

高橋のふたつの側面：2枚のCD、肖像を描いたふたつのコンサートのライブ録音

ピーター・バート

高橋悠治の第1の側面は、1960年代の高橋である（そしておそらく、西洋のある世代の者は今もその印象をもっている）。つまり、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、「鍵盤楽器に課された前代未聞の要求を、もの見事に弾きこなし」（ロジャー・レイノルズ）、「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。「1961年にクセナキスの《ヘルマ》の楽譜を受け取り、1日1ページ、多くて1時間くらい練習し、1ヶ月で準備した」\*という高橋は、ベルリンでクセナキスに作曲を学び、音節の多い単語をタイトルにした、厳格に決められた構造をもつ挑戦的な作品を書いた。「密度、持続、動きのパターン、リズムは確率計算から」書かれた《メタテシス I》（1968）、「ピッチと時間感覚は確立計算」によって書かれた《クロマモルフ I》（1964）、「18世紀の数学者レオンハルト・オイラーによる一筆書きの数学理論」に基づく《オペレーション・オイラー》（1968）がそうした作品である。“Six Stoicheia”という欧文タイトルをもつ《6つの要素》（1964）（“Stoicheia”とは、ギリシャ語の数学者エウクレイデス〔ユークリッド〕の著書『原本』の意であり、「ステップ」もしくは「要素」の意）は、複雑なポリリズムとマイクロトーンのある、恐ろしく演奏が難しい曲である。《ローザス》（1975）は、「ステンドグラスの薔薇窓 純正律の音階を短7度で4回積み重ねた音階は 調子外れに感じられる」と高橋が述べる作品。クセナキスのもとで学んでいた時期について、「ベルリンには、アラン・ダニエルーによる比較音楽学研究所があった。よくそこで本を読んだり、音楽を聞いたり、インドやイランの音楽家に会った」\*と高橋は述べているように、すでに次なる高橋、すなわちもうひとつの側面である、第2の高橋へ移行する予兆がある。このCDに収録されている1960年代後半と1970年代の作品には、そうした第2の肖像がみえる。作曲にあたり「CDC6400 コンピュータを用いた」という《般若波羅蜜多》（1968）は、録音済の3層にライブ演奏を重ねることで実現される。テキストは般若心経の原文であるサンスクリット語からの抜粋。《和幣（ニキテ）》（1971）も、「手順は機械化され、コンピューターにかけられ、数秒間で完了した」というコンピュータを用いた作品であるとともに、「ニキテ（和幣）は麻や紙のふきながしで、異教の祭で霊をよびおこすためにつかわれる」ものであり、さらには「音の構造よりも人の関係を重視する」。《歌垣》（1971）というタイトルは、「春（秋）分に行われる古代日本の祭り」からきている。「ペアを組むが日の出前に別れる運命にある男女が集い、グループ間で交換する歌」を反映したピアノとオーケストラが掛け合う作品。そして時は流れ、高橋は急激に政治的な出来事へ積極的に関与するようになり、「ヨーロッパの音楽は極度に発展し、いまや方向を変えるときがきた」と、西洋の前衛に幻滅する時代

がくる。そのこと自体が政治的な背景を持つ問題だった。「20世紀音楽は、いままでに獲得したものの上に、特殊な音色や奏法、複雑なうごきを付け加えただけだった。“あれもこれも”という消費の加速のはてには、音楽の死が待っている」。つまり20世紀の音楽は「17世紀以降に始まる植民地主義と奴隷制に支えられた貪欲な文明の表現」\*であり、言い換えれば、政治と関連し他の文化に強い影響を与えていた。「アジア・アフリカ、ラテンアメリカは、経済的・政治的・軍事的に、帝国主義・新植民地主義の食いものにされている。文化や芸術の領域も例外ではない」。しかし、抵抗運動もあった。「民衆の声は強く、するどい。それは抑圧に負けないだけでなく、すすんで敵を攻撃しようという姿勢をもつ。(中略)アジア大陸、半島、島々の民衆の歌声は、こうした特徴をもっている」。もちろん東洋のすべてではないとして、続けて高橋は、アジア半島および島々のなかで「アメリカによって温存され、助手役をつとめながら勢力をのぼした」と日本の帝国主義的態度について記す。ここで日本の伝統音楽は例外になるのだろうか？答えはNoである。というのも、「日本の伝統音楽は、さまざまなアジアの要素を取り入れている」\*からだ。これは伝統的なマルクス主義の“国際主義”に反することだろうか。それとも新しい主義のもとにある“汎アジア”的なナショナリズムだろうか。それも答えはNoである。「固有の文化価値の再生は排外的民族主義ではなく、さまざまな伝統の相互学習によって、鎖国状態から脱出することを必要とする」。むしろ必要なのは、「民衆の側に立ったもう一つの国際主義」なのだ。

そしてこの2枚のCDには、今80歳代を生きる第2番の高橋（1938年生まれ）の肖像が収録されている。初期の高橋作品の所在はわからなくなっている。つまり1960年代の楽譜は出版社のカタログから削除されている（したがって、初期の作品を演奏し録音するためには熱心な学者による国際的な探偵のような調査が必要となる）。著作権はコピーレフトとされ、スコアはオンラインで無料で入手できる [http://suigyuu.com/yuji\\_takahashi/](http://suigyuu.com/yuji_takahashi/)。“楽譜”というのは、そもそも疑わしいものなのだ。「音楽はもはや楽譜として固定された構築物ではない。音を聞いたり、楽器に触れたりする演奏をとおしてなりたつという、音楽の原点に帰るものである」\*。そこでは音を出すという物理的な行為が優先される。「手や指、息で楽器に触れたとき、音は生まれる」\*と高橋はいう。あるいは、《さ》（1999）の作曲家の言葉にあるように、「唇、左手のバルブ、ベルに入れた右手の組み合わせ」で音が鳴る。高橋は、国際的なコンサートという場を放棄した。しかしその代わりに、特定の演奏家のために作品を書いた。ロシアのチェリスト、ウラジーミル・トンハーのために書いた《石》（1993）、オーストリアのアンサンブルのために書いた（しかし、所望された写真を作曲家が送らなかったために委嘱が取り消されたという）《タラとシシャモのため》（2015）、「楽譜を送ったがその後依頼者とは音信不通」になったという《散ったフクシアの花》（2010）。東洋の音楽、演奏の実践、儀式からの影響による作品もある。《さ》はそのひとつ。「古代日本語で“さ”という音は、霊的なものに満たされた状態をあらわしていた。(中略)この音楽は、ホルンと

いう楽器にその記憶をとりもどさせるための、心をこめた儀礼だと、考えてくれてもいい」と作曲家は記している。とはいえ、高橋の目が日本に向けられ、排他的になったのではない。ほかの文化からの影響もあることが「もうひとつの国際主義」を物語っている（たしかに高橋が百科事典的に多言語を読むことができることを証明している）。《散ったフクシアの花》は、ダイアン・ディ・プリマによる俳句4首、《タラとシシャモのため》はヴォルフガング・ボルヘルツの詩「灯台」、《あえかな光》(2018)はウィリアム・イエイツの詩「肉体の秋」(1898)による作品であり、また《石》はオシップ・マンデリシュタームの詩「沈黙」の一節を演奏前に朗読する、といった指示がある。

「高橋は、鍵盤楽器の優れた演奏家であり、作品解釈にきわめて鋭敏な感性をもち、それまで考えられなかった手法を必要とする創作を次々となした若きヴィルトゥオーソの時代から、持ち前のキャラクターや理知的な探求心を失うことなく、自身の主義主張を満たす選択をして人生を歩んできた」(ロジャー・レイノルズ)。しかし、このCDに収録された演奏でとくに印象的なことは、あらゆることが継続しているということである。「きく者の興味をおこさせるが、心にうったえることはしない」と述べていた頃と同じように、今日の高橋の音楽は妥協を許す余地はなく、行者のような厳しさがあり、ストイックである。そして1960年代と同じように今も、パフォーマンスに重点がおかれている。「演奏する者がいてこそ音楽がある。演奏とは、物理的な行為でもある(中略)音を作るとは、音に触れ、音を聴くことを通して外界を探ることを意味する」\*。若きヴィルトゥオーソだった高橋は、1960年代にそれを知っていた。このCDでは、高橋からみたら二世代後になるヴィルトゥオーソたちが演奏している。若い彼らは、高橋の初期の作品にみられる手、指、息といった感覚に彼ら自身の神経を集中させながら、若い高橋の感覚も若い各々の感覚も即座にとらえたことが前面にでていた演奏をしている。2枚のCD、肖像を描いたふたつのコンサート——いや、究極的には唯一である高橋という存在がこの2枚のCDには収められている。

(訳・小野光子)

訳注) 文中の引用は、楽譜やプログラムに掲載された作曲家の言葉、および下記の書籍から。

『ことばをもって音をたちきれ』(晶文社、1974)

『音楽のおしえ』(晶文社、1976)

『たたかう音楽』(晶文社、1978)

Yūji Takahashi (with Jack Body), 'Wie eine rollende Welle: Yūji Takahashi in Gespräch', *MusikTexte* 59 (June 1995)

\*のつく引用は、英文からの和訳、およびドイツ語からの重訳。