

近藤譲「線の音楽」の成立
——1960-70年代の日本におけるジョン・ケージ受容に照らして——
How Was Jo Kondo's "Sen-no Ongaku" Born?:
In Light of the Reception of John Cage in Japan in the 1960s and 1970s

小 田 怜
ODA Rei

キーワード：近藤譲、現代音楽、偶然性の音楽、ジョン・ケージ、エリック・サティ

序

作曲家の近藤譲、および彼が自身の音楽（あるいは音楽思想）をそう名指す「線の音楽」は現代音楽界でひろく知られている。彼の音楽は特殊奏法や微分音程、不確定性などを用いておらず、複雑な書き込みやテクスチュアの強烈な変化もなく、簡素で静謐で、それでいて全く懐古的でない。しかし、そうした近藤の作風がある時期に突然始まったものであり、「線の音楽」以前の近藤の音楽と当時の現代音楽界全体の状況に対する批判的応答であったとしたらどうだろうか。そしてその批評的射程が未整理のまま忘却されようとしているとしたら。

本稿の目的は「線の音楽」の成立の背景を、1960-70年代の日本の現代音楽の状況、そのなかでも主にジョン・ケージからの影響に焦点を当てつつ論述することである。その意義や趣旨を述べる前に、まずは近藤譲と「線の音楽」について簡単な説明を行いたい。

1947年に日本で生まれた近藤は、国内外の大学で教鞭をとりながら数々の委嘱を受けつづけるなかで、公式の作品表に挙げられているだけでも170以上の作品を作曲している。作曲活動の他に講演や著書・訳書の執筆も行っており、論述活動を精力的に展開している作曲家と言えるだろう。近年では2017年に日本現代音楽協会の会長に就任していることから、作曲界での評価も非常に高まっていることがうかがえる¹。

近藤は1979年に出版された彼のステートメント的著作である『線の音楽』のなかで、「線の音楽」を「聴き手の聴覚的なグルーピング作業に支えられる、どこまでも持続する一本の音の列なり」(近藤, 1979, 117) と定義している。ではここで言われる聴き手がたどる一本の「線」とは何だろうか。彼の2013年の講演での自作についての発言を引いてみたい。

最初の音がとにかくどれかに決まると、それを繰り返し何度も聴く。聴いているうちに、二つ目の音を思いつくわけです。そこで、最初の音のあとに二つ目の音を書く。これはばからしいほどあたり前のことだと思われるかもしれませんが。とにかく、私は、二つ目の音を思いついたらこんどは一つ目と二つ目の音を聴いて三つ目の音を、三つ目の音を思いついたら一つ目、二つ目、三

つ目を聴いて四つ目の音をというふうには、いつも必ず初めから聴いて、順番に一つ一つ音を前に足していくというやり方で作曲していきます。この作曲方法には、何の体系も何の規則もありません。ただ聴いて、思いついた通り音を並べていくわけです。しかし、その音の思いつきが、純粹に無前提の直感のみに頼ったものかという、実は、そうではありません。例えば、最初の音のあとに二つ目の音を何か置いたとする。そうすると、その二つの音の間には、当然、何らかの相互関係が生じます。その関係性に着目するというのが、私の作曲の方法なのです。(中略) 私が関心を持っている音相互間の関係性というものは、特に目新しいことではなくて、むしろ非常に伝統的な種類のもので、それは、例えば旋律とかリズムとかあるいは調性とかいった、非常に伝統的な音楽の構造の諸要素を成り立たせているのが、そうした関係性にほかならないからです。(中略) 三つの音をそれぞれABCと呼ぶとすれば、AとBによってできる関係が、BとCによってできる関係によって裏切られるように音を繋いでいくわけです。そしてさらに、四つ目の音Dを書く際には、ABCによってできている関係が、Dによって裏切られるように音を置いていく。そんな仕方です。つまり常に何らかの関係性が成立してはいるのだけれど、しかしいつもその関係性が曖昧なものでしかないという状態²

近藤は1989年に行われた別の講演で次のようにも述べている。

こうした「構造」に対する考え方は、喩えて言えば——少し飛躍した比喩に聞こえるかもしれませんが——、夜空の星を眺めることに似ています。空の星は、基本的にはランダムに散らばっていますが、私たちはそれを或る程度グループとして見ることによって、例えばオリオン座とか、白鳥座といったように星座をイメージします。ランダムなconstellation（布置）を、何らかの形でグループ化することによって、そこに形を見てとる³。

彼の音楽の「音相互間の関係性」は西洋音楽において伝統的なものであるが、「線の音楽」においては、それは「曖昧」にしか現れないという。こうした発言を総合すれば、その曖昧でランダムネスに満ちた関係の中で、ひとまとまりの時間的關係であるところの「グループ」を聴取者がまとめ紡いでいった軌跡が「線」であると、ひとまずは整理できるだろう。

前述したように「線の音楽」として知られるほとんどの近藤作品は、特殊奏法や微分音程や不確定性などが用いられておらず、複雑な書き込みもなく、デュナーミクやアゴーギクの強烈な変化も少ない、簡素かつ静謐な外観を持っている。前述した発言で星座の比喩が用いられていたように、一音一音が離散的に認知されるように配置され、点描的であることが「線の音楽」の特徴である。例えば「線の音楽」の最初期の例である《オリエン特・オリエンテーション》(1973) は任意の二つの楽器が全音階的な旋律をユニゾンで奏でるセクションから始まり、そのリズムがずらされたり、ヘテロフォニーのように重音を形成したりするという極めてシンプルなアイデアのみによって構成されている。

しかし、そうした近藤の作風は、明確には《オリエン特・オリエンテーション》(1973) や《スタンディング》(1973)、《クリック》(1973) といった作品が立て続けに作曲された1973年に始まったもので

あり、それ以前の近藤作品は全く異なった特徴を持っている⁴。例えば《モノローグと五つの断章》(1968)ではピアノの内部奏法が用いられているし、《弦楽四重奏曲》(1969)は部分的にはスペース・ノートーションによって記譜され、過剰なまでのテンポチェンジを伴っている。《エアー第1番》(1971)ではピアノの各音は微分音を伴ってチューニングされる。この時期の作品は録音資料も極度に少なく、楽譜が未出版のものも多いためか今日演奏されることは皆無と言ってよい。近藤自身この時期の作品については目立った発言を残しておらず、作曲家の現在の知名度に反してほとんど知られていないと言えるだろう。後述するように近藤は「線の音楽」を、西洋の前衛音楽が陥った音の構造化——近藤の言うところの「グルーピング」——の隘路からの脱却の道として見出したことを語っているが、自身の「線の音楽」以前の作品と「線の音楽」の関係についてはほとんど何も語っていないのである。

「線の音楽」以前の、西洋前衛音楽の書法をひろく踏襲した作風から「線の音楽」への移行はどのようにして起こったのだろうか。近藤が現在高く評価されていることを差し引いても、ここまで極端な反-前衛的な作風の変化、それも単なる伝統への回帰とも異なる転向からは、西洋の前衛音楽を受容してきた当時の日本の現代音楽に対する、何かしらの問題提起を読み取ることができるように思える。そうであるならば、近藤譲の「線の音楽」の成立背景についての研究はひとりの作曲家の作曲様式の研究にとどまらない意義を持つだろう。

では近藤譲を主題として扱った先行研究には現状どのようなものがあるだろうか。それらは近藤の特定の作品の譜面を分析したものと、「線の音楽」の思想を解説したうえでいくつかの作品に対する断片的な分析を通して具体的な様式として「線の音楽」を記述し直したものとに大別できる。前者の例としては《Still Life》(1981)を分析したPaul Zukofsky, “Jo Kondo’s Still Life” (2013) や《パレグメノン》(2011)を分析したAnton Vishio, “The Art of Derivation: Jo Kondo’s Paregmenon” (2018) といったような小論が挙げられる。後者の例としては2006年に博士論文として提出された後に改稿されてウェブサイト公開されたJohn Cole, “An Introduction to Jo Kondo’s Sen no Ongaku Music of 1973 to 1980” などが挙げられる。この論文では「線の音楽」の変遷が作曲技法として整理されている。前者と後者の双方を含む例としては2014年に博士論文として提出されたJohn Liberatore, “Mutual Relationships: an Aesthetic Analysis of Jo Kondo’s High Window”が挙げられる。この論文では「線の音楽」の思想と技法の整理をしたうえでそれらをバルクソンの時間論などから補足し、《高窓》(1996)の分析に繋げている。

前者においては近藤譲の「線の音楽」という思想が詳細に検討されることはなく特定の曲の分析が行われている。一方で後者においては近藤の思想に触れつつも、それは近藤譲の著書『線の音楽』に書かれた内容についての解説と補足に留まっており、音楽史的に一步引いた視点からの検討はあまり行われていない。特に本稿で問題にしたいのは、既存の先行研究が「線の音楽」の内容については言及しているが、その出自、つまりその思想に至る過程で影響を受けたことが自然と想像される、近藤が属する日本の作曲界の状況についての検討を行っていないということである。またそのことと関連して、近藤を対象とした今までの研究が英語圏の研究者によって書かれたものがほとんどであるためか、参照される近藤の発言は英語によるものか英語に翻訳されたものが中心となっており、数多くある日本語での発言が無視されているという欠落もある。加えて、こうした先行研究ではわずかな記述

を除いては《オリエント・オリエンテーション》(1973) を嚆矢とする「線の音楽」以前の作品について触れられることはない。

こうした空白を埋める試みとして、本稿では1973年の「線の音楽」誕生以前、あるいは1979年の著書『線の音楽』出版以前の近藤の音楽や発言と、当時の日本の現代音楽界の状況とを整理し検証することで、先行研究でも近藤自身の発言でも述べられていない、「線の音楽」の成立背景を明らかにしたいと考えている。

第一章では、近藤譲を主題とした先行研究ではないものの、極めて例外的に「線の音楽」以前の近藤の音楽についても言及している秋山邦晴『日本の作曲家たち』を参照し、70年代当時の近藤の音楽観と彼が置かれていた日本の作曲界の状況を整理する。第二章では、第一章で示唆されたケージからの、そしてケージも影響を受けていたサティからの近藤への特異な影響の在り方を、「無事」というキーワードに注意しつつ、これまでの研究で無視されてきた近藤の諸テキストと突き合わせることで論じる。第三章では、実際に近藤の作品を取り上げつつ、第二章で確認したサティを経由したケージからの特異な影響が「線の音楽」の以前と以後でどう具体化されているのかを比較し、その変化が音楽の在り方にもたらしたものを解釈する。結ではこれまでの議論を総合し、「線の音楽」の誕生という音楽的転換の背景と意義を当時の日本の現代音楽の潮流と照らし合わせて結論付ける。

当時の日本の現代音楽界の状況と近藤の「線の音楽」以前の諸活動を検討する上で、何を手掛かりにすればよいだろうか。前述したように、先行する研究は「線の音楽」以前の近藤の音楽をほとんど扱っていないし、日本語の文献はあまり参照されておらず、70年代の日本の現代音楽の状況と近藤譲の関係について語られることもほぼない。そうであるならば先行する言説として参照すべきは近藤譲についての研究ではなく、日本の作曲界を論じる言説の中で近藤譲が扱われている例だろう。

そこで本章では秋山邦晴による著書『日本の作曲家たち』を補足しつつ参照する。なぜならば、これは戦後日本の作曲家を紹介することで1978年時点——著作『線の音楽』(1979)の出版前であることに注意しよう——の日本の現代音楽界の状況を概観した評論であり、そのひとつの章では「線の音楽」以前を含む近藤譲作品の解説が行われているからである。この著作は研究論文という体裁は取っていないが、近藤譲を日本の音楽史に強く紐づけて取り上げた極めて数少ない事例であり、先行する言説として貴重である。

『日本の作曲家たち』が書かれた当時の近藤譲は25歳であり、章を割いて論じられる作曲家の中で最も若い。他の作曲家がある程度の立場とスタイルを確立していることと比べると、秋山による近藤の取り扱いの特異に思える⁵。秋山はなぜ近藤にひとつの章を割き、また近藤を日本の現代音楽史の中にもどのように位置づけたのだろうか。本章では秋山の近藤譲への言及に対して関連する情報を補足しつつ整理を行う。

近藤を論じた章の検討に入る前に、『日本の作曲家たち』では「昭和音楽史メモ」と題された長大な序文の中で、1920年代から1978年に至る日本のいわゆる芸術音楽史が概括されていることに注目したい。その中では日本の作曲界における1950年代から60年代が、十二音技法、ミュージック・コンクレー

ト、電子音楽、ミュージック・セリエルなどのあらゆる欧米の先端的音楽に影響を受けながらも、単なる輸入ではなく、欧米の作曲家と共に試行錯誤の中で音楽を展開し始めた時期として位置づけられている。秋山によれば1950年代以降というのは世界的に「進歩主義」の時代であり、「偶然性」や「不確定性」をはじめとしたジョン・ケージの音楽さえも、西洋や日本では新しい技法として受容されるか、そうでなければ音楽的進歩を破壊するものとして受け取られていたという（秋山, 1978, 50-52）。さらに、同書の一柳慧を扱った章においては、60年代が「1950年代の実験的なうごきのなかから、個々の作曲家がそれぞれの方向を明確にしなが、自分の語法や作風を確立していった時代」であると同時に、「ジョン・ケージという異色の作曲家が来日したこと、もうひとつは一柳慧がアメリカから帰国して、日本の作曲界に大きな影響を与えていった」時代であることが論じられている（252）。秋山の記述に従えば、当時のケージの影響はとても強く、作曲家の諸井誠などは「音楽の破滅」(253) をそこに感じていたという。しかしケージや一柳の音楽の問い直しのための活動は、最終的には「管理された偶然性」などの技法の問題として処理されることとなる（なお、秋山以外の言説を参照するならば、『音楽藝術』1969年11月号に掲載された、柴田南雄、林光、秋山邦晴、吉田秀和による座談会「ジョン・ケージショック」の中で柴田は、「ケージなんかは、その前の歴史のない人にとってはショックでもなんでもない、別に」と発言し、当時の若い作曲家たちにとってケージの音楽が歴史的対象となっていることを指摘している（柴田他, 1969, 29）。どうやらこのような日本の現代音楽界への認識は秋山による独断ではないようである）。

そして秋山の『日本の作曲家たち』における近藤譲の章は「“ケージ以後”の透明な志向」というサブタイトルが付けられている。秋山はまず、近藤の《モノローグと五つの断章》(1968) や窪田行という偽名で作曲された《弦楽四重奏曲》(1969) といった作品に注目する。《モノローグと五つの断章》(1968) はフルートのソロによる「モノローグ」と名づけられた楽章につづいて、弦をこすったり指ではじいたりするような内部奏法を用いたピアノとの合奏が行われる、五つの短い楽章からなる曲である。また《弦楽四重奏曲》(1969) は音楽之友社創立30周年記念作曲賞の佳作に入選した作品で、秋山によればペンデレツキやルトスワフスキの影響——秋山は詳細には語っていないがおそらくスペース・ノーテーションに基づく非拍節的な音響コントロール等の特徴を指しているのだろう⁶——が見られる曲である（秋山, 1979, 157）。その後、近藤はケージの影響を思わせる図形楽譜や環境音による作曲を展開していく。例えば《ブリーズ》(1970) は2フルート、2クラリネット、3パーカッション、チェロ、コントラバスによる9人編成の室内楽曲であり、その分度器のような円形の図形を読むにあたってのインストラクションは膨大な分量に及ぶ。

近藤は、静寂な音響の中で呼吸の仕方までも指定されているこの作品を、茶道の世界を音楽で書いたものであると秋山に語ったという。近藤は、稽古事としての茶を極めた結果として自然に模範的な動作ができるようになった場合、茶を行うということは意識としては完全に日常的ではないにもかかわらず、仏教でいうところの「無事」に近いと考えているという（160）。秋山は近藤の「無事」への関心を「要するにケージに日常的な騒音やガラクタ音楽の思想を見るよりは、音楽が日常生活の形而上学をかたちづくることを理想とするような実践者として見るのである」とまとめる。その上でテープとクラリネットのための《サマー・デイズ》(1970) における、ピアノの練習風景や子供の遊

ぶ音と構築されたクラリネットの実演の共存を取り上げ、近藤の作風に「環境の形而上学の音楽とでもいった繊細な美学」(161)を見てとる。『日本の作曲家たち』では、ブレーズやシュトックハウゼンによる「管理された偶然性」のような技術的な受容でも、諸井誠のような悲観的な受容でもなく、ケージの思想を、日常を「無事」に変容させる美学として継承している特異な例として近藤譲に一章が割かれているのである。

その後、秋山は「クセナキス風」——おそらく秋山はピアノがひろい音域を断片的に行き来する書法を差していると思われる⁷——の《エアー第1番》(1971)について語ったうえで、近藤の作風と美学に「音楽の基本原理への危機意識をもっていないようにおもえる」(164)と警鐘を鳴らす。《ブリーズ》(1970)については「これだけある意味で老成したような作品を書いてしまったら、これから先この作曲家は何をやっていくのだろうか、という一種の危惧のようなものを逆に感じさせられた作品だった」とも語っている(159)。しかし秋山は、筆を進める中で、《ブリーズ》(1970)への老婆心は無用のものであったとしたうえで、近作の新しい作風を伴った注目作として《オリエント・オリエンテーション》(1973)を、そして《スタンディング》(1973)や《フォーリング》(1973)などを含む1974年にリリースされたレコード『線の音楽』(AL-1 (ALMレコード))を紹介する。秋山はこれらの作品を「『聴く』という認識作業の回復」(166)と定義したうえで、1940年代の——つまり偶然性／不確定性の音楽以前の——ケージのプリペアド・ピアノ作品や弦楽四重奏曲、またサティの音楽との血縁関係を指摘する(近藤の作風とケージのプリペアド・ピアノの類似性を語る同種の言説の例を挙げるならば、庄野進は『聴取の詩学』の中で近藤譲の音楽について、「初期のケージの音楽には、彼自身完全に見極めていなかったような、豊かな可能性が秘められていた。そうした豊かさを展開したのは(中略)フェルドマンや、近藤譲の音楽ではなかろうか」(庄野, 1991, 52)と述べている。ほとんどが書き下ろしである『聴取の詩学』の出版が1991年であることを鑑みれば、おそらくこの「近藤譲の音楽」とは「線の音楽」以後の近藤の作品であると考えることができる)。

初期のケージや、初期のケージが影響を受けていたサティ⁸と「線の音楽」の関係は『日本の作曲家たち』において分析的に展開されておらず、『聴取の詩学』では前述したフレーズ以外で近藤譲の名は多くは出されていないが、秋山や庄野がこのような直感を「線の音楽」に抱いていたということは確かである。「線の音楽」以前から近藤がケージから技法的なものにとどまらない影響を受けており、「線の音楽」以後にも初期ケージからの影響が見られるとするならば、そこでのケージ受容はどのように変化しているのだろうか。また、ケージ自身影響を受けていたサティから近藤への影響はどのように位置づけられるのだろうか。そして、そのような受容の変遷と当時の日本の作曲界の状況はどのように関連付けられるのだろうか。秋山の近藤譲についての言説は『日本の作曲家たち』という著作の方向性ゆえに紹介者的側面が目立つものではあるが、「線の音楽」以前と以後との間に印象批評的でありながらも確かな作風の切断を見ていた。まずはこの議論を見取り図として、近藤譲の作品と言説を検討していこう。次の章では、秋山が指摘した、「線の音楽」におけるケージとサティの受容を探るため、近藤によるケージ及びサティへの言及を検討する。

二

近藤は1977年から雑誌『エビステーメー』上で二年間にわたって連載を行い、その後1979年にそれらをまとめる形で書籍『線の音楽』を出版する。この書籍は《オリエント・オリエンテーション》(1973)以後の近藤の創作方針としての「線の音楽」を総括するステートメント的な役割も担っている。後述するように、そこではケージからの影響を語っている箇所も見受けられる。

一方で連載が始まる1977年以前から彼がケージや初期のケージが影響を受けたサティについて言及を行っていることに注目しよう。近藤譲についての先行研究ではこのような言説は取り上げられてこなかったが、著作『線の音楽』以前の言説を辿ることで、近藤へのケージやサティからの影響の全貌を有機的に整理し、より詳細な検討を行うことが可能となるだろう。

例えば、1975年の雑誌『トランソニック』第7号に寄せた「序・サティの課題」という文章はその一つである。近藤は作曲技法上の「先駆者としてのサティの射程は短く、今日の音楽の状況までも射貫くことはできない」と断言する(近藤, 1975, 7)。サティの和声法を直接的に引き継いだのは印象派とフランス6人組までであるし、その構成法における影響はケージに見られるが、偶然性・不確定性以降のケージはサティの影響から抜け出ている。しかし近藤はここで、先駆者の音楽を「技法的な段階で早々と消費し尽くされ、やがて時代遅れのレッテルを貼られて捨てられ」(8)るものとして見るのではなく、その作曲家が生きた時代の状況と現代の「状況の類似性」に着目すべきであると、過去の作曲家に対する認識的枠組みの転回を促す(9)。近藤の考えによればサティの「作品の極端な短さ、隔々まで聴きとれる澄んだ音の薄さ、何かの切端のような何の重要性ももたないモチーフの気ままな出現、そして反復と組み合わせられた予想のできない変化」などは「聴き手を音楽の内へ引き込まずに、常に覚醒した状態に置こうという意図」(11)であるという。そしてこのような反・ワーグナー的意図はワーグナー主義が「一九三〇年代のナチスのなかに息を吹き返しているのだから、今日の音楽家が戦っているものとサティが戦ったものは多くの部分で共通している」(9)という。しかし同時に近藤は、サティの音楽の反復の在り方が今日のミニマル・ミュージック的なそれとは異なることをラ・モンテ・ヤングやシュトックハウゼン——シュトックハウゼンに関してはおそらく《シュティムング》(1968)などを作曲していた時期を想定していると思われる——との比較から指摘している。インドなどの非ヨーロッパに神秘を見出すミニマリストの音楽が、ヤングの「夢の家」での活動に典型的なように、「聴き手を全身感覚的に包み籠み、日常的な現実から切り離された環境によって神秘的な場をつくる」(10)ものだとすれば、中世の西洋を参照するサティの神秘主義と音楽は、「バラ十字会時代の作品を見てもそれらは日頃の祭りや式典で聴くこともできるようなファンファーレや行進曲のリズムに満ち」(11)ている。

近藤がサティに見出すこのような「日常」と「覚醒」は、前章で秋山を通じて引用した「無事」への関心と通底していることもうかがえる。では、ケージについてはどうだろうか。

例えば近藤は、1975年10月号の『音楽藝術』に寄稿し後に著書『音楽の種子』に収められた「ジョン・ケージ氏のプリペアド・ピアノ」という文章のなかで、ケージのプリペアド・ピアノ曲に言及している。彼はプリペアド・ピアノの一音一音があらかじめ「個性的な単音」として準備されていることに注目し、《三つのダンス》(1945)のようなりズミカルな楽曲ではなく、テンポが遅く音の少ない

楽章の曲においては、その単音の列は「孤立」しながらも疑似的な旋律を形成することを指摘する（近藤, 1983, 144-145）。プリペアド・ピアノにおいてはピアノの一音を構成する二つから三つの弦に挟み込む素材によって鍵盤ごとの音高や倍音の構成などが大きく変化し、時には一つの鍵盤のみによっても和音が発生する。おそらくここで近藤が指摘している「旋律」とは音色、そして「一音」として認識されるものの音数がばらばらであるプリペアド・ピアノが形成する、連続性の薄いホケット的な旋律構造である。また、近藤はこの文章の中で、あらかじめ用いる音型をセットしたうえでその配列によって断片的な連なりを生じさせる「ギャマット」と呼ばれる《4部分の弦楽四重奏曲》(1950)などに見られる方法を、プリペアド・ピアノと類似の発想に基づくものであると指摘している——なおこの曲は小節構造さえも先に決定したうえで構成されており、サティからの強い影響がうかがえる。

ちなみに、近藤への初期テージからの影響は秋山が先駆的に、そして庄野が後に指摘していたが、近藤自身、『線の音楽』の中でもテージのプリペアド・ピアノからの影響は語っている。近藤はプリペアド・ピアノを含む初期テージの音楽における「グルーピング」を「非構築的なグルーピング」と呼んでいる（近藤, 1979, 90）。それは、音→動機や音→特定の中心音のような原初的な「グルーピング」であり、それらが第二、第三のグルーピングによって高次の楽節的構造へ階層化されることはない。初期テージの音楽における「非構築的なグルーピング」は近藤の「線の音楽」における「曖昧」に大きく関係しているだろう。彼は先の「ジョン・テージ氏のプリペアド・ピアノ」の中でテージがプリペアド・ピアノ曲の作曲を放棄し偶然性の探求に走ったことを「転向」として批判している（近藤, 1983, 146）し、『線の音楽』では以下のように述べている。

テージのこの時期の「楽音」の考え方を前提に——それは同時に、デジタルな「楽音」が受ける基本的なグルーピングの方法的基準をも前提とすることだが——、構築性に代わるグルーピングの高次の取り扱い原理を探り、そして、そうした原理を見出すこと。そうしたアプローチは、音の「分節=接続」作業という音楽化の過程が、作曲家、演奏家、聴き手のどこで、どのように行われるかについても、変化を引き起こさずにはおかないだろう。私にとって『線の音楽』は、こうした方向への臆病な第一歩であった⁹。

そして、この「構築性に代わるグルーピングの高次の取り扱い原理」について、近藤は五つの楽器のための《視覚リズム法》(1975)を引き合いに出して以下のように語っている。最初に引用するのはこの作品のプログラムノートであり、次は『線の音楽』のなかの文章である。

文字通りの「反復」は、静止的であって、どこにも侵攻（原文ママ）せずに滞留する。それに対して「偽反復」は、ほとんど「反復」のように静止的でありながら、同時に、秘められた変化と動きを表す。動性を秘めたこのような静的状態を言い表すには、「力動的静止」という、矛盾を孕んだ言葉が適当かもしれない。この音楽での「力動的静止」の体験は、私達の日々の暮らしに響えることができるかもしれない。私達の生活はほとんど同じ毎日の繰り返しだが、しかし、今日は決して昨日と同じではないのだから¹⁰。

様々な楽器が分担する音の列は、依然として音の列として聴こえる。しかし、互いにオーバーラップしているそれらの短い音の列(=線)は、何人かの奏者が交代に——但し非周期的に——発する音で形成されるから、ひとりの奏者がひとつの「パート」(短い線)を奏する場合のような完結的であらさまなフレージングは生じない。断片的な箇箇の短い線の完結性は弱まり、その確立が曖昧なままに他の短い線とオーバーラップすることで、それらは全体として、幾分散開した形のひとつの持続に聴こえるようになる。そして、各楽器の音色は互いに非常に異なっているから——(私がヴァイオリン、バンジョー、スティール・ドラム、電気ピアノ、チューバという組み合わせを択んだ大きな理由のひとつは、これらの楽器の音色的差異にあった)——、人々はそこに「パート」の構造とは係わりのないもうひとつのレベルの部分構造——音色自体の「関係化」に基づく構造——を聴くこともできる。即ち、種々の音色の関係を聴いてゆくことだけでも、これは『線の音楽』として体験され得るというわけである。五楽器のための『視覚リズム法』は、こうして多様なレベルでの音の関係が「確立可能であると同時に十全に確立されない」状態にある複雑な高次構造を具えた『線の音楽』となった¹¹。

本章で取り上げた近藤の発言をまとめると、近藤へのケージからの影響は「覚醒」状態に置かれた聴衆が一見して代わり映えのしない「日常」や「生活」のような「曖昧」な構造の中に「一本の線の列なり」を見出していく「無事」としての「線の音楽」として結実したのだろう。近藤がケージと向き合う態度は、サティへの視座を経由することで、秋山や柴田が当時の日本の若い作曲家たちの態度として述べていたような技法主義的な受容とは大きく異なるものとなっていた。

しかし、近藤が「無事」を秋山に語ったとき——近藤は1968年8月号の『音楽藝術』に寄稿した「音」という文章の中でも「無事」を語っている——、つまり《ブリーズ》(1970)を作曲していた頃、彼はまだ1973年から始まる「線の音楽」にはたどり着いていなかったはずだ。つまり、サティの「覚醒」と「日常」を通してケージに「無事」を見出す近藤譲が、それをプリペアド・ピアノを媒介として「線の音楽」という形に結実させるまでには、何らかの紆余曲折があったはずである。

「無事」という言葉で総括できるように思える近藤のケージからの影響は、そして近藤譲の音楽は、「線の音楽」以前と以後でどのように変わったのか。次の章では実際に近藤の「線の音楽」以前と以後の音楽を比較する中でそのことについて考えてみたい。

三

第一章で紹介したような《モノログと五つの断章》(1968)に見られる特殊奏法、《弦楽四重奏曲》(1969)に見られるスペース・ノーターションによる音響の推移や頻繁なテンポチェンジ、《ブリーズ》(1970)に見られる図形楽譜、《エア第1番》(1971)に見られるクセナキス風の書法などは、「線の音楽」には見られない特徴である。またJohn Coleは、70年代の近藤の作品に、《ブルーム・フィールド氏の間化》(1973)、《マイン》(1974)、《岸辺へ》(1974)、《華開世界》(1977)、《リヴァラン》(1977)など、「線の音楽」としての特徴を持たないものが点在することを指摘している(Cole, n.d. web)。近藤が著書『線の音楽』でステートメントを打ち出すのが1979年であることを鑑みれば、70年代は未だ「線

の音楽」以前の作風の名残があったということなのだろう。

では「線の音楽」とそれ以前の作風を明確に分ける特徴とは何だろうか。ここでは「線の音楽」以前の作品について、楽譜と録音資料¹²が揃っている《ブルーム・フィールド氏の間化》(1973)を《オリエン・オリエンテーション》(1973)と比較する中で考えたい。

図 1-3 近藤譲《ブルームフィールド氏の間化》の楽譜（全音楽譜出版社、1973年）

上記の三つの図は《ブルーム・フィールド氏の間化》(1973)の楽譜の一部分である。1と左上に書かれたページには和音の表が4パート分記されている。添付されているインストラクションを読み解くと、《ブルーム・フィールド氏の間化》(1973)は、それぞれの奏者がカウベルを演奏すること以外はオーソドックスな弦楽四重奏の編成で、1に記された白符は開放弦の調弦を、黒符は指盤上にフレットのように付ける目印の箇所とその番号であるという。四人の奏者はこの番号に従ってA-Dの表（ここではAとBのみを引用した）を決められた順番、決められた読み方で演奏していく。四角で囲まれた数字は指盤上に振られた番号であり、奏者はその番号のなかで自由に弦を選択して演奏する。四角の形は強弱を、四角と四角を繋ぐ線はヴィブラート等の奏法を表している。カウベルはA-Dの表間をインストラクションに記された順番に沿って移行する際に打たれる。ここで採用されている不確定性はいわゆる「管理された偶然性」だが、あらかじめ音を極度に限定し、それらをギヤマットのように配

置する方法には初期ケージの影響が感じられる。スコラダトゥーラはそれぞれ、1stヴァイオリンは全ての弦が通常の調弦の半音下、2ndヴァイオリンは3/4音下、ヴィオラは3/4音下、チェロは半音上となっている。各番号の間隔は番号ごとやパートごとによってその度にばらばらで、用いられている音も調性感を発生させるような制限はなく、散らばった印象を与える。

一方で最初期の「線の音楽」の例として任意の二つの楽器のための《オリент・オリエンテーション》(1973) を見てみよう。

図4 近藤による《オリент・オリエンテーション》の解説 (近藤, 2014, 86-87)

図4は著書『線の音楽』に載せられた、近藤による《オリент・オリエンテーション》(1973)の解説である。15の音からなる図Eは使われる音高の全てであり、A-Dはその実際の運用の例である。ユニゾンで奏されることから始まり (A)、リズムを2声間でずらしたり (B)、ヘテロフォニー的な音高の差異が導入されたり (C)、BとCの要素が組み合わせられたり (D) といった微細な操作が行われている。『線の音楽』での近藤の記述によれば、彼は15の音を選び出した後に乱数表を使ってそれらをランダムに並べ、操作を始めたという。この説明は一見するとクセナキスの統計的書法にも思えるが、音高を15に限定してモード的な偏りを持たせた二楽器による薄い響きは、ランダムに配置されると、核音のようなものが現れては消え、また違った核音が現れては消えるような構造をもたらす。sempre mp以外に強弱の変化が全く書き込まれていないのもこの作品の特徴だろう。

《オリエント・オリエンテーション》(1973) と《ブルーム・フィールド氏の間化》(1973) では共に用いる音を限定して並べていくギヤマト的な方法を取りつつも大きな違いがある。《オリエント・オリエンテーション》(1973) の方が、一つには、素材、響き、デュナーミクの限定、二つにはその操作がプリミティブであるがゆえに「グルーピング」が発生しやすくなっている。

前章では、ケージがプリアード・ピアノの探求を止めて偶然性・不確定性の方向へと舵を切ったことを近藤が批判していたことを確認した。それは彼の言うところの「グルーピング」の問題を不確定性以降のケージが明示的に扱わなくなっていくことへの批判だった。本章で見たように《ブルーム・フィールド氏の間化》(1973) は、ばらばらな素材の不連続な接続という形では「線の音楽」のように「グルーピング」の問題を扱っているが、それは厚い響き、強烈なデュナーミク、四分音を用いた不協和な音素材に阻まれて「構築性に代わるグルーピングの高次の取り扱い原理」までは高められていない。やがてそれは《オリエント・オリエンテーション》(1973) のような、限定された素材の偶然な配置とシンプルな操作が作り出す「曖昧さ」という形態に至り、最初期以降の「線の音楽」のほとんどでは偶然性も捨て去られ、今日よく知られる近藤譲の作風が完成する¹³。

庄野進は『聴取の詩学』の中で、作曲家-楽譜-演奏家-音響-鑑賞者のどの段階に関わるかで非意図性・非決定性の整理をしている。この整理に基づけば、《ブルーム・フィールド氏の間化》(1973) は楽譜-演奏家/音響-鑑賞者において、《オリエント・オリエンテーション》(1973) は作曲家-楽譜/音響-鑑賞者において、以降の「線の音楽」は音響-鑑賞者の段階のみにおいて、非意図的・非決定的な要素を内包している。無論、音響-鑑賞者の非決定性は偶然性・不確定性と関係なくあらゆる音楽に不可避的に見られるものである。近藤譲の「曖昧な構造」は音楽のこの基礎的な聴者ごとの不確定性を「曖昧」によって可能な限り探求し尽くそうとする音楽と言えるだろう。

なぜ近藤はここまで積極的に、方法論的な曖昧さとしての偶然性／不確定性を捨ててまで、音楽構造としての「曖昧さ」を追求しなければならなかったのだろうか。彼は後に60年代以降の西洋の前衛音楽について以下のように述べている。

少し強引な言い方かもしれませんが、もし、1950年代の前衛音楽が、基本的に「音楽とは構造である」(ブーレーズ) あるいは「音楽とはあるがままの音そのものである」(ケージ) という二つのたがいに異なる信念のもとに整理できるとすれば、1960年代の前衛音楽は「音楽とは音響のドラマである」という考えの下にあります——この考え方は（これも少し乱暴な言い方ですが）じつのところ、ベートーヴェン以来のロマン派の音楽の考え方とそれほど大きくちがってはいません。ただ、ドラマを作るための素材が大きく異なって、現代化されているのです¹⁴。

この引用からは「音響」的音楽に対する近藤の批判意識が感じられるが、同様に『線の音楽』ではペンデレツキやリゲティやクセナキスの音響的書式に対してこのような批判を行っている。

たとえ箇々の音が一定の基準の下で関係付けられていなくても——ただ音が集まったというだけで——音群は作られ得る。音群を構成している箇々の音は、そのそれぞれが「一つの音群」を

形作るための構成要素である（中略）「音→音群」のグルーピングでは、音の関係付けが音群を生むのではなく、音群が音を関係付ける——（「関係付け」の観点に立てば、むしろ「音←音群」と書くべきだろう）——のだから、箇々の音群相互間の関係付けに当たって、音群内部の音の関係が、構築的に音群の扱い方に関する方法論を導き出すことはない¹⁵。

50年代のブーレーズやシュトックハウゼンによるセリエリズムが作り出す複雑な構造が聴き手の認知を飽和状態に至らせた時、1955年にクセナキスが行った批判は有名である。クセナキスの考えでは、セリエリストの「線の対位法はその複雑さによって自らを破壊する」。実際に聴こえてくるこれらの音楽は複雑さゆえに「マクロな視点からは、音のスペクトル全領域に渡って非論理的かつ偶発的に音が散らばっているものに過ぎない」（クセナキス, 2017, 2-3）。クセナキスはブーレーズらを批判的に継承することによって作曲家として書法を確立させた。ミュージック・セリエルがミクロな構造化の原理を徹底させた結果生じた矛盾を、彼はマクロな音響それ自体のコントロールによって解決する。よく知られているように彼が「音の雲」と呼ぶフォルムは無数の音の分布を数理的に制御した結果出力される音響体である。しかしブーレーズの構造とケージの音自体の肯定——これは音の時間的構築が放棄された後の、つまり偶然性と不確定性以後のケージの音楽を指す——を止揚する形で現れたとも言える「構造化された音そのものとしての音響」という音楽形態は、近藤からすれば「グルーピングの取り扱い原理」の欠如を意味するものにほかならなかった。

このような世界的な現代音楽の状況への批判意識は、「線の音楽」以前から以後に至る——方法論的な不確定性から方法論的な偶然性へ、そして構築の結果としての「曖昧さ」へという形でケージの音楽の変遷を逆側から辿りなおすような——近藤の音楽の変遷の背景だったのである。

結

最後に、これまでの議論を総合し、日本の中でサティとケージを特異に受容することで世界の現代音楽の状況に対峙しようとした近藤の「線の音楽」が、前衛を受容し「ケージ・ショック」を消化し終えた後の日本の現代音楽界とどのように対応していたかについて結論を述べて本稿を終わりとしよう。

1989年にサントリー音楽財団創立20周年記念として行われた「日本の作曲 1969-1989」というタイトルの座談会がある。ここでは1969年から89年までの20年間の日本の現代音楽の作曲家の活動が、秋山邦晴、石田一志、上野晃、武田明倫によって詳細に総括されている。この中で上野は70年代の日本の現代音楽の状況について、「70年で線を引くことはできないとしても、（中略）たとえば音色の時代というのは、すでにその前からはじまっていたけれども、この頃からかなりマクロな音響を追求するようになった」（秋山他, 1990, 19）と述べている。

先に見たように「線の音楽」ではグルーピングの構築原理を持たないマクロな全体性が批判されていたが、70年代、ケージの影響も技法的に消費し尽くされ「ショックでもなんでもない」ものとなった日本の現代音楽界でこのような状況に対抗するためには、ケージの「無事」を偶然性／不確定性といった方法論ではなく、「構築性に代わるグルーピングの高次の取り扱い原理」として実践する必要がある。

あったと考えられる。

近藤がケージに見出した「無事」とサティに見出した「覚醒」および「日常」は、ケージのプリペアド・ピアノを介して「線の音楽」に結実した。ここでは《ブルーム・フィールド氏の間化》(1973)のような方法論的な不確定性は捨て去られ、方法論ではなく音楽構造とその認知のレベルでの「曖昧さ」が全面化していた。やがてそれは「線の音楽」の最初期の例である《オリент・オリエンテーション》(1973)に見られるような偶然性も捨て去ることとなる。このような実践はブーレーズと偶然性／不確定性以後のケージを経た、60年代以降の現代音楽の「グルーピングの取り扱い原理」の欠如への批判から導き出されたものだが、同時に70年代の日本の現代音楽におけるマクロな音響への批判としても機能していたと考えられる。「構築性に代わるグルーピングの高次の取り扱い原理」としての「線の音楽」はこのような背景を持って誕生したと、ひとまずは結論付けることができるだろう。

註

- 1 株式会社ブルーシートのウェブサイトには近藤譲のプロフィールや作品表などが記載されている。
(<https://jokondo.b-sheet.jp/>) 2022年10月10日閲覧。
- 2 近藤譲「音楽の意味？」p. 158, 160-161.
- 3 近藤譲「私の作曲について」p. 13.
- 4 近藤の著作『線の音楽』の中で紹介される「線の音楽」の最初期の例は《オリент・オリエンテーション》(1973)である。またJohn Coleは近藤譲を扱った論文の中で1973年を「線の音楽」の始まった年と定めている (Cole, n.d. web)。
- 5 他に扱われている作曲家は三善晃、高橋悠治、松村禎三、間宮芳生、松平頼則、黛敏郎、柴田南雄、八村義夫、一柳慧、林光、湯浅譲二、松平頼暁、芥川寸志、入野義郎、小杉武久、諸井誠、石井真木、篠原真、水野修孝、池辺晋一郎、三枝成章、野田輝行、武満徹である。
- 6 窪田行《弦楽四重奏曲》(1969)の楽譜 (『音楽藝術』第30巻第6号付録、音楽之友社、1972年)を参照。
- 7 近藤譲《エアー第1番》(1971)の楽譜 (『音楽藝術』第30巻第9号付録、音楽之友社、1972年)を参照。
- 8 ケージのサティからの影響はケージ, 1975を参照せよ。
- 9 近藤譲『線の音楽』(復刻版) p. 100.
- 10 https://jokondo.b-sheet.jp/wp-content/uploads/2017/10/025_Sight-Rhythmics_jp.pdf
2022年10月10日最閲覧。
- 11 近藤譲『線の音楽』(1979版) p. 140-141
- 12 『Mr. Bloomfield, His Spacing』(AL-13 (ALMレコード)、1976)に収録されている。
- 13 椎名亮輔は近藤譲のひろく知られる作風を「完璧な曖昧さ」(椎名, 2005, 191)という言葉で言い表している。
- 14 近藤譲『ものがたり西洋音楽史』p. 265.
- 15 近藤譲『線の音楽』(復刻版) p. 42-43.

参考文献

- 秋山邦晴『日本の作曲家たち——戦後から真の戦後的な未来へ』上 音楽之友社、1978年。
- 秋山邦晴『日本の作曲家たち——戦後から真の戦後的な未来へ』下 音楽之友社、1979年。
- 秋山邦晴、石田一志、上野晃、武田明倫『日本の作曲 1969-1989』サントリー音楽財団、1990年。
- 近藤譲「音」『音楽藝術』音楽之友社、1972年、8月号。
- 近藤譲「序・サティの課題」『トランソニック』、1975年、第7号、全音楽譜出版社。
- 近藤譲『線の音楽』朝日出版社、1979年。
- 近藤譲『音楽の種子』朝日出版社、1983年。
- 近藤譲「音楽の意味？」小林康夫編『現代音楽のポリティクス』書肆風の薔薇、1991年。
- 近藤譲『線の音楽』(復刻版)アルテスパブリッシング、2014年。
- 近藤譲「私の作曲について」『お茶の水音楽論集第15号』、2014年。
- 近藤譲『ものがたり西洋音楽史』岩波ジュニア新書、2019年。
- 椎名亮輔『音楽的時間の変容』現代新潮社、2005年。
- 柴田南雄、林光、秋山邦晴、吉田秀和「ジョン・ケージ ショック」『音楽藝術』音楽之友社、1966年、11月号。
- 庄野進『聴取の詩学——J・ケージからそしてJ・ケージへ』勁草書房、1991年。
- クセナキス、ヤニス『音楽と建築』高橋悠治訳、河出書房新社、2017年。
- ケージ、ジョン「サティを弁護する」『トランソニック』、1975年、第7号、松下晶訳、全音楽譜出版社。
- Cole, John. "An Introduction to Jo Kondo's Sen no Ongaku Music of 1973 to 1980". n. d.
(<http://www.ex-tempore.org/cole/kondo.htm>) accessed 10 Oct. 2022.
- Liberatore, John. "Mutual Relationships: an Aesthetic Analysis of Jo Kondo's High Window". 2014. Ph.D Thesis, University of Rochester.
- Vishio, Anton. "Global Perspectives—The Art of Derivation: Jo Kondo's Paregmenon". 2018,
(<http://www.musicologynow.org/2018/04/global-perspectivesthe-art-of.html#links>) accessed 10 Oct. 2022.
- Zukofsky, Paul "Jo Kondo's Still Life". 2013
(http://www.musicalobservations.com/publications/jo_kondos_still_life/) accessed 10 Oct. 2022.
- 株式会社ブルーシート、ウェブサイト (<https://b-sheet.jp/>) 2022年10月10日閲覧。