》などとは異なり、演奏の練習に、すなわち最終的に演奏される音楽が決定されるまでに、大変時間がかかり、また練習時に作曲家が作品の性格や理念、演奏方法の細かな指示を提示しなければ、演奏家たちが特殊な曲想を理解したうえで演奏するのが難しい。こういった作品の性質のため、演奏家による作品への参与に作曲家が介入しなければならない、ないし作曲家の手助けなくして演奏家の作品への参与は成立しない、といった事態が発生すると考えられる。結果的に生じたこういった形態は、高橋が望んだ自発的な演奏集団とはまた異なる形態であったと考えられる。高橋は1977年ごろには、《非楽之楽》や《自然について》で試みた実験を中止し、また新しい方向へと進んでいく。

このような高橋の《非楽之楽》や《自然について》に対する見限りのような態

度は、先に述べたトゥリノの提示する参与型音楽が、まさにその音楽が制度として存在する場所でなければ再生産されない、ということとも関係するだろう。例えば、音楽において演奏家の能動的参加が最も重要とされた場合、自作品、ないしその演奏に対する作曲家自身の評価はどうになってしまうのであろうか。高橋は作曲家として《非楽之楽》や《自然について》の演奏がうまくいかない、という見解を述べているが、トゥリノは「参与型音楽」が成立する社会において演奏の質は敢えて問われないと指摘している。演奏への献身が最も重視される音楽においては、演奏の質ないし演奏にたいする「問題含みの貢献」を云々しないことがその「エートス」の一つである、と述べている⁽⁴⁰⁾。高橋の《非楽之楽》などの作品は、トゥリノが示している「参与型音楽」を成立させる社会を前提として制作されているわけではないが、演奏家の自発性を極限まで発揮させ音楽を生成しようとする試みにおいて、演奏の質ひいては作品としての完成度は犠牲になる可能性は高くなる。無論、いわゆる民族音楽の領域での「参与型音楽」という区分を、1970年代中葉の高橋の作品に適応するには注意が必要である。しかし、演奏家の自発的な演奏への参与が必要とされる音楽には、「民族音楽」「現代音楽」という領域の垣根を超えて常に演奏家の演奏技術の問題が付きまとうはずである。ある特定の演奏の質を目指すのであれば、演奏家に対する技術の高低での選別が行われる。また演奏家の「参与」こそが最重要事項ならば、演奏技術の高低は不問に付されなければならない。高橋は、1970年代中葉の既存の音楽教育のなかで演奏家に染み付いた楽譜への自動的反應を疎外することで得られる自発性を引き出す実験において、このような演奏の質の問題に直面したと考えられる。

おわりに

本論では、帰国後の高橋が考案した特殊な合奏方法は、「演奏家の自発性」を最大限発揮させるために考案されたものであり、かつ、その「演奏家の自発性」も、演奏家の楽譜への身体の自動的反應を疎外したうえでの、演奏家集団内における、あるいは演奏行為の只中における各演奏家の関係性のその場での構築という高橋独自の意味づけがなされているのを確認した。高橋が1970年代に考案した演奏家の自発性を引き出す方法は、音楽的な新しい表現を生み出すための試みであり、作曲家と演奏家のそれまでの社会的立場を再検討ないし改良するための実験でもあった。しかし、高橋はあくまでも自らの作品の質の高低に関しても、その批判的な眼差しを捨てることはなかったがためにこの実験は作曲家本人によって中断される。この高橋の態度は、「作品」が担わされている社会的機能と、「作品」としての質の対立に板挟みになってしまう危険性に自らを賭すような態度である。1970年代終盤から1980年代初頭にかけての高橋自身による《非楽之楽》や《自然について》に対する否定的に見える言及は、これらの状態から導きだされる結果

であると考えられる。

1970年代中葉の高橋の演奏家に委ねる部分を多く設けながらも、演奏家の恣意的な即興に陥らないような作品は、『メアンデル』のような独奏曲においては成功したといえるかも知れない。しかし高橋が求めた社会形態の変革につながるような合奏形態の変革は成し遂げられないままで終わる⁽⁴¹⁾。

そして1978年に高橋は新たな試みとして、音楽のアマチュアによる集団「水牛楽団」を結成し、さらに合奏形態の変革から社会の変革を目論むという迂遠な方法ではなく、水牛楽団自体が、当時の社会活動に参入することで、自らの生活スタイルの変革まで試みるに至る。この「水牛楽団」は五人編成で、すでにプロフェッショナルな演奏家としての経歴があるメンバーは高橋のみであり、その高橋も主にトイピアノや大正琴を演奏していた。意図的にアマチュアであることを目指した楽団であったと考えられる。この楽団は、一般的に上手いとされるような演奏を意図的に避けるように計画されており、「演奏家の自発性」と「演奏の質」の対立を「演奏の質」を予め一般的な質から遠ざけることで解消しようとする試みであったとも解釈できる⁽⁴²⁾。

ただ、高橋は1970年代中葉に行なった集団制作による実験を完全に封印したわけではない。例えば、1993年にはワークショップ「東京現代音楽祭童楽新しい子どもの音楽」に高橋はゲストとして参加し、子供たちと共に音楽を制作する⁽⁴³⁾。また、三味線とオーケストラのための『鳥も使いか』(1993年)で、オーケストラのメンバー各人に即興ではないが他のメンバーの出す音を聞きながら自律的に演奏の始まるタイミングや強弱を判断することを求めている。

高橋は、1970年代終盤に一度放棄したかに見える方法を後年換骨奪胎したかたちで再利用し、新たな目論見のために活用し始めるが、それは別の機会に考察するとしたい。

- (1) 寺内大輔は「西洋芸術音楽の歴史において《演奏者の自発性》の位置づけられ方」が多様であることを指摘している『ジョン・ゾーン《コブラ》の研究：即興演奏を素材としたコラージュとゲームをめぐる考察』、博士論文、九州大学、2016年、33～34頁。本論では演奏家の自発性を高橋の事例のみに焦点を当て考察するが、その他の作曲家の作品にみられる演奏家の自発性と高橋のそれがどのように異なっているのかは重要な問題であり、今後の課題として別の機会に論じたい。
- (2) 長木誠司『日本戦後音楽史 下』平凡社、2007年、69頁。なお、引用文中の「水牛楽団」は1978年に高橋が中心となり結成されたアジアの抵抗歌等を演奏する楽団。
- (3) 高橋の活動を年代に分けて整理考察した評伝は、青柳いづみこ『高橋悠治という怪物』河出書房新書、2018年があるが、帰国後の高橋の演奏家の自発性を問題とした作品に対する記述はない。また拙稿「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」『國學院大學院紀要』文学研究科第48輯、國學院大學大学院、2017年、211～225頁では、帰国後の高橋の急激な作風の変化を一種の政治化と捉え、それ以前のこ

ンピュータ等を用いたアルゴリズム作曲と区別したうえで、それでもなお両期間の作品に共通する傾向を考察している。ただ本論の議題である演奏家の自発性に関しては扱っていない。本論と「70年代中葉における高橋悠治の政治化」は多面的な1970年代中葉の高橋の活動に対し、それぞれ別の角度からの考察を行っている。

- (4) 1957年には作曲家・指揮者・教育者であるルーカス・フォス Lukas Foss (1922-2009) の監督の下で、事前に提示されたルールに則って演奏家たちが即興演奏を行うインプロビゼーション・チェンバー・アンサンブルがロサンゼルスで結成されている。本論で詳しく触れることはできないが、いわゆる現代音楽の領域では作品に演奏家の即興を取り入れる試みが1950年代後半に始められ、1960年代には多くの作曲家がその試みに参加することとなった。その傾向のなかで、演奏家たちが補充するべき空所が多く設けられた作品や演奏家たちによる協議が作品の成立に必要な作品が制作された。デイヴィッド・コープ (石田一志・三橋圭介・瀬尾史穂訳)『現代音楽キーワード事典』、春秋社、2011年 (原書2001年第7版)、146~147頁参照。
- (5) 1920年代に考案されたオクターヴ内の12音を均等に用いることで無調音楽を制作する技法。
- (6) 1950年代からみられる主に作曲に偶然的要素を積極的に取り入れる方法。
- (7) 主に演奏に偶然が関与するように制作する方法。
- (8) 《フォノジェヌ》《冥界の臍》に関しては、川崎弘二『日本の電子音楽』、愛育社、2006年、107頁および110頁参照。
- (9) 確率音楽も、偶然的要素が作曲に現れるが、偶然があるがままに受け入れるのではなく、あらかじめ用意された数式によりある程度のコントロールを行おうとする点で偶然性があるがままに受け入れる態度とは異なる。
- (10) 武田明倫「高橋悠治の世界——あるいはオルフェウスの世界」、『音楽芸術』29巻7号、音楽之友社、1971年7月、31頁。なお、以降の引用文中の〔 〕は引用者による挿入。
- (11) 《クロマモルフⅡ》(1964年)、《六つの要素》(1964年) などは細かなアーティキュレーションが施されている。
- (12) 三本のないし、二本のオーボエのための作品。演奏される素材は要素と呼ばれ、沈黙を含め六つあり、それぞれにA-E (沈黙は0) の記号が付けられている。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。演奏の固定化も可能だが、演奏の度に変化する音楽と考えられる。
- (13) 武田はこの作品を知らなかった、ないし当時の高橋の作品中の少数の例外とみなしていた可能性がある。
- (14) 「高橋悠治ピアノリサイタル2 ピアノディスタンス」と題され草月会館ホールで1962年2月23日に開催されたピアノリサイタル。図形楽譜による湯浅譲二 (1929) の《ピアノのためのプロジェクション・エセンブラスティック》(1961年) と高橋に献呈された武満徹 (1930-1996) の《ピアニストのためのコロナ》(1962年) を高橋は演奏している。
- (15) 1950年代後半に、アメリカのジョージ・ブレクト George Brecht (1926-2008) によって提唱された芸術形態。
- (16) フェルドマンは1950年の《プロジェクションⅠ (Projection I)》から始まる図形楽譜のシリーズを1953年まで継続的に制作し、一時の中断を経て1958年から図形楽譜での制作を再開している。
- (17) 図形楽譜の二つの傾向については、Paul Griffiths, *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-CENTURY MUSIC*, Thames and Hudson, 1986, p.84参照。

- (18) 「座談会 図形楽譜の問題」『SACジャーナル』(32号) 草月アートセンター、1963年7月、頁数なし。
- (19) 高橋悠治「びいぶる」『藝術新潮』第13巻第5号、新潮社、1962年5月、32頁、複数の芸術家による近況報告記事の一部。
- (20) 「自我のわく」に関しては、拙稿「一九六〇年代初頭の高橋悠治によるジョン・ケージの「偶然性」批判」『美学』第70巻2号、美学会、2019年、97～108頁参照。
- (21) 高橋悠治「演奏すること」『SACジャーナル』特集号、草月アートセンター、1962年10月、項数なし、および同「NOTE」『SACジャーナル』22号、草月アートセンター、1962年2月、頁数なし参照。
- (22) 高橋悠治「音楽の自己教育」『新日本文学』第32巻第10号、新日本文学会、1977年10月、66頁。
- (23) 別宮貞雄「高橋悠治君に」『音楽芸術』第32巻第6号、音楽之友社、1974年6月、32頁では、高橋が帰国後もコンピュータを用いた作曲を継続しようとしていた形跡が述べられている。
- (24) 高橋悠治《マナナガリ》全音楽譜出版社、1973年。
- (25) 《メアンデル》1972年版は出版されなかったが、2010年版が現在公開されている (<http://www.suigyu.com/yuji/score-pdf/maeander.pdf>: 最終閲覧日2021年4月25日)。
- (26) 高橋悠治「古い歌は終わった 技術について」『トランソニック』、第10号、全音楽譜出版社、1976年6月、92頁。
- (27) 「インタビュー 高橋悠治に訊く」(インタビューア・秋山邦晴)『音楽芸術』第28巻第1号、音楽之友社、1970年1月、58頁。
- (28) 高橋悠治「オーケストラ改造試案」『音楽現代』第5巻第1号、芸術現代社、1975年1月、133頁。
- (29) 同上
- (30) 高橋悠治「自然について＝エピクロスのおしえ」『エピステーメー』8・9月号、朝日出版社、1976年8月、193頁。
- (31) 同上
- (32) 同上、196頁。
- (33) 高橋悠治「ミズーク・アンサンブルのこと」『話の特集』1月号、話の特集、1977年1月、152頁。
- (34) 同上、153頁、下線は引用者によるもの。
- (35) トマス・トゥリノ (野澤豊一、西島千尋訳)『ミュージック・アズ・ソーシャルライフ』水声社、2015年 (原著2008年)、109頁。
- (36) 高橋悠治「ミズーク・アンサンブル失敗記」『話の特集』5月号、話の特集、1977年5月、170頁。
- (37) 高橋が発起人であったトランソニックも、1977年に高橋と林光が脱退することで解散となる。
- (38) 注22、68頁。
- (39) 高橋悠治『水牛楽団のできるまで』白水社、1981年、140頁。
- (40) 注35、67～68頁。
- (41) 高橋のある種のユーロピアの演奏家集団への挑戦は、ソヴィエト連邦におけるコルホーズないし中華人民共和国における人民公社の形態からの影響も考えられる。この点に関しては、注3拙稿「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ブリズムへ」を参照。
- (42) 後年高橋は坂本龍一との会話で、水牛楽団の音楽はミニマル・ミュージックのように厳格な規則性はなく「間違おうが何しようがさ、間違ったら別の音楽になるだけっていう話」だとして、そのような水牛楽団の音楽に高橋自身が飽きるとすれば「上手くなったとき」

と述べ、「上手くなりつつあんだよね。で、これは危ないという気がしてきた」とある種の危機感を表明している。高橋悠治・坂本龍一『長電話』、本本堂、1984年、100頁。なお、水牛楽団の解散は1985年。

- (43) 清水和「日本の子どもとつくる 高橋悠治と子どもたち」『教育音楽 小学版』第47巻第2号、音楽之友社、1992年2月、45～48頁。