

ヴィンコ・グロボカール小伝 ——1934年から1970年代まで——

A Short Biography of Vinko Globokar: from 1934 to the 1970s

坂 本 光 太
SAKAMOTO Kota

キーワード：グロボカール、伝記、トロンボーン、現代音楽、政治参加の音楽

序

ヴィンコ・グロボカール Vinko Globokar (b. 1934) は、作曲家、即興演奏者、トロンボーン奏者である。彼は、トロンボーン・ヴィルトゥオーゾとして、ベリオ、カーゲル、シュトックハウゼン、武満らの前衛作品を数多く初演し、また、作曲家としては、前衛音楽の演奏経験を生かした作品を創作するとともに、1970年頃以降、国家による人権侵害や移民を主題とした政治的、社会的作品を発表し続けている。

しかしながら、前衛音楽史におけるグロボカールの重要性に反し、演奏会プログラムなどの短いプロフィールを除いて、日本語で書かれた彼の伝記はほとんど見つけることができない。また、欧文によるグロボカールの伝記を見ても、これまでのところ最も総合的な研究であるBeck (2012) での彼の伝記的記述（独語）では2003年までの文献しか参照されていない。そのため、新しい3つのインタビュー Globokar (2006, 2008, 2014) を踏まえ、それを更新する必要があるといえるだろう。

本稿は、詳細な伝記的インタビューを含むGlobokar (1994) (以下略記EA)、長編インタビューのGlobokar (2008) (以下略記KE)、自身による伝記的情報を含む最新のインタビューの一つであるGlobokar (2014) (以下略記LC) を主要文献とし、グロボカールの発達上の多元性に注目しながら、作曲家としての方向性を明確に定めたとされる1970年代頃¹までの彼の前半生を明らかにすることを目的としている。

本稿は活動場所あるいは活動内容によって分かれた7節からなる。本稿での訳は筆者による。

1. フランスの移民共同体での幼少～少年期 (1934-1947): 劇場での音楽体験

本節では、グロボカールの原点である移民としての出自、幼少期の音楽的経験と政治的衝突について述べる。

ヴィンコ・グロボカールの祖父母は20世紀初頭にスロヴェニア²からアメリカへ移住し、その7人の子供はスロヴェニアに残り農家として働いていた。グロボカールの父親は、家族に仕送りをするため1920年代終盤にフランス東北部ロレーヌ地域のテュクニユー Tucquegnieuxへと21歳で移住し、採掘

業に従事した (LC, 1)。グロボカールによれば、当時のフランス人は肉体労働を拒んでいたため、その採掘業の職場は、半分が現スロヴェニアからの移民、そしてもう半分がポーランドからの移民で構成されていた (KE, 122)。そこでの生活はフランス語が必要ないほどに外部との接触が限られており、グロボカールの母親はフランス語をほとんど話せなかったという (EA, 169)。そのような状況の下、グロボカールは1934年7月7日、テュクニューの北に位置するアンデルニー Anderny に生まれた。

当時、テュクニューに住むスロヴェニア系移民のM. ヤンコヴィッチ M. Jankovic³という人物が、私営の小さな劇場を設け、スロヴェニアの撥弦楽器タンブリツァ⁴によるオーケストラや、アコーディオン、合唱、演劇などの文化活動を行っていた (LC, 1)。その文化活動で得られる僅かばかりの売り上げは、病気や怪我ですぐに故郷に帰されてしまうという厳しい環境の下で労働していたの移民たちへの経済的援助のために使われたという (KE, 122)。グロボカールは、ヤンコヴィッチによる外部と隔絶したこの共同体を「文化的孤島」(EA, 169) と例えている。

グロボカールの父親は、ハーモニカを好んで演奏するなど音楽に理解があり、幼少期からグロボカールにとって音楽は身近なものであった。グロボカールはヤンコヴィッチの劇場で、5歳から13歳まで (1939-1947年頃) タンブリツァとアコーディオンの演奏、合唱、ピアノ、そして演劇などの経験を積み、スロヴェニアの文化と音楽に慣れ親しんだ (KE, 122)。「M. ヤンコヴィッチはとてもカトリック的で、非常に伝統的な人だった！レパートリーもかなり民俗的だった。」(LC, 1) とグロボカールが語るように、劇場での音楽教育は、非常に素朴かつ伝統的なものであった。グロボカールが体験したであろうスロヴェニアの素朴な音楽・文化経験について彼は以下のように述べている。

スロヴェニア人は一人であれば泣き、二人集まれば一緒に歌いだすと言われている。今でも土日の夜に、スロヴェニアのパブでこの歌を聞くことができるだろう。その歌は、すこしチロル風の平行3度の上声と、トニックとドミナントのベースだけでできている。そんな訳で、3声で歌えるようになるのに、あまり多くの練習は必要ないだろう。(EA, 169-170)

また、グロボカールはこの共同体の中で、以下のような政治的対立を目の当たりにしている。これは彼にとって最も早い時期での政治的経験であり、政治に翻弄される人々の問題を今日に至るまで描こうとする彼の原体験のようにも思われる。

私は幼すぎて気がつかなかったが、この文化クラブが分断されていたことだけは覚えている。ある一方には、そのうちの何人かはスペイン内戦にさえ参加するような左翼志向のスロヴェニア人がいて、その反対側にはスロヴェニアの司祭や、右翼志向の人々がいた。戦後、一部のユーゴスラヴィアのバルチザンが、ユーゴスラヴィアへの帰還を主張した。彼らはさらに、彼らにとって少しばかりカトリック的すぎる教師——第二次世界大戦中に息子がドイツ人に協力していた場合は特に——を相手にある種の裁判をするためにスロヴェニア人たちを召集した。私は小さな村で沸き起こったその大騒動をよく覚えている。(KE, 123)

「どちらかという左翼の労働者」であった父親は、第二次世界大戦後のユーゴスラヴィアからのパルチザン帰還の呼びかけに応じ、グロボカールが13歳の時（1947年）にスロヴェニアに帰国した（KE, 122-123）。父親のこの決心に関して、グロボカールはこのように言及している。

戦争の余波で、チトーの新しいユーゴスラヴィアを宣伝するために多くのスロヴェニアの党派がこの地域にやって来た。他の労働者たちによって、同じく熱心なドゴール支持者〔gaulliste〕である私の父は、彼ら〔スロヴェニアの党派〕が言ったすべてが真実であるかどうかをチェックするための偵察旅行を任された。帰国後、彼は何よりも彼に感銘を与えた学校制度について話した。勉強をしていなかった彼は、貧しかったにもかかわらず、子供たちに高等教育を受けさせたいと考えていた。それが、私たちのスロヴェニアに引越した主な理由だと思う。（LC, 1）

グロボカールは幼少期より、学校ではフランス語、家庭ではスロヴェニア語といった風に、2つの言語を用い、2つの異なる文化に触れていた。この言語と文化の多様性はグロボカールの創作に大きな影響を与えた⁵。

2. リュブリャナ時代（1947-1955）：ジャズ・トロンボーン奏者として

本節では、スロヴェニアに帰ったグロボカールが、社会主義国家の中でジャズ・トロンボーンを始め、プロフェッショナルな音楽家としてキャリアを開始するまでを述べる。

実家のあるスロヴェニア南東部の村ジュゼンベルク Žužemberk には高校がなかったため、グロボカールは首都リュブリャナ Ljubljanaにある寄宿高校へ入学し、男子寮に入った。グロボカールがその後5年間暮らすこととなった600人を収容するその寮はもともと病院であり、一部屋に40人が住んでいた。5年間学んだこの男子学校の方針は「極めて人道的であった」とグロボカールは述べている（LC, 1）。その寮ではビッグバンドが結成され、毎週土曜日には学生によるダンス・パーティーのための演奏活動を行っていた。グロボカールは当初そこでアコーディオンを弾いていたが、不本意ながらトロンボーンを手取るようになった。グロボカールは1949-54年までリュブリャナの音楽学校でトロンボーンを学ぶことになったのだが、15歳（1949年）で起こった顛末をグロボカールはこのように回想している。

しかし一体全体なぜ、アコーディオンに加えてトロンボーンを始めたのか、こんな逸話がある。当時私は生徒として学生寮に住んでいた。そこには私がアコーディオンを——あまり上手ではなかったが——弾いていたビッグバンドがあった。ある人がこう言った、私はダンス・ミュージックを演奏するのにより適したトランペットを演奏すべきであると。[...]私は音楽学校に行き、ある種の入学試験を受けた。試験の最後に「君は自分のトランペットを持っているか？」と試験官は私に尋ねたが、私は持っていないと答えた。試験官のうちの一人の、半分寝ていた年老いた男性はこれを持ってきた。彼は、自分がトロンボーンを持っていると言って、私の手にトロンボーン

ンを握らせた。私はそれまで映画館の中でしかトロンボーンを見たことがなかった。この楽器はヘ音記号を用いるので、とても悲しい思いをした。しかし私はすぐに情熱を持ってこの楽器と向かい合うことになった。(EA, 170-171)

友人のアルゼンチン人は、[当時グロボカールの演奏した] アコーディオンは今のジャズの楽器ではないと言っていた。そこで、私はトランペットを習うことにしたのだった。ただ、トランペットは持っていなかったし、当時の状況では買う楽器もなかった。音楽学校はトランペットを所有していたが、それらはすでに他の生徒に与えられていた。トロンボーンしかなかったのだ。「君はトロンボーン奏者になる」と言われたものだが、トロンボーンを見たのはそれが生涯初だった。それはとても低い音で、低音記号で書かれていたので、私は悲しくなった——したがってそれは、まさに私の夢の楽器、という訳ではなかった。しかし私はすぐに熱意を持って練習するようになった […]。(KE, 23)

また、当時ユーゴスラヴィアは社会主義であり、15歳の少年がトロンボーンを用いてジャズやフォークロア、ダンス・ミュージックを演奏することは、政府に対する政治的な挑発行為と受け止められることも多かった。それは以下のようなエピソードにも表れている。

ジャズを演奏することは、50年代初頭にはほとんど政治的な挑発だった。ある晩、我々の学生ビッグバンドは、何百人のダンサー [聴衆] の前でダンス・ミュージックを演奏した。教会について言及されたスロヴェニアのフォーク・ソングを、ピアニストが編曲していた。その曲の途中で主催者が出てきて全部台無しにして、ダンサー全員を家に帰らせた。そして我々は留置され、警察署で一晩過ごすことになった。(EA, 171-172)

偶然始めたトロンボーンだったが、グロボカールは驚くほど早くジャズ・トロンボーン奏者としての頭角を現した。トロンボーンの演奏を始めて2年目である17歳の時(1951-52年頃)にはすでにリュブリャナ放送のビッグバンドにスカウトされ、演奏者としてのキャリアを早々に開始したのである。そのバンドと共にユーゴスラヴィアの他の国やオーストリアへのツアーを行い、多くのラジオ録音を行った。リュブリャナ放送ビッグバンドの給料は、父親のそれよりも高く、グロボカールは経済的自由を得ることとなった。その頃のグロボカールの生活は、午前中に高校へ通い、午後にビッグバンドで働き、夕方に音楽学校でレッスンを受けるというようなものであった。ビッグバンドでの活動は多忙を極め、高校を変えざるを得なかった (EA, 123-124)。

3. 第一パリ時代 (1955-1964): ジャズ、クラシック、スタジオ、キャバレー、そして前衛音楽

本節では、再びフランスに向かったジャズ奏者のグロボカールが、パリでクラシック、スタジオ、キャバレーなどで演奏の幅を拡大し、人脈とスキルを拡張する中でさらには前衛音楽にまで接近し、

その演奏と作曲を開始するまでを扱う。

3-1. パリ国立高等音楽院：「カメレオンのように」多ジャンル

リュブリャナの高校を卒業したグロボカールは、音響技師を志して大学に通いつつ、同時に音楽学校でトロンボーンのレッスンに通っていた。両方の勉強を終えたタイミングで、音楽学校の年老いたトロンボーン教師が死亡し、グロボカールにそのポストのオファーが舞い込んだ。それを機にグロボカールは、1955年、その年にスロヴェニアで2人だけ受け入れる奨学金を4ヶ月分得てパリに留学した。奨学金は「バナナと牛乳を買うのがやっとで、映画にもいけないほど」(KE, 124) 慎ましい額であったが、パリで偶然出会ったスロヴェニア人に、駐在アメリカ軍人のためのジャズ・クラブでの働き口を紹介してもらい、パリにより長く滞在するための収入源を確保した。以下は当時の回想である。

ジャズ・クラブは喜んで私を雇ってくれた。なぜなら、まず第一に私はアドリブで演奏することができたから、そして第二に、彼らが私に払う給料を、フランス人に払うべきであろう半分で済ませることができたから。(EA, 172)

このようにグロボカールはパリに滞在する資金を得てスロヴェニアへの帰還を放棄、パリ国立高等音楽院に入学し、トロンボーン教師のアンドレ・ラフォス André Lafosse (1890-1975) ⁶に師事しながら、トロンボーンと室内楽の両方で一等賞を取得、24歳で(1958-59年頃)卒業した。

在学中には、ジャズ・トロンボーン奏者として、ビッグバンドでリド Lido、ムーラン・ルージュ Moulin Rougeといったパリの有名キャバレーに出演、スタジオ・ミュージシャンとしてエディット・ピアフ Édith Piaf (1915-1963)、シャルル・アズナヴール Charles Aznavour (1924-2018)、ジルベール・ベコー Gilbert Bécaud (1927-2001)、ジャック・ブレール Jaques Brel (1929-1978) ら⁷のレコーディングに参加した (KE, 124; EA, 175)。

卒業後のフリーランスとしての生活も華々しいものであった。ジャズ・クラブ、ビッグバンド、スタジオ、ディキシー・バンド、シンフォニー・オーケストラなど、クラシック、ジャズ、映画音楽といった様々なジャンルの職場でグロボカールは働き始めた。彼はこの頃を目まぐるしくジャンルを切り替えながら演奏する仕事の様子を、「カメレオンのような活動」(EA, 175) であったと述べている。

3-2. 前衛音楽への接近：ルネ・レイボヴィッツとの師弟関係

パリ国立高等音楽院を卒業後、グロボカールは仕事の幅をさらに広げるため、ビッグバンドの編曲技術を身につけようと教師を探しており、友人の紹介からルネ・レイボヴィッツ René Leibowitz (1913-1972) の下でプライベートのレッスンを4年間にわたって受けることとなった。レイボヴィッツは、シェーンベルクの十二音技法、第二次ウィーン楽派の作曲様式を踏襲した作曲家、指揮者、教育者、音楽理論家であり、ジャズ・アレンジの教師として、「本来は完全に見当はずれの人物」(EA, 173) であったとグロボカール本人も認めるところではあるが、この「見当はずれ」の判断は、後にグロボカールが主たる活動領域とする、前衛音楽の活動を切り拓く直接的なきっかけとなった。

グロボカールはレイボヴィッツの下で、シェーンベルクの和声法、第二次ウィーン楽派のシステムチックな十二音技法の作曲技術、さらにヨハン・ヨゼフ・フックス以後の対位法と指揮を学ぶこととなった。その時点でグロボカールにとって最新の音楽は、リュブリャナ時代に音楽院で触れたショスタコーヴィッチであり (EA, 173)、それまで触れることのなかった作曲様式に深く感化された。同時期の弟子には、ジャン・ピエール・ドウルエ Jean-Pierre Drouet⁸、ディエゴ・マッソン Diego Masson⁹、カルロス・アルシーナ Carlos Roque Alsina¹⁰らがあり、グロボカールは優れた演奏家でもある彼らと共に作曲を学んだ。

レイボヴィッツは自宅で私的なサロン・コンサートをたびたび開催し、様々な芸術家、知識人らを招いていた。そのゲストには、J. P. サルトル (1905-1980)、C. レヴィ＝ストロース (1908-2009)、J. ラカン (1901-1981)、M. ポンティー (1908-1961) らが名を連ね、グロボカールは、心理学、人類学、哲学といった領域に興味をもつこととなった (EA, 174-175)。

このサロン・コンサートでグロボカールは、レイボヴィッツの作曲した、ヴァイオリン、トロンボーン、ヴィブラフォン、ピアノのための《マリファナ Marijuana》(1960)、および、トロンボーンとピアノのための《4つのバガテル Vier Bagatellen》(1963)、また、レイボヴィッツの影響の下、グロボカールが十二音技法を用いて書いた初めての楽曲である、トロンボーンとヴィブラフォンのための《ヴィボーン Vibone》¹¹などを初演した (Svoboda 2008, 144)。

また、グロボカールは、このサロン・コンサート以外でも1960年にレイボヴィッツによる《トロンボーンとオーケストラのためのコンチェルティーノ Concertino for Trombone and Orchestra》Op.53 (1960)、Michel Puig (b. 1930) による《ヴィンコⅡ VINKO II》(1962年あるいは1964年に初演)¹²、アルシーナによる《コンセクエンシア Consecuencia》(作曲年不詳)の初演、またパリのアメリカン・センターで初めてJ. ケージの作品を演奏するなど、前衛音楽演奏家としてのキャリアを積んだ。

この頃グロボカールが前衛音楽演奏家として活躍した理由を、「最初の戦友〔前衛音楽の同僚〕たちは、私をトロンボーン奏者、ソリストとして引き込むことにすぐに興味を示した。というのは、現代音楽に興味を持っていたのは私だけだったからだ。」(KE, 124) と回想している。

レイボヴィッツの下で1959年から1963年までの4年間学んだ後、グロボカールは徐々に「レイボヴィッツが興味を示さなかった」(KE, 124)、ブーレーズ、シュットクハウゼン、ベリオといった同世代の作曲家らのスコアに関心を抱くようになった。

4. ベルリン・ニューヨーク時代 (1964-1966)：コンポーザー・パフォーマーとして

本節では、前衛音楽の面で決定的な影響を与えたベリオとの師弟関係と、グロボカールが作曲における演奏家の重要性を自覚し、コンポーザー・パフォーマーとして世に認められていく過程を述べる。

4-1. ベルリンへ：ベリオとの師弟関係

1964年、グロボカールはドウルエの仲介でベリオと出会い、彼に作曲のレッスンを願い出た。当時ベリオはアメリカのミルズ・カレッジ Mills Collegeにいたが、同年の終わりにフォード奨学金を得て西ベルリンに渡った。グロボカールはベリオを追い、ドイツ学術振興会 (DAAD) から奨学金を取得

し、1964年の終わりから約6ヶ月間西ベルリンにて、彼のアシスタントを務めながら作曲を師事することとなった。

ベルリンでのグロボカールの生活は、パリでのそれとは全く異なるものとなった。ジャズ・クラブ、コンサート・ホール、スタジオ、キャバレーといった場所でのトロンボーン演奏から解放され、作曲する時間を十分に得たのである。この時、ついに作曲は彼の活動の主軸になった。この時期に彼がベリオの指導の下取り組んだのは、《プラン Plan》(1965)、そして、3つの合唱団、オーケストラ、話者のための大規模なカンタータ作品の《道 Voie》(1966)の2曲である。ベルリンでのベリオ師事時代の生活をグロボカールはこうに回想している。

それは本来の意味での師事ではなかった。ベリオは私の数ブロック先に住んでいて、夜はスパゲッティを作りながら音楽についてよく話した。当時私は、オーケストラ、合唱、話者のためのカンタータ《道》に取り組んでいた。私はスコアをときおり彼に見せた。その曲をこれからどのように進めるべきか、私たちは議論した。[...] 私たちはよく一緒にいたし、いくつか一緒にコンサートだったものだ。(EA, 177)

両者の関係は極めて良好であり、ベリオはグロボカールに大きな影響を与えた。レイボヴィッツがグロボカールに第二次ウィーン楽派の作曲法を紹介したのに対して、ベリオはシュトックハウゼン、ブーレーズといった同時代の音楽活動を紹介した。また、以下の引用から分かるように、レイボヴィッツのサロン・コンサート以来、彼が興味を持っていた音楽外の要素を作曲に取り入れる方法、また、作品によって答えを提供することではなく、作品によって問題を提起するという芸術的態度をベリオはグロボカールに示した。

ベリオは、実社会 [das Leben] について熟考する人だ。彼は決して厳格な音列主義者ではなく、いつでも新しい領域を探すような人物だった。一方ではチョムスキーの言語学に、またその一方ではレヴィ＝ストロースの構造主義に興味を持つ、といった風に。私は彼の下で、言語と音楽の関係についての多くの経験をした。彼は広い教養を持ち、好奇心旺盛で、答えを急ぐよりも問いを立てることを大事にする、そんな人物だった。(EA, 177)

グロボカールと共に同時期ベリオの下で学んだ人物には、フレデリック・ジェフスキー Frederic Anthony Rzewski (b. 1928)¹³、ルイ・アンドリーセン Louis Andriessen¹⁴ (b. 1939)、フランコ・エヴァンジェリステイ Franco Evangelisti¹⁵ (1926-1980)、ジルベール・アミ Gilbert Amy¹⁶ (b. 1936)、アルシーナらが挙げられる。

4-2. 《セクエンツァ第5番》を巡るベリオとの共同作業とその影響

このベルリン滞在で重要なのは、グロボカールがトロンボーン独奏のための《セクエンツァ第5番 Sequenza V》(1966) をベリオと共同制作したことであろう。この楽曲は本来、アメリカ人トロンボ

ン奏者のスチュアート・デンプスター Stuart Dempster¹⁷に新曲の委嘱を受けて作曲されたものであったが、1966年、グロボカールによって、ニューヨークの「エッセイ・フォー・パフォーマー」という企画で初演、ついで同年グロボカールによってロンドンで演奏された。

《セクエンツァ第5番》には、ベリオの音楽を支えた多くの要素——音声学、演劇的要素、演奏者との特別な関係づくりと特殊奏法の発展——が認められ、この7分ほどのトロンボーン独奏曲を巡る共同作業は、グロボカールの創作上の態度に大きな影響を与えた。

このベルリン時期にグロボカールが作曲した《プラン》は、アンリ・ミショー¹⁸の詩を元にした作品であり、ドゥルエらによって初演された。図形的な記号によって記譜されており、薄暗い光の中で演奏されることが要求されている。注目すべきは演劇的要素が見られるという点であり、この作品において用いられている作曲技法は、もはやレイボヴィッツの影響から離れ、全く異なるものとなっている。

グロボカールは、即興集団ニュー・フォニック・アート（後述）で自らが体験した、演奏家たちの内なるコミュニケーションを取り扱った《コンチェルト・グロッソ Concerto Grosso》(1975) をベリオに献呈するなど、両者の友情関係は良好であった。

グロボカールは、演奏者としてベリオの創作と深く関わり、共同で作品を制作することによって、作曲における演奏者の重要性の増大を自覚していくこととなった。

4-3. アメリカへ：コンポーザー・パフォーマーとして招聘される

ベルリン滞在の後、両者はアメリカに渡った。ベリオはニューヨークのジュリアード音楽院で職を得、またグロボカールはルーカス・フォス¹⁹からの招聘を受け、1965-66年、米国ニューヨーク州立大学バッファロー校（ニューヨーク州）のセンター・オブ・ザ・クリエイティブ・パフォーミング・アーツ Center of the Creative Performing Arts にてコンポーザー・パフォーマー（作曲家兼演奏家）として活動した。

ルーカス・フォスはラジオ・オーケストラの指揮者としてベルリンに来たが、彼は、私〔グロボカール〕が最初に演奏した曲のうち、彼が気に入った曲を演奏したコンサートに出席した。私が作曲家でもあることから、彼は私に興味を持っていて、バッファローのグループにトロンボーン奏者が必要であり、私に来てほしいと言ってくれた。現代音楽を演奏することだけを目的としたセンターで、作曲家と、作曲家である演奏家が混在しているというのは、ヨーロッパにはなかったことで、全く新しいことだった。(Parker 2010, 22-23)

これ以降グロボカールは、「コンポーザー・プレイヤー」として、自身の創作を方向づけていくこととなる。

バッファローにいたこの時期に、オーケストラと合唱のための大作《道》を作曲した。作品はザ

グレブ・ビエンナーレで演奏され、そして私はペータースという出版社を手に入れた。私にとってバッファローは、キャリアを築き始める土台だった。(Parker 2010, 142)

上の引用のように、1965-66年、ベルリンとバッファローの時代に作曲された《道》の初演をきっかけとして、ペータース社と契約し、ついにグロボカールは作曲家として世に認められることとなった。

5. ケルン時代 (1967-1976): 教育者、前衛音楽演奏者として

本節では、シュトックハウゼンやカーゲルとのドイツでの交流の中で、教育者としてのキャリア形成、ダルムシュタット夏季新音楽講習会への参加や、前衛音楽演奏家としてのさらなる跳躍を記述する。

5-1. シュトックハウゼンとの交流: 即興演奏への接近と教育者としてのキャリア

1966年、アメリカの滞在を終えたグロボカールは、ベルリン、パリ、ジュジュンベルクを転々としていた。グロボカールは、オット・トメク Otto Tomek²⁰ (1928-2013) の紹介でシュトックハウゼンに出会った。グロボカールは、シュトックハウゼンの《ソロ Solo》(1965 / 66) のトロンボーン版を初演したことをきっかけに彼との繋がりを深めていき、1967-70年にわたってシュトックハウゼンのアンサンブルであるケルン・グループ Köln Groupで活動することとなった。

グロボカールは、シュトックハウゼンの影響で再び即興演奏の領域に近づいていった。1968年にはシュトックハウゼン《7つの日より Aus sieben Tagen》の演奏の際、「直感音楽」と呼ばれる短いテキストに基づく即興的演奏に参加し、また同年のダルムシュタット夏季新音楽講習会にて、ハインツ・ホリガー Heinz Holliger (b. 1939)、アロイス・コンタルスキー Aloys Kontarsky (1931-2017) らと共に、一つの家の中の別々の部屋で様々な演奏者と即興的に演奏するシュトックハウゼン《家のための音楽 Musik für ein Haus》(1968) を初演した。

また、シュトックハウゼンは教育者としてのキャリアをグロボカールに開いた。ケルン音楽大学学長のハインツ・シュレーター Heinz Schröterへのシュトックハウゼンの推薦によって、グロボカールは同校初のトロンボーン・クラスを開設し、1967年から非常勤講師を務めることとなった (KE, 125)。翌年1968年に教授へと昇格し、その後1976年までトロンボーンのクラスと現代音楽の作曲コースの両方で教師として勤務した。

5-2. カーゲルとの交流: 前衛音楽演奏者として

グロボカールがカーゲルとケルン時代に出会ったのは、カーゲルの作品である《ルネサンスの楽器のための音楽 Musik für Renaissance-Instrumente》(1965 / 66) に、アルト・トロンボーン奏者として参加していたからである。カーゲルはこの非常に優秀な演奏者の参加を大いに喜び、ソロ管楽器奏者と演者のための《呼吸 Atem》(1969 / 70) を献呈、また、主宰するアンサンブルにたびたびグロボカールを招き、《デア・シャール Der Schall》(1968)、《アコースティカ Acustica》(1970)、《エキゾティカ Exocia》(1973) などを初演した (KE, 126)。カーゲルの「彼 [グロボカール] は60年代、新しい

演奏技術の時代にあつて、何よりも新音楽の上演に、非常に大きな楽観主義をもたらした。このことは、他の多くの演奏家たち、すなわち、楽器の腕前は良いが、積極的なカリスマ性に欠ける先駆者たちとは一線を画していた。」(Kagel 2008, 69) という文章には、演奏者としてのグロボカールに全面的な信頼を置いていたことが表れている。

グロボカールはカーゲルに、完成まで12年を要した長編作品《ラボラトリウム Laboratorium》(1973-85) を、カーゲルは前述の通りグロボカールに《呼吸》を、互いに献呈し合っていることは、両者の強い繋がりを示している。

6. 「ニュー・フォニック・アート」の活動 (1969-1982) : 即興演奏

本節では、グロボカールの主たる活動領域の一つである即興演奏について述べる。

6-1. 政治的状況と即興演奏団体の台頭

1960年代からヨーロッパの各地で、それまでの音楽上の規範に反抗し、解体していくような、非イデオマティックな演奏を特徴とする即興団体が数多く現れ始めた。その例には、F. ジェフスキーらのムジカ・エレクトロニカ・ヴィヴァ Musica Elletronica Viva (1968-1971、イタリア)、D. ベイリーらのジョゼフ・ホルブルック Joseph Holbrooke (1963-1966、イギリス) およびミュージック・インプロヴィゼーション・カンパニー The Music Improvisation Company (1968-1971、イギリス)、C. カーデューらのエー・エム・エム A.M.M. (1966-、イギリス) およびスクラッチ・オーケストラ Scratch Orchestra (1969-、イギリス) などが挙げられる (ベニテズ 1981, 101-130; Beck 2012, 72; ベイリー 1981, 185)。

これらのグループの演奏の場では、作曲家、クラシックの演奏家、ジャズ・ミュージシャン、現代音楽演奏家を集めての即興演奏、プロフェッショナルな音楽家とアマチュアの音楽家を同時に演奏させる、あるいは観客を飛び入りで参加させという試み、また事前に全体の構成や、部分的に細部を取り決めてから行う即興演奏や、それとは対照的に、全く打ち合わせなしで行う演奏会などが行われた (ベニテズ 1981, 101-130)。

グロボカールは「1968年以降、即興グループが床から生えてくるキノコのように成長し、政治体制や社会の理想が全く異なる今日、音楽もまた違ったものになっているのは偶然ではない」(EA, 181) と述べ、旧来的な規範に反抗するような即興演奏活動の台頭と、フランス五月革命の影響による政治状況の変化とそれに伴う価値観の変動とを結びつけて理解している。グロボカールは「音楽的、というよりもむしろ社会的問題」(グロボカール 1974, 24) 意識によって、独自の即興演奏を行った。

6-2. ニュー・フォニック・アートの発足と3つの活動期間

1969年4月、アルシーナ、ドウルエ、ミッシェル・ポータル²¹ Micheal Portal (b. 1935) らと共に、即興演奏集団「フリー・ミュージック・アンサンブル Free Music Ensemble」をベルリンで立ち上げた。創立当初は、ジャズ・ベーシストのJ. F. ジェニー・クラーク Jean-François Jenny-Clark (1944-

1998)、歌手のキャロル・プランタムラ Carol Plantamura²² (b. 1941) が参加していたがまもなく離脱している。グロボカールはこの団体の初のコンサートのために《交感 Correspondences》(1969) という即興と作曲の中間的な作品を発表したが、最初のコンサートの後にメンバーは大喧嘩し、それ以来演奏会の後に即興の内容について語ることは二度となくなった (EA, 178)。バーデン・バーデンでの2回目のコンサートの後、メンバーが固定され、団体は「ニュー・フォニック・アート New Phonic Art」に改称した。

他の集団即興団体と比較して、このアンサンブルの特徴といえる点は、専門的高等音楽教育を受け、前衛音楽の演奏に習熟した職業的演奏家たちの集団だということである。このアンサンブルは演奏者の自発性を強く要求する一方で、極端なカオス状態を避けつつ、緊張状態を保持するために、「既に手にしている決まり文句の使用を不可能にする」(ベニテズ 1981, 119) 方法を考案した。グロボカールは演奏者たちの内なるコミュニケーションを5つの反応——「模倣」、「合流」、「ためらい」、「反対のことにする」、「何かちがうことをする」——にシステム化し、その範疇において即興することをニュー・フォニック・アートの演奏の枠組みとしたのである (グロボカール 1975, 6-11)。

グロボカールによれば、このアンサンブルの活動は時期によって特徴があるとしており (EA, 179-180)、Beckはその活動期間を、以下の3つに分けている (Beck 2012, 72)。

第1期は「タブー」の時期 (1969-1973) である。発足時からニュー・フォニック・アートは完全即興を強調した活動を繰り返し続けていたが、その初期では、メロディー、リズム、和音などを徹底的に排除していた。「今日『ニュー・フォニック・アート』を振り返ると、最初の3年間は恐怖に見舞われていたことが分かる。凡庸さの恐怖、引用の恐怖、特定の立場を取ることに恐怖。」(EA, 179) という言及の通り、この時期、通常の音楽語法は即興の中で演奏されるべきでないタブーとして扱われていた。

第2期は「自己主張」の時期 (1973-1978) であり、メンバーは今まで抑圧していたそれぞれの音楽的背景を少しずつ主張するようになった。ポータルはジャズのイデオロギを、ドゥルエはインド音楽の語法と劇場的な要素を即興の場に持ち込むなど、それぞれの奏者は自らの音楽を、独立性を保ちながら演奏した。

第3期は崩壊・解散の時期 (1979-1982) である。「自己主張」が強まるにつれて、奏者はお互いに極めて批判的になっていった。誰かが何かを演奏すると、それに対してすぐさま皮肉的に反応するような状況が形成され、メンバーは本当に必要な時以外は音を出さないようになった。その結果として、音楽は沈黙が支配的になり、緊張感が増していった。

ポルトガルのバーで行われた、たった4人のオランダ人観光客を前にした1982年のコンサートをもって、この即興演奏団体は解散した (EA, 181)。

長期にわたるニュー・フォニック・アートの活動は、グロボカールの創作活動に2つの大きな影響を与えた。一つは、即興する状況下における演奏者同士のやりとり「心理的な相互関係」を強く認識したこと (グロボカールはそれを作曲作品の中でよく用いた)。もう一つは、様々なバックグラウンドを持った演奏者によるこの実験的な演奏の試みによって、爆発的な音素材の拡大を得たことである。

7. 第二パリ時代（1973-1979）とその後：IRCAMへの参加

本節では、グロボカールが、さらに各地域においても強い影響力を持つに至ったことを述べる。

1973年、フランス国立音響音楽研究所 Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM) の創立にあたってグロボカールは「楽器と言語の研究」の部門長としてブーレーズに招聘され、パリとケルンを行き来する生活を送ることとなった。また、同時に師のペリオも招聘され、「電子音楽」部門長を務めている。

グロボカールは、1974年ダラムシュタット夏季新音楽講習会にて講師を務めた際、IRCAM在籍期間に制作した、自らが演奏するための楽曲である《レス・アス・エクス・アンス・ピレ Res/ As/ Ex/ Inspirer》、《エシアンジュ Échanges》(共に1973年作曲) に関する講義を行い、前衛音楽の領域で大きな存在感を示した。

1976年にはIRCAMの業務に注力するため、ケルンでの教授職を辞し、1979年にIRCAMを退職するまでパリに居を定めた。その後、1983年からフィレンツェ音楽院Scuola di musica di Fiesoleにて非常勤で働き始め、1999年まで指揮者として同音楽院オーケストラthe Orchestra Giovanile Italianaの指導にあたり、数々の同世代音楽を初演した (Universal Music Publishing Group, 2020)。

結

本稿は、いくつかの資料を新たに参照しながら、グロボカールが作曲家としての方向性を明確に定めたとされる1970年代頃までの彼の前半生を明らかにすることを目的とした。

自らに関して、どの国にも全く帰属意識を持っていないというグロボカールの言葉は（グロボカール1974, 26）、彼のナショナリティのみならず、彼を取り巻くあらゆる環境に当てはまるように思われる。上に見てきたように、移民労働者の家庭に生まれ、ロレーヌのテククニュー（フランス）、リュブリャナ（ユーゴスラヴィア／スロヴェニア）、パリ（フランス）、ベルリン、ケルン（ドイツ）、ニューヨーク州（アメリカ）、フィレンツェ（イタリア）と欧米の各国を股にかけ、フランス語、スロヴェニア語、ドイツ語、英語を駆使し、演劇、ジャズ、クラシック、スタジオ（大衆音楽）、前衛音楽、即興演奏という様々な文化領域を横断しながら、即興演奏者、トロンボーン奏者、作曲家、指揮者、教育者として活動したグロボカールの前半生は、多元性に満ちているといえる。

あいちトリエンナーレ2019内「表現の不自由展・その後」《平和の少女像》を巡る名古屋市長の直接的な介入や、文化庁の同芸術祭への補助金全額不交付の事後的な決定（後に減額となった）などによって、歴史認識、人種差別、国家権力による暴力や抑圧の問題が、芸術の領域で前景化した現代日本において、グロボカールの「政治参加の音楽」(グロボカール 1974, 24) 作品群——例えば、国家権力による思想弾圧を扱った《変わらない一日 Un jour comme un autre》(1975)、移民の疎外を巡る《移民 Les Émigrés》(1982-1985) や、民主主義の独裁化を描いた《歴史の天使 Der Engel der Geschichte》(2000-2004) など——は、非常にアクチュアルであり、その意義を新たに問い直されるべきであると筆者には思われる。その意味で、本稿が日本でのグロボカールの作品受容のための一助となることを

期待する。

註

- 1 (音楽的言語の内的な形式や習慣に対する疑問を呈する作風から、例えばユーゴスラヴィア紛争といった社会的・政治的・集団の歴史と結びついた作風への変化はいつ起こったのかという質問に対して)「私ならこの転換点を1971年から1973年の間に位置付けます。」(Globokar 2006)
- 2 当時のセルビア・クロアチア・スロヴェニア王国。1929年にこの南スラブ人連合3王国はユーゴスラヴィア王国に改称、また1945年からは社会主義体制が確立され、ユーゴスラヴィア連邦人民共和国と改称した。
- 3 グロボカルは、フランス語で受ける学校の普通の授業とは別に、M. ヤンコヴィッチの下で、毎週木曜、土曜、日曜にスロヴェニア語の授業を受けた (LC, 1)。
- 4 Tamburizza [独]／Tambucica [英]。
- 5 例えば「私は6つを流暢に話すが、私にとって言語は不可欠だ。この[言語の]混合は、私が書いた音楽に非常に強く存在している。」と本人が語っている (LC, 1)。
- 6 1948年から1960年までパリ国立高等音楽院のトロンボーン教授を務めた。グロボカルは、彼の教授生活の最後の期間の学生の一人である。
- 7 E. ピアフはフランスを代表するシャンソン歌手。C. アズナヴァールはパリのシンガーソングライター、俳優。代表曲に《帰来ぬ青春 Hier encore》(1964) など。G. ベコーはフランスの歌手、作曲家、ピアニスト、俳優。代表曲に《ナタリー Nathalie》(1964)、《そして今は Et maintenant》(1961) など。J. プレルはベルギー生、フランスのシャンソン歌手、作詞作曲家、俳優、映画監督。
- 8 フランスの作曲家、打楽器奏者 (b. 1935)。
- 9 フランスの指揮者、作曲家、打楽器奏者 (b. 1935)。息子のアスケル・マッソン Askell Masson (b. 1953) はチューバの現代音楽のレパートリーの一つである《ボレアス Boreas》(1999) の作曲者である。
- 10 アルゼンチン出身のフランス人ピアニスト、作曲家 (b. 1941)。
- 11 ヴィブラフォンとトロンボーンを合成した語 (Vibraphone, Trombone)、未出版。
- 12 Svoboda (2008) は、Puigのカタログ上で《献呈 I-III Dédicaces I-III》(1964 / 66) と表記される作品が《VINKO II》であろうと推測している (146)。
- 13 ポーランド系アメリカ人作曲家、ピアニスト。代表曲にピアノのための《「不屈の民」変奏曲 The People United Will Never Be Defeated!》(1973) など。また、ユニゾン・トロンボーンのための《最後の審判 Last judgement》(1975) はグロボカルらが初演した。
- 14 オランダ人作曲家、ピアニスト。トロンボーン4重奏のための《死に絶えゆく光に向かって、憤怒せよ、憤怒せよ Rage, rage against the dying of the light》(1966) はグロボカルらが初演した。
- 15 イタリアの作曲家。
- 16 フランスの作曲家。1967年から1973年まで、ブーレーズの後任としてドメヌ・ミュージカル Domaine Musicalの監督を、1984年からリヨン国立高等音楽院の院長を務めた。
- 17 アメリカ人トロンボーン奏者、ディジュリドゥ奏者、即興演奏家、作曲家 (b. 1936)。様々な作曲家に作

品を委嘱し、トロンボーンのレパートリーを拡大した。

- 18 Henri Michaux. フランスのシュールレアリズム詩人 (1899-1984)。
- 19 Lukas Foss (1922-2009)、ドイツ出身のアメリカ人作曲家、指揮者、ピアニスト。1953年からA. シェーンベルクの後任としてカリフォルニア大学ロサンゼルス校に就任。1963年ニューヨーク州立大学バッファロー校のセンター・オブ・ザ・クリエイティブ・パフォーマンス・アーツを創立した。
- 20 西ドイツ放送 Westdeutschen Rundfunk現代音楽部門編集者を務めた。細川俊夫 (b. 1955) の、笙のための《さくら》(2008) は彼の80歳の誕生日に献呈された。
- 21 フランスのクラリネット、バス・クラリネット、サキソフォン、バンドネオン奏者。
- 22 アメリカの歌手。17世紀と20世紀のレパートリーを得意とした。

文献略記一覧

- EA : Globokar 1994 (*Einatmen Ausatmen*)
KE : Globokar 2008 (“Kunst und Ethik: Vinko Globokar im Gespräch mit Armin Köhler”)
LC : Globokar 2014 (“Vinko Globokar: Le Langage, la Complexité, la musique”)

引用文献

- Beck, Sabine. 2012. *Vinko Globokar Improvisator und Komponist*. Marburg: Tectum.
- Globokar, Vinko. 1994. *Einatmen Ausatmen*. Edited by Ekkehard Jost and Werner Klüppelholz, translated by Stefan Barmann and Ekkehard Jost. Hofheim: Wolke.
- . 2006. “Anges pour l’histoire: Entretien avec Vinko Globokar.” Interview by Lambert Dousson and Sylvain Prudhomme. *Geste* no.3, « Témoigner / Violences-précarités »: 94-101.
- . 2008. “Kunst und Ethik: Vinko Globokar im Gespräch mit Armin Köhler.” In *Vinko Globokar 14 Arten einen Musiker zu beschreiben*. Edited by Werner Klüppelholz and Sigrid Konrad: 122-143. Saarbrücken: Pfau.
- . 2014. “Vinko Globokar: Le langage, la complexité, la musique.” *Forum Régional des Musiques Nouvelles* October issue, no. 4. Issuu. Accessed December 23, 2020.
https://issuu.com/catalogue-expositions/docs/journal_globokar.
- Kagel, Mauricio. 2008. “Über Vinko Globokar.” In *Vinko Globokar 14 Arten einen Musiker zu beschreiben*. Edited by Werner Klüppelholz and Sigrid Konrad: 9. Saarbrücken: Pfau.
- Packer, Renee Levine. 2010. *This Life of Sounds: Evenings for New Music in Buffalo*. Oxford: Oxford University Press.
- Svoboda, Mike. 2008. “Der Posaunist Vinko Globokar.” In *Vinko Globokar: 14 Arten einen Musiker zu beschreiben*. Edited by Werner Klüppelholz and Sigrid Konrad: 144-151. Saarbrücken: Pfau.
- Universal Music Publishing Group. 2020. “Globokar, Vinko Biography.” Ricordi. Accessed December 9, 2020. <https://www.ricordi.com/en-US/Composers/G/Globokar-Vinko.aspx>.
- グロボカール, ヴィンコ. 1974. 「〈インタビュー〉 ヴィンコ・グロボカール: 音楽は社会を反映する」聞き手: 丸

山亮,『音楽芸術』32 巻 (9 号) 1974年 9 月号: 24-29. 東京: 音楽之友社.
 ———. 1975.「反応すること...」高橋悠治訳.『季刊トランソニック』5 冬号: 6-11. 東京: 全音楽譜出版社.
 ベイリー, デレク. 1981.『インプロヴィゼーション:即興演奏の彼方へ』竹田賢一, 木幡和枝, 斉藤栄一訳. 東京:
 工作舎.
 ベニテズ, M・ホアキン. 1981.『現代音楽を読む: エクリチュールを超えて』東京: 朝日出版社.

参考文献

Bingham, John Joseph. 1984. “The innovative uses of the trombone in selected compositions of VinkoGlobokar.” Diss., University of Illinois Urbana-Champaign.
 Globokar, Vinko. 1998. *Laboratorium: Texte zur Musik 1967-1997*. Edited by Sigrid Konrad. Saarbrücken: Pfau.
 ———. 2020. “REACTING (1970).” ChampdAction. Accessed December 9, 2020.
<http://www.champdaction.be/en/role-performer-vinko-globokar/>.
 Goldman, Jonathan. 2010. “‘How I became a composer’: An Interview with Vinko Globokar.” *Tempo* vol. 68 (issue 267): 22-28. Cambridge: Cambridge University Press.
 Houben, Eva-Maria. 1996. *Gelb: Neues Hören Vinko Globokar*, Hans- Joachim Hespos, AdrianaHölszky. Saarbrücken: Pfau.
 グリフィス, ボール. 1987.『現代音楽: 1945年以降の前衛』石田一志, 佐藤みどり訳. 東京: 音楽之友社.
 グロボカル, ヴィンコ. 1970.「インプロヴィゼーション (インタビュー)」聞き手: 松平頼暁.『音楽芸術』28巻 (11号) 1970年10月号: 62-66. 東京: 音楽之友社.
 ———. 1975.「かれらは即興する...即興せよ...即興しよう...」高橋悠治訳.『季刊トランソニック』5 冬号: 12-15. 東京: 全音楽譜出版社.
 ———. 1987.「Interview ヴィンコ・グロボカル」加古勉通訳.『パイパーズ』6 巻 (7 号) 1987年 3 月号 (通巻67号): 11-15. 東京: 杉原書店.
 ———. 1991.「音楽における意味の欲望」椎名亮輔訳.『現代音楽のポリティックス』小林康夫編: 135-151. 東京: 書肆風の薔薇.
 後藤英. 2016.『Emprise: 現代音楽の系譜から, コンピューター・ミュージック, エレクトロニック・ミュージック, ニュー・メディア・アート, 新たなパフォーマンスへの進化』東京: スタイルノート.
 坂本光太. 2019.「ヴィンコ・グロボカル《レス・アス・エクス・ピレ》の分析: 体系化による逸脱の試み」『音楽研究 大学院研究年報』(31号): 177-193. 東京: 国立音楽大学大学院.
 ———. 2020.「ヴィンコ・グロボカル《エシアンジュ》(1973 / 1985) 演奏の考察: 楽曲とその録音の分析を通して」『音楽研究 大学院研究年報』(32号): 125-140. 東京: 国立音楽大学大学院.
 美術手帖 (オンライン) 編集部. 2019.「まとめ: あいちトリエンナーレ2019『表現の不自由展・その後』展示中止にまつわるタイムライン」美術手帖 (オンライン).
<https://bijutsutecho.com/magazine/insight/20294>. (2020年12月23日閲覧)
 ボスール, ジャン=イヴ. 2008.『現代音楽を読み解く88のキーワード: 12音技法からミクスト作品まで』栗原詩

子訳. 東京: 音楽之友社.

松平頼暁. 1971. 「グロボカールにおける“即興”と“反応”」『音楽芸術』29巻（7号）1971年7月号: 26-29. 東京: 音楽之友社.

村田厚生. 1998. 「ヴィンコ・グロボカール」『パイパーズ』17巻（12号）1998年8月号（通算204号）: 6-7. 東京: 杉原書店.