

令和5年2月
大学院文学研究科

埤岡 悠希 提出 学位申請論文
『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—』
審査報告書

國學院大學

埤岡悠希 提出 学位申請論文

『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—』

審査要旨

論文の内容の要旨

本論文は、作曲家・ピアニスト高橋悠治（1938～）が1960年代初頭から1980年代中葉までに残した多くの言説を手掛かりに、彼の音楽思考を浮き彫りにすることを目的としている。現存作家である高橋については、その言説が時代ごとにかなり性格を異にしているため、とくに彼の言葉に着目し、年代を追ってトピックごとに整理し、音楽に対する一貫した思考を指摘する論考や、逆に思考の変化の原因に言及した論考はこれまで存在しない。

序において数少ない先行研究を紹介しつつ問題点や課題を提示し、既存の高橋像を再検討して日本戦後音楽史における高橋の位置を明確にすると本論の主旨を述べる。

以下、筆者は編年的に高橋の言説と活動を追って検討し、言葉に込められた意味に拘泥することで新たな高橋悠治像を提示してゆく。

第1章 「偶然性への視座・1960年代初頭」

まず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論じる。作曲の過程における諸選択を偶然性に委ねる「偶然性の手法」（Chance Operations）を創始した

ケージについて、1960年代初頭の日本の言説の多くはそこに一種東洋的な「神秘主義的傾向」を見ている。しかし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批評を仔細に検討するならば、高橋自身は、ケージの内にそのような神秘主義的傾向を見ることには批判的であったことが分かる。筆者によれば高橋は、ケージが作曲に導入した偶然性の手法の根幹には「不確定性」(Indeterminacy、楽譜と演奏との関係が一義的に確定されない作品のあり方)の要素を見出すことで、独自の「あいまいな音響」や「自我のわく」という発想を得た。高橋は1963年に日本を離れ、パリで活動していた建築家にして音楽家ヤニス・クセナキス (Iannis Xenakis : 1922 ~ 2001) の下で確率計算を用いた作曲を試みたが、筆者は、1970年代初頭の帰国後の高橋の作品や活動にもなお、ケージ解釈を通して得た彼独自の発想が認められると指摘する。

第2章 数理的方法(アルゴリズム)への期待・1963年から1972年までの高橋に見られる「個人様式」からの脱却と「脱神秘化」

本章では、1963年から1972年までの約10年間における、主に海外での制作と帰国後1973年に発表された作品とそれに関わる言説を限られた資料にもとづいて分析し、以下3つの作品群に区分する。①確率計算を用いた作品②確率計算以外の数理的方法を用いた作品③それ以外の作品。そして少なくとも①と②の考察から、高橋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月帰国以降では、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日本にはなく、ま

た作曲には使えないという物理的制限があり、方向を転換する。しかし高橋にとって作曲のアルゴリズム化は、伝統的な西洋音楽の慣習や個人の名人芸、個人様式を超脱する作曲システムとして必然であり、その狙いは音楽の「脱神秘化・脱個人様式」であったことを明確にする。

第3章 「政治化」・音楽と社会の接点としてのシステム

本章では作品分析を離れ、1970年代中葉の高橋の政治化の過程における言説のみを整理し、高橋の政治的変化の過程の詳細と、それ以前の思考との連続性を示す。

高橋の1970年代中葉の政治化の進行を急激とみなし、変化以前と以後の断絶を強調することは高橋に対する諸言説に共通する傾向である。しかしまず、作曲家集団「トランソニック」結成の主旨を踏まえた上で、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」でなくてはならない、とする高橋の状況認識の確認が必要である。「トランソニック」は、社会制度を巻き込んだ音楽改革を目ざす試みであり、その達成のために高橋は、音楽に政治のアナロジーをもちこみ、あるいは音楽によって政治に関わろうとしたのであり、その態度が、高橋におけるいわゆる「政治化」とされる所以であると、筆者は指摘する。

第4章 コレクティヴィズム的制作と演奏家の「自発性」・1970年代中葉

本章では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。演奏集団は、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着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せず、結局は両作品とも決定稿を作成せずに放置した。筆者は、合奏形態を「コレクティブィズム化」するこの実験の失敗は、高橋のこの実験の場が、自発的な演奏への参与を最も価値ある行為と判断する、トゥリノのいう「参与型音楽」を支持する共同体ではなかったからだと推察する。

第5章「誰のための音楽？」水牛の問い・1978年から1984年まで

本章では、第4章で論じたコレクティブィズム的制作の問題を高橋が認識した結果結成した「水牛楽団」に焦点を当てる。同楽団は、既存の音楽的美意識に左右されず、「みんながかんたんにできる音楽」の在り方の探求を目指していた。1970年代後半から1980年代前半の高橋は、楽譜を意図的に簡素化したと見なしうる。そこで筆者は、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」に関して検討した上で、「水牛楽団」の活動とその音楽への評価を概観する。そもそも「水牛楽団」は上手な演奏を目指さず、多様な国の抵抗歌を演奏することで普遍的に共通する社会問題の根源を気付かせる活動であった。様々な場所に出向いて演奏活動した「水牛楽団」では、楽器のみならず演奏用の機材も簡略化され、さらには楽譜の表記も「簡素化」されている。

以上、1960年代初頭より高橋は、音楽を伝統的西洋音楽の慣習と美意識から解き放つことによって、音楽が特殊な才能を持った者の「所有物」となることを否定する方向を模索した。既存の美意識に従えば、超

人的な技巧を有する名人（ヴィルトゥオーソ）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。しかしこれを回避するために数理的システムを用いた作曲や、新しい演奏／合奏形式であるコレクティヴィズム的集団演奏を実験してもなお、音楽の脱神秘化による「みんながかんたんにできる音楽」へは到達できない。そこで高橋は楽譜を意図的に「簡素化」するが、そのような楽譜に対しては、演奏者各個人が音楽教育で身につけた楽譜に対する自動的反応が阻害され、演奏家は各自が「自発的」に工夫しなければ演奏できない。その結果演奏する身体の「不随意性」が前景化されるが、これによって高橋は既存の美意識に沿う演奏を最終目標とする音楽を回避しようとしたのだ、と筆者は結論づける。

論文審査の結果の要旨

本論文は、日本現代音楽を牽引した作曲家・ピアニスト高橋悠治の重要な活動期について、高橋が講演や座談会、そして文芸批評において展開した言説、すなわち「言葉」を詳らかに分析し、高橋の音楽活動とそれを支える思想を明らかにすることを目的としている。

高橋は、戦後日本が激動の時代の中で、文芸において革新的段階を迎えた1960年代初頭において、まずはアメリカの前衛音楽家ジョン・ケージに影響され、彼の作曲法である「偶然性の手法」を取り入れた音楽を制作した。続くほぼ10年にわたる渡欧期には、ベルリンで活躍してい

た建築家にして音楽家ヤニス・クセナキスに私淑し、共に制作に携わって、先鋭的な確率計算などの数理的方法を用いた作曲を発表した。このような欧米の前衛的音楽家たちとの交流によって、高橋の音楽は「アヴァンギャルド」とされる一方、当時の欧米音楽界で隆盛していたセリエリズムには与しないため、主流ではないものの「アカデミック」な作曲家とも捉えられていた。しかし帰国後、1970年代中葉ごろから急激に「政治化」されたと見做されている。高橋の「政治化」は、他の作曲家との軋轢をおこしつつ、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。

現代音楽におけるヴィルトゥオーソのピアニストの名を確立している高橋の1970年代中葉を境に起きたこの変化をもって、西洋の前衛に幻滅した政治的な背景を有する作曲家と見做す傾向があるが、彼の言説を詳らかに分析し、その音楽および政治活動を貫く「音楽思考」について論じた研究はこれまで存在しなかった。唯一、ピアニスト・文筆家青柳いづみこは、高橋と共演した経験や直接的なやり取りを踏まえて評伝『高橋悠治という怪物』（2018年9月）を発表し、高橋の新たな「実像」を提示していて、現状ではもっともまとまった高橋に関するモノグラフィである。

本論文は、青柳のモノグラフィーおよび他の高橋論、そして何より高橋自身の言説を渉猟し、その音楽と政治性との二側面を視野に入れつつ、高橋の思考の変化と一貫性を明らかにすることにより、この二側面の断裂からこれまで提示されなかった新たな高橋悠治像を提示する試みである。

具体的には、まず 1960 年代初頭から 1980 年代中葉までの高橋の思考の変遷を辿り、そこから「不確定性」「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用語を抽出する。その上で、1970 年代後半から 1980 年代中葉、とくに 1980 年前後の高橋の制作において打ち出された記譜法の簡素化にともなう「不随意性」という概念を、筆者埴岡悠希が独自に提示したことは重要である。

しかし問題点も存在する。たとえば、ジョン・ケージとヤニス・クセナキスの作曲方法を高橋が如何に受容し否定したかをもう少し明確にすべきである。そして 1960 年代から 80 年代に限った高橋の活動に焦点を当てたがゆえに、当初の目標に掲げられていた戦後日本の現代音楽史における高橋の位置を十分明確にするには至っていない、と言わざるを得ない。高度経済成長期の激変する日本の政治的文化的状況、さらには戦後世界の状況が高橋の活動の背景にあることは明白であり、その中で巨視的な観点に立つ国際人高橋の位置づけが望まれる。さらに戦後日本の音楽界にいかなるインパクトを与え、いかなる変容をもたらしたか、またヴィルトゥオーソ高橋の功績についての言及がない。今後の課題として、高橋が「個人様式からの脱却」を希求した理由により迫る研究の必要性を筆者本人が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、共通して伝統的西洋音楽からの脱却、「個人様式からの脱却」、そして演奏家の「自発性」が暗黙の目

標としてあったと言えるが、それはまた音楽にかぎらず、西洋の伝統的芸術概念が問い直された潮流とも連動するものである。本論は、高橋の自己成型にきわめて重要な時期に限定しての緻密な考察を展開し、かつ高橋自身の「言葉」を徹底的に分析することで、これまで成し遂げられなかった高橋悠治像を浮かび上がらせることに成功するとともに、20世紀後半における音楽のみならず芸術の根底に横たわる根本的問題を高橋悠治という人物を解体することで顕在化させたとも言う。それゆえ本論は、高橋悠治論のみならず、戦後目覚ましい展開を遂げた現代音楽論に一石を投じる論文であると評価できる。

以上、本論文の提出者埴岡悠希は、博士（歴史学）の学位を授与される資格があると認める。

令和5年2月16日

| | | | |
|----|-----------|-------|---|
| 主査 | 國學院大學教授 | 小池 寿子 | ㊞ |
| 副査 | 東京大学名誉教授 | 西村 清和 | ㊞ |
| 副査 | 横浜国立大学准教授 | 中川 克志 | ㊞ |