

1961年、本邦における「ジョン・ケージ・ショック」前年、高橋悠治は、ある雑誌に「ケージの音楽はどこかかなたに存在し、きこえてくるのはそのアナログンだ、ということとはできない」と記した。従来の音楽は作曲家の楽想にその本質があり、演奏されたものはそのアナログンだとされてきたが、ケージの音楽はそのように捉えられないというのである。しかしのちに高橋は、この特徴をケージの音楽特有のものとしてではなく、全ての音楽の構成原理として捉えることとなる。欧米はもとより本邦においても、ケージによる偶然的要素の作品への導入が、同世代および次の世代の音楽家たちに与えた影響は大きい。また、その手法を受け入れた個々の音楽家がそれを解釈し批判するなかで、それはケージ個人から離れ、音楽家それぞれの方法に昇華されていった。しかし、20世紀音楽史のなかで特権的位置にあるこの「ケージの偶然性」の本邦における受容を検証した研究は未だ少ない。本発表は、高橋悠治という個人を対象としながら、「ケージの偶然性」が次の世代に与えた影響と、その結果として「偶然性」の意味がどう変化したかを考察する一つの試みである。

先行する論考において高橋の創作におけるケージからの影響は、ヤニス・クセナキスからの直接的な影響にかくれ、必ずしも重用視されてこなかった。たしかに高橋は、クセナキスから学んだとされる確率論を導入した作曲を60年代に行っている。しかし一方で、この時期の高橋にとって「ケージの偶然性」は、先の引用にみられるとおり、音楽をアナログンとして捉えるのではなく、それまで音楽のメディアムとされてきた諸要素(楽譜、楽器、演奏家)の介入こそが、音楽を成立させる構成原理であるという認識の出発点となった点で、きわめて重要な位置にあったと考えられる。また偶然性が音楽概念に対してもつ意味を、60年代初頭にすでに高橋が論理的に思考していたことも、他の邦人作曲家と対比して、彼独特のスタンスであったといえる。

発表では、まず50年代に高橋が行った、占いの手法を導入した作曲にふれたのち、60年代初頭の邦人批評家・作曲家たち(東野芳明、湯浅譲二など)のケージ評を渉猟し、それらとの比較のなかで高橋のケージ解釈の特徴を確認する。これを踏まえ、高橋が60年代初頭に制作した《フォノジェーヌ》や《冥界の臍》などを取り上げ、そこでの偶然的要素の導入方法を検討することで、彼の偶然性に対する評価の変遷を跡付ける。高橋の行った偶然性の導入は、50年代後半では神秘的なものとの交感を目的としたが、「ケージ・ショック」以降は上に述べたように偶然性の効果を論理的に追求し、音楽概念の変更を目的とするものへと変化する。そして70年代に入ると、その時期の高橋の発言にみられるように、彼は「みんなのできる音楽」へとその方向を変化させ、偶然性の問題もその変化のなかで発展的に解消されていくのである。