

大友良英の音楽表現

——即興・ノイズ・オーケストラの政治学——

発表者：伊藤順之介 ITO Junnosuke

コメンテーター：毛利嘉孝(東京藝術大学教授)

司会：陣野俊史

1. はじめに

2011年8月15日、福島市郊外にある四季の里及びあづま球場で、大規模な音楽・アートフェスティバルが開催された。「フェスティバルFUKUSHIMA!」である。音楽家の大友良英と遠藤ミチロウ、詩人の和合亮一の3人が発起人となって立ち上がった民間団体、「プロジェクトFUKUSHIMA!」によるフェスティバルだった。主催者発表によれば、のべ約1万3000人が来場し、生中継はのべ約25万人が視聴したという¹。このフェスティバルは、形態や体制を移行させながら2021年現在も1年に1回のペースで継続して開かれている²。

本稿が着目するのは、このフェスティバルにおける大友良英の音楽表現である。東日本大震災後、被災者を励ましたり寄付金を集めたりすることを目的とした、数多くの「復興支援ソング」が音楽家によって制作・演奏された³。他方では、反原発運動と結びついた音楽イベントが開催されたり曲が作られたりもした⁴。しかし、大友の試みはそれらとは全く異なる表現を志向していた。2011年4月28日、東京藝術大学での講演「文化の役目について——震災と福島の人災を受けて」において、大友は次のように語っている。「今日、言いたかったのは、本当にひと言です。『福島』という言葉ポジティブに転換する。それはごまかしなどではなく、本質的に転換する⁵」。そして大友は8月15日のフェスティバルで「オーケストラFUKUSHIMA!」と名づけた二百数十人での集団即興演奏をおこな

う。これはプロもアマチュアも、また福島県内の人も県外の人も関係なく、誰でも参加可能な形態による音楽だった。大友がこのフェスティバルを企画・実行し、またこのような形態で演奏したのには、当時の福島をめぐる言論状況が関わっている。大友の発言を参照しながら、大友の音楽表現が福島をめぐる言論状況に対する政治的表現にもなっていたことを本稿では指摘する。大友の表現を論じるにあたってのキーワードとして、即興・ノイズ・オーケストラの3つを提示したい。ギターやターンテーブルなどを用いた即興演奏やノイズ・ミュージック、ジャズ・グループの結成、そして知的障害のある人を含むアーティスト集団「音遊びの会」での活動など、大友は多岐にわたって音楽に取り組んできた。プロジェクト FUKUSHIMA! での活動には、それらで培われた思想や方法論が結集している。

震災後の大友の活動を論じた先行研究はほとんどない⁶。しかし昨今「音楽に政治を持ち込むな⁷」という言葉がインターネット上を中心に話題となったことを鑑みれば、震災のさなかで展開された大友の活動を検討するのは極めて重要であるように思われる。むしろ10年経ってやっと検討できる俎上に載った、というのが正鵠を得たところかもしれない。3つのキーワードから大友の音楽＝政治⁸表現を分析することで、音楽と政治をめぐる問題系に新たな考察を加えることができれば幸いである。

2. 即興——誰もが「わたしたち」になる方法論

一口に即興音楽、あるいはインプロヴァイズド・ミュージックといっても、その内実はさまざまである。まずは入り口として、大友にも影響を与えているギタリストのデレク・ベイリーによる定義を借りたい。ベイリーはインプロヴィゼーションを「イディオマティック」と「非イディオマティック」の二つに分けている。前者は「主にあるイディオム—ジャズとかフラメンコとかバロック—の表現方法に結びつき」、後者は「別種の関心に立ち、通常いわゆる“フリー”インプロヴィゼーションの中に多く見られるもの」であるという⁹。例えばジャズのライブでは、既にある曲のメロディーやコード進行

を基にしてその場その時限りの変奏（アドリブ）によって演奏がおこなわれるが、これは前者に類する。一方後者の場合、どんなイデオム＝音楽言語も用いずに即興演奏をすることが目指される。もちろん楽譜や構成は演奏の前には存在しない。ベイラーが力点を置くのは後者で、「フリー・インプロヴィゼーションは高度な修練を要する音楽的技巧であると同時に、ほとんどだれがやってもかまわないもの」であり、「初心者でも、子供でも、非音楽家でも、必要とされる技術と知性はその人にそなわったものでかまわない」と述べている¹⁰。

また、音楽ライター／批評家の細田成嗣は、ジャンル、イデオロギー、美学、方法論、情況論、原理論という6つの観点から即興音楽のありようをできる限り捉えることを試みている¹¹。なかでも本稿で注目すべきは、方法論としての即興音楽である。即興音楽の方法論が志向するのは「言語や文化を異にする人々が一箇所に集い、一部の人間が中心的な役回りを担うのではなく、しかし誰もが中心でもあるようなアンサンブル」であり、そこには「誰もが表現をおこない、互いにコミュニケーションを取る」可能性が見出されると細田は述べる¹²。

では、オーケストラ FUKUSHIMA! では即興音楽の方法論はどのように活かされているのだろうか。まずは2011年の演奏の記録映像¹³からわかることを述べておきたい。

広場に集まった数百人の演奏者を、同じく数百人はいるであろう観客が取り囲んでいる。演奏者も観客も、立っている者もいれば座っている者もいて、一見すると誰がオーケストラの参加者なのかを識別することはできない。楽器や声、手拍子で参加するオーケストラの参加者の中には、よく見ると弦楽器奏者の勝井祐二やシンガーソングライターの二階堂和美、遠藤ミチロウ、渋さ知らズの不破大輔などプロの音楽家の姿がある。一方で鍵盤ハーモニカやリコーダーをくわえた子どももいる。その中に大友も立っている。オーケストラの参加者は、大友が手を振り降ろしたり、指で示す独特のハンドサインを出したりするのに反応して演奏する。しかし大友の指揮に全員がぴったりと合っているわけではない。指揮をしているものの、どのような音を出すかは演奏者の裁量によるところが大きく、大友には出てくる音を全てコントロールできるわけではないからだ。

指揮から少し遅れたトロンボーンの声が聴こえてくる。また時には大友も打楽器やメガホンを使って演奏に参加する。途中、大友の近くで二階堂が踊り始める。その動きに合わせて演奏のノリが変わり、二階堂の動きもまた演奏に呼応して変化する。もはやどこが基点となって音楽が進行していつているのかわからない。演奏の終盤では、大友が観客に向かってハンドサインを出し、拍手や声で音を出すことを求める。その場にあるあらゆる音が混在したまま演奏が続けられ、盛り上がりが最高潮に達したところで、大友の合図によって演奏が突如終わる。言うまでもなく、ここには予め決められた構成もなければ譜面もない。そして即興演奏の方法論を用いることで、演奏技術の巧拙にかかわらず、誰もが参加できる形態となっている。

ここで、フェスティバルFUKUSHIMA!に関して、大友が2021年になって振り返った文章¹⁴を参照したい。オーケストラFUKUSHIMA!をおこなった理由もそこには書かれている。大友は、『『フェスティバルFUKUSHIMA!』は『誇り』のことを考えて開いたフェスだった』と述懐している。2011年3月、大友はドイツの反原発デモで掲げられた「NO MORE FUKUSHIMA」のプラカードをニュースで見た。小学3年生から10年間を福島で育った大友にとって、それは自分の中にある福島というアイデンティティが否定されたようであり、また『『誇りが傷つく』ってのはこういうことなんだって初めて自覚したのがこのときだった』という。そして避難先やSNSで誹謗中傷や差別を受けて傷ついている福島の人々の「誇り」を取り戻すために、大友の考えついた結論が、「自分たちで文化を生み出していく」ことだった。

どんなに大変でも、何十年かかってもいいから自分たちで文化を生み出していくこと。あの震災を乗り越えたからこそ、福島からこんな文化が生まれたんだって胸を張れるようなものを作っていくこと。それは最高の米や果物でもいいし、最高の祭りでもいい。これまでにないポップスが福島から生まれるみたいな夢のような話でもいいと当時は思っていて、そのためには今の状況を誤魔化したり、イメージ戦略みたいなもので「いいかんじ」を演出するんじゃなく、何年かかってもいいから、自

分たちの手で一つ一つ問題を解決しながら文化のようなものを生み出していくしかなくて、かつ、なるべく沢山の人が関わって作ったって実感の伴うものじゃなきゃダメだとも思ったのだ¹⁵。

大友の思いは、プロジェクト FUKUSHIMA! が掲げるテーマである「未来はわたしたちの手で¹⁶」にもあらわれている。そうした考えのもと、フェスティバルでおこなわれたのがオーケストラ FUKUSHIMA! だった。「誰であれ楽器の上手い下手とか経験とか関係なくオープンに参加できる即興の巨大なアンサンブル。こんなものをやることで『誇り』を簡単に取り戻せるなんて思っていないけど、でも、最初の一歩にはなると思った¹⁷」と大友は述べている。

震災後に流通した復興支援ソングは、音楽家が被災地に向けて作曲・演奏するという、音楽家（支援者）-観客（被災者）の図式のもとにあるものだった。というのは、復興支援ソングの多くがその著作権料や売り上げを被災地への義援金として届けるものだったからだ¹⁸。オーケストラ FUKUSHIMA! にそのような図式はない。「この先の厳しい現実の中で必要なのは、与えられた歌を歌うことではなく、むしろ自分たちの手で、音楽が生まれる現場そのものを作っていくことだと思うんです¹⁹」。プロやアマチュアの区別はなく、そして演奏者も観客も一緒に参加できる音楽の中で、誰もが文化を作る主体である「わたしたち」になる。オーケストラ FUKUSHIMA! には、そのような即興音楽の方法論的可能性が見出せるのである。

3. ノイズ——二項対立への抵抗

大友は震災後の福島で自己紹介をする際「ノイズミュージシャン」を自称した²⁰。もちろん、例えば大友がステージでおこなう、レコードを置かずターンテーブルから出る音だけの爆音の、あるいは極めて小音量の演奏は確かにノイズ・ミュージックというほかないものだ。しかし大友の音楽活動を俯瞰すれば、それがノイズ・ミュージックの領域だけにとどまらないのも明らかである²¹。その上、完全には「自分をノイズっていうジャンルの人間だとは思っていない²²」とも述べている。ではなぜ、震災後の福島ではノイズミ

ュージションを自称したのか。言い換えれば、なぜ大友は震災後の福島においてノイズにこだわる必要があったのか。結論を先に述べれば、それは、世界から消し去られたノイズを取り戻すために、であった²³。ここでは大友にとってノイズが何を意味するのかを明らかにしたい。

まずはノイズの一般的な定義に触れておきたいところだが、その解釈は論者によってまちまちである。例えば美学者でアーティストのポール・ヘガティは、ノイズとは「否定」であり、かつ「歴史的なものでもある」と述べる。それは何かを作り出そうとするプロセスのなかで結果の対立物として存在し、「社会、音、音楽との差異の関係において生じる²⁴」。また、根本裕道は作曲家・音楽理論家のR. マリー・シェーファーを参照して次のように述べている。

ノイズの広い意味においては、「望ましくない音」という定義が適当であるが、これは主観的な定義であるため、感情や快不快とも関連する身体の問題であると言える。このとき楽音／ノイズという境界は曖昧なものであり、身体の状態に左右される。つまり、意識的に聴こうとしているのか、あるいは聞こえてしまっているのか、という聴取の状態に依存する²⁵。

根本は身体に着目しているが、ヘガティとの共通点もある。相対的にしかノイズを定義することはできないという点だ。一方、民族音楽学者のデヴィッド・ノヴァックは、「私の知るノイズとは、常にその変転のなかにもみあるものだ²⁶」と述べている。ノヴァックの言い方は、まるでノイズが定義から逃れようとするものであるかのようだ。以上のように論者ごとに異なるノイズ観があり、どの論者もノイズに決定的な定義を与えることを周到に避けているのは確かである。

大友におけるノイズ概念も非常に曖昧なものだ。その上、大友のいうノイズは、もはや音ですらなくてもよい。ライター磯部涼によるインタビューで、大友は「フェスティバルFUKUSHIMA! 自体がノイズなのかもよ²⁷」と述べている。それはフェスティバルFUKUSHIMA! が万人に向けたものではない、という意味においてだ。さらに次のように続けている。

今って言論からもノイズが排除される傾向にあるでしょう。不謹慎とか言ってさ。原発にしても、推進と反対っていう2項対立で、それ以外はないみたいな。あと、逃げる／逃げないとか。その分裂で家庭が崩壊したりっていう話も聞くし。まあ、それだけ大きな分かれ道ということなのかもしれないけど、もうちょっと間があっていいし、ノイズもあっていい²⁸。

ここで大友は、ノイズという言葉を用いることで二項対立の図式で語ることに抵抗している。つまりこの場合においてノイズは、二項対立をとることによって失われてしまうもの、といった意味を含んでいる。もうひとつ引用しておこう。

本来、空間というものはノイズに溢れているわけで、自分が聴きたい情報を100パーセントは得られない中でどうするかというのが人間の生き方だと思っている。今の福島で言えば、原発事故があったことで、自分とセシウムの関係ばかり考えてヒステリックになっちゃっているけど、その間に人がいるということ考えたほうが良くて、本当に「福島から出る」ってヒステリックになっている人の意見を聞いていると、つくづく、「世界はあなたとセシウムだけで構成されているわけではない」って思う。そういう意味で、ノイズというものは豊かさをもたらす²⁹。

ノイズが豊かさをもたらす、とはどういうことか。本来空間に存在するはずのノイズが、二項対立図式や単純化された物の見方によって不可視化される。つまり大友の考えでは、「原発事故があったことで」、ノイズは相対的にさえ認識できないものとなってしまったことになる。それは先ほど見たどの論者たちとも異なるノイズ観だろう。大友は、存在するはずのノイズが不可視化される現状を危惧し、物の見方に豊かさをもたらすノイズを取り戻す必要を語っているのである。

ここで、なぜ大友がノイズミュージシャンを自称したかという問いに立ち返ってみたい。大友自身が述べるには、それはこの呼称を

用いることで、あえて「わかりにくくしたかった³⁰⁾」からだという。福島に関する議論が、賛成／反対、危険／安全、避難する／しないといった、わかりやすい二項対立の図式に落としこまれていく³¹⁾中で、あえてポピュラーな呼称ではないノイズミュージシャンと名乗ること。それは、ノイズが失われた世界で、自らノイズとなるよう自分に課すことだったのではないだろうか。

また、このようなわかりにくい呼称を用いたのには、大友の経歴も関係している。同じくプロジェクトFUKUSHIMA! 発起人の遠藤ミチロウと和合亮一は、福島県出身であるが、大友はそうではない。横浜生まれで10代を福島で過ごし、その後東京の大学に進学、以後プロとなってからはアメリカ、ヨーロッパ、中国など世界各地を転々としながら活動している経歴を持つ。大友は「僕は福島の間人でもなく、東京の間人でもない、“福島に10年間住んでいた人間”として行動するしかない³²⁾」と述べる。大友の経歴は、例えば「横浜出身」や「福島育ち」といった単純な呼称では表現しきれない。単純化できない複雑な経路を辿っている。しかし「福島の間人とは言い切れないし、よそ者とも言い切れない³³⁾」というアイデンティティの曖昧さは、大友のノイズ概念からはむしろ肯定されるものだろう。大友は震災後の福島でノイズミュージシャンを名乗り、改めてノイズにこだわることで、自身の活動の指針と立場とを提示した。それは音楽的出自の表明であると同時に、福島における二項対立の言論状況への抵抗だったのである。

4. オーケストラ—それぞれの音=経験を分有する「場」

大友が自身の演奏形態の名前に「オーケストラ」とつけたのは震災後が初めてではない。2005年に始動したOtomo Yoshihide's New Jazz Orchestra (ONJO) が最初である。まずはここから話を始めたい。というのも、オーケストラFUKUSHIMA!、そしてフェスティバルFUKUSHIMA! のコンセプトはONJOの延長線上にあるものだからだ。

大友がONJOの着想を得たのは、京都にある吉田屋料理店で打ち上げをしているときだった。その光景を見ながら、「こんなオーケ

ストラが作れないかな³⁴」と思ったという。

数人ずつのいくつかの輪が、それぞれ無関係な話をしている、その輪のメンバーがいつの間にか入れ替わったりしつつ、不思議と全体としては、なにかポリフォニーのようなものを形成しているのだ³⁵。

ある明確な理論が骨格となるようなアンサンブルではなく、わたしが生きている日常の人間関係や、毎日のうまくいかないこともたくさんある生活がそのまま音楽の骨格になるようなオーケストラ。食い合わせが悪いと思った音楽が、それでも同居して、うまくいってるんだか、いってないんだか本人達にも判断がつかないようなオーケストラ。矛盾だらけの、個々の意見のあわない、それでも、場として、なにかが形成されるようなオーケストラ³⁶。

この記述が示す通り、大友のいうオーケストラは、一般的にイメージされるそれとはかなり異なる。つまり、常任の指揮者や固定のメンバーでヨーロッパの作曲家によるクラシック音楽を演奏する楽団を指す言葉では全くない。この時点では、それは日常生活の延長線上において「なにかポリフォニーのようなもの」を形成する「場」を意味している。

この構想は、同時期に大友が参加し始めた別のプロジェクトに、より明確な形をとってあらわれている。同じく2005年、兵庫県神戸市で当時大学院生だった沼田理衣によって立ち上げられた、知的障害をもつ人々との即興音楽グループ「音遊びの会」は、大友に強く影響を与えた。「音遊びの会」の集団即興演奏は、それぞれの音がばらばらのようである、実は非常に高度なポリフォニーであるようにも思えるものだ³⁷。複数人で演奏していても必ず全員揃って演奏を終えることから、ただめちゃくちゃに音を鳴らしているわけではないのは明らかである。この活動を機に大友はアマチュアの人々も含む即興演奏のワークショップをおこなうようになる³⁸。さらに2007年、山口情報芸術センター（YCAM）で大友にとって初めての大規模展示「大友良英／ENSEMBLES」展が開かれる。大友がア

ーティストや一般の参加者とコラボレーションしてつくった4つのインスタレーションが展示された。そのうちのひとつ、高嶺格との作品「orchestras」はプロアマ問わず100名以上から即興演奏の音源を募って制作されたものである³⁹。オーケストラ FUKUSHIMA!をはじめ、西成・子どもオーケストラ⁴⁰、アンサンブルズ東京⁴¹などの震災後の大友の活動は、こうした方法論による表現の地続きにあると言える。さまざまな活動を経て、大友はオーケストラについて改めて次のように述べている。

楽器を演奏する人、あるいはなんらかの方法で音を出す人が複数人集まって、それに対して音を出す指示系統があり、さらにそれらを観る人がいる……という形を、集まった人たちに応じて、即興的にどう作って行けるかということが、音楽の姿以上に重要なんじゃないかなって思っているんです。[中略]／だからオレがやっていることは、「指揮」というよりも、「場」をつくることなんだと思います⁴²。

では、オーケストラ FUKUSHIMA! でつくられたのはどのような「場」だったのだろうか。ONJOを構想する時、それが日常生活の延長線上にある「場」であったことを思い返したい。音楽文化評論家の小沼純一は、ひとりひとり別のところからやってくるオーケストラの成員には、「近似的な経験」による「共同性」をみることができると述べる⁴³。通常のオーケストラならば、ある水準に達するまでの楽器の練習を個人的に重ねることが「近似的な経験」となる。オーケストラ FUKUSHIMA! の場合、その経験は震災だったと言える。オーケストラに参加した誰もが、それぞれの仕方で震災を経験している。経験しなかった者はいない。そこにオーケストラ FUKUSHIMA! の参加者の「共同性」がある。また、そもそも古代ギリシャ語のオルケストラ(ορχηστρα)は「舞台と客席とのあいだにある半円形の場所を指す言葉⁴⁴」だったという。つまり、舞台に立つ人と観客の「あいだ」をつなぐものとして、オーケストラという「場」があったということだ。そして実際、オーケストラ FUKUSHIMA! は会場の四季の里にある半円形の「じゃぶちゃぶ池⁴⁵」を演奏の場としていた。意図してそうしたのか、偶然そうなっ

たのかはわからない。ただ言えるのは、その「場」にいたそれぞれの人の震災の経験を媒介する表現として、オーケストラ FUKUSHIMA! はふさわしいものだった、ということではないだろうか。

オーケストラ FUKUSHIMA! という「場」において、演奏に参加する人々の出す音は、西洋近代的なオーケストラのように調和しない。見事にばらばらのままだ。しかし、それぞれの奏者の音がそれぞれに固有の震災の経験を反映しているとするならば、それをひとつの方向にまとめるかのように調和させるのは暴力である。そうではなく、オーケストラという「場」を媒介することで、その「共同性」のうちにそれぞれの音＝経験を分有すること。それこそがオーケストラ FUKUSHIMA! という「場」の果たした「文化の役目」だったのではないか。オーケストラ FUKUSHIMA! は音楽の「場」であると同時に、放射線の問題による差別、また原発に関する議論が生んだ分断に抗して人々を結びつける「場」になったのではないだろうか。むしろ、その「場」は一時的なものにすぎない。演奏が終われば人々は離散する。だがその時とは別の人たちが集まって、新たな「場」をつくることならできる。

オーケストラ FUKUSHIMA! は2021年もおこなわれた。そこには2011年3月11日より後に生まれたであろう子どもも参加していた⁴⁶。その子どもも何かしらの仕方で震災を経験していると言える。なぜなら震災はまだ続いているからだ。帰還困難区域は残されており、福島県内から県外への「避難者」だけでも2万7964人いる(2021年9月9日時点⁴⁷)。だから継続して「場」をつくっていくことが重要なのだ。継続することに関連して、大友が事あるごとに引用する思想家の鶴見俊輔の文章を参照したい。

敗戦当夜、食事をする気力もなくなった男は多くいた。しかし、夕食をととのえない女性がいただろうか。他の日とおなじく、女性は、食事をととのえた。この無言の姿勢の中に、平和運動の根がある⁴⁸。

これは鶴見が2003年のイラク反戦デモにふれて書いたものだ。大友は時に、「食事をつくるのは女性……というところにひっかか

るなかれ。ここに書かれているのは半世紀以上も前の、男女の役割が分かれていた時代の話ですから⁴⁹」と注釈をつけて引用している。大友にとって、吉田屋で見た光景と、「理論ではなく日常の中に根拠を求める⁵⁰」鶴見の視線は重なるものだという。そしてここに「オーケストラの大切なヒントがあるように思う⁵¹」と述べる。だがそれはヒントの示唆にとどまっていて、具体的にどういうことなのか、大友は書いてくれていない。だからここにひとつの解釈を示しておきたい。継続して食事をととのえることが平和運動の根となるように、オーケストラという「場」をつくり続けることが差別や分断に抗するための根を育てていくのではないだろうか。反原発を歌うメッセージソングでもサウンドデモでもない、日常生活の延長線上にある音楽表現が同時にラディカルな政治的实践になる可能性をここに見出すことができるのである。

[注]

- 1 「レポートプロジェクトFUKUSHIMA! 2011.03.11 - 2012.03.11」 (http://www.pj-fukushima.jp/page/report2011_01.php)。
- 2 2013年からは盆踊りを中心にしたフェスティバルとなった。また2014年に大友と遠藤がプロジェクトの代表を降りたのを機に、2015年からは山岸清之進が代表を務めている。なお、2020年は新型コロナウイルス感染症の蔓延により開催が中止された。
- 3 中村 (2014)、20-22頁。中村はこの調査において「復興支援ソング」リストを作成し、53の楽曲と7つのアルバムを取り上げている。
- 4 宮入 (2013)、121-122頁。
- 5 大友ほか (2011)、27頁。
- 6 プロジェクトFUKUSHIMA!の活動を取り上げたものとしては、岡崎 (2012)、中村 (2013) (2014) (2017)、河東 (2020) などがあるが、いずれも大友の表現を中心に上げたものではない。
- 7 宮入 (2017)。
- 8 「音楽=政治」という言い方は、毛利 (2003) が「新しい社会運動」後の運動を検討するにあたって示した用語である「新しい文化=政治運動」に着想を得ている。
- 9 ベイリー (1981)、13頁。
- 10 同上、181頁。
- 11 細田 (2017)。
- 12 同上、104-105頁。
- 13 「オーケストラFUKUSHIMA! - LIVE @ 世界同時多発フェスティバル FUKUSHIMA!」 (<https://www.youtube.com/watch?v=k8zkdLKx5FM>)。
- 14 大友 (2021)。
- 15 同上。
- 16 「ABOUT | プロジェクトFUKUSHIMA!」 (<http://www.pj-fukushima.jp/about/>)。

- 17 大友 (2021)。
- 18 例えば、中村 (2017) は復興支援ソングの代表例としてNHKのプロジェクトでできた楽曲「花は咲く」を取り上げているが、この著作権料と売り上げは被災地への義援金となっている。
- 19 大友 (2011)、247頁。
- 20 磯部 (2011)、255頁。
- 21 公式ホームページ上のプロフィールでの肩書きは「ギタリスト/ターンテーブル奏者/作曲家/映画音楽家/プロデューサー」である (<http://otomoyoshihide.com/profile/>)。
- 22 磯部 (2011)、255頁。
- 23 大友は『シャッター商店街と線量計——大友良英のノイズ原論』(2012)において、世界を「ノイズの海」にたとえて次のように述べている。「もしかしたら、いつのまにか波音がなくなってしまった、ノイズを極力消し去った、そんな世界に僕は生きていたのではないだろうか」(355頁)。
- 24 ヘガティ (2014)、11頁。
- 25 根本 (2014)、6頁。
- 26 ノヴァック (2020)、16頁。
- 27 磯部 (2011)、256頁。
- 28 同上。
- 29 同上、257頁。
- 30 同上、255頁。
- 31 開沼 (2015) は、当時の福島をめぐる言説が対立を煽るものになっていたことを「福島問題の政治化」(6頁)と呼んでいる。
- 32 磯部 (2011)、253頁。
- 33 同上、252頁。
- 34 大友 (2009)、30頁。
- 35 同上。
- 36 同上、31頁。
- 37 音遊びの会の演奏の様子は、次のリンクで視聴することができる。「大友良英と音遊びの会 The Otoasobi Project with Otomo Yoshihide」(<https://www.youtube.com/watch?v=qSORudOaF2U>)。
- 38 音遊びの会への参加の経緯とワークショップの様子は、大友の著書『学校で教えてくれない音楽』(2014)に詳しく記されている。
- 39 この展覧会の概要はYCAMの公式ホームページにアーカイブされている (<https://www.ycam.jp/events/2008/ensembles/>)。
- 40 「BreakerProject.net - 西成・子どもオーケストラ」(<https://breakerproject.net/project/kodomo-orchestra.php>)。
- 41 「アンサンブルズ東京 2020」(<https://www.ensembles.tokyo/>)。
- 42 大友 (2014)、213-214頁。
- 43 小沼 (2012)、33頁。
- 44 同上、200頁。
- 45 「屋外施設 | 四季の里」(<https://www.f-shikinosato.com/okugai/>)。
- 46 「フェスティバルFUKUSHIMA! 2021」は2021年10月16・17日に開催された。筆者はそこでおこなわれた「オーケストラFUKUSHIMA!」に参加している。
- 47 「県外への避難者数の状況 - 福島県ホームページ」(<http://www.pref.fukushima.lg.jp/site/portal/ps-kengai-hinansyasu.html>)。
- 48 鶴見 (2003)。
- 49 大友 (2008)、219頁。

50 同上、139頁。

51 同上。

【参考文献】

- 「アンサンブルズ東京 2020」(<https://www.ensembles.tokyo/>、2021年10月24日閲覧)。
- 「大友良英／ENSEMBLES | 山口情報芸術センター [YCAM]」(<https://www.ycam.jp/events/2008/ensembles/>、2021年10月24日閲覧)。
- 「大友良英オフィシャルウェブサイト」(<http://otomoyoshihide.com/>、2021年10月24日閲覧)。
- 「大友良英と音遊びの会 The Otoasobi Project with Otomo Yoshihide」YouTube、2019年2月21日更新 (<https://www.youtube.com/watch?v=qSORudOaF2U>、2021年10月24日閲覧)。
- 「オーケストラ FUKUSHIMA! - LIVE @ 世界同時多発フェスティバル FUKUSHIMA!」YouTube、2011年10月21日更新 (<https://www.youtube.com/watch?v=k8zkDLKx5M>、2021年10月24日閲覧)。
- 「県外への避難者数の状況 - 福島県ホームページ」2021年9月29日更新 (<http://www.pref.fukushima.lg.jp/site/portal/ps-kengai-hinansyasu.html>、2021年10月24日閲覧)。
- 「四季の里 | 福島市農村マニファクチャー公園」(<https://www.f-shikinosato.com/>、2021年10月24日閲覧)。
- 「特別インタビュー 大友良英 | 福島と下北沢——“まつり”は自分たちの手で」(聞き手=鈴木茂・高橋智子・渡邊未帆)『アルテス』1、アルテスパブリッシング、2011年、237-251頁。
- 「東日本大震災復興支援ソング『花は咲く』義援金について」NHK広報局、2014年3月6日更新 (<https://www.nhk.or.jp/pr/keiei/shiryoku/kaichou/2014/03/004.pdf>、2021年10月24日閲覧)。
- 「BreakerProject.net - 西成・子どもオーケストラ」(<https://breakerproject.net/project/kodomo-orchestra.php>、2021年10月24日閲覧)。
- 「プロジェクト FUKUSHIMA!」(<http://www.pj-fukushima.jp/jp/>、2021年10月24日閲覧)。
- 磯部涼『プロジェクト FUKUSHIMA! ——2011/3.11-8.15 いま文化に何ができるか』K&Bパブリッシャーズ、2011年。
- 大友良英『ENSEMBLES』月曜社、2009年。
- 大友良英『学校で教えてくれない音楽』岩波書店、2014年。
- 大友良英『シャッター商店街と線量計——大友良英のノイズ原論』青土社、2012年。
- 大友良英『MUSICS』岩波書店、2008年。
- 大友良英「第12話 震災から10年の夏の日に「誇りをもつ」ということについて考えてみた——大友良英 presents 武満徹の“うた”」webちくま、2021年9月6日更新 (<http://www.webchikuma.jp/articles/-/2533>、2021年10月24日閲覧)。
- 大友良英・宇川直宏・遠藤ミチロウ・木村真三・坂本龍一・丹治博志・丹治智恵子・丹治宏大・森彰一郎・和合亮一『クロニクル FUKUSHIMA』青土社、2011年。
- 岡崎宏樹「暴力と贈与」『日仏社会学会年報』22、2012年、151-165頁。
- 開沼博『はじめての福島学』イースト・プレス、2015年。
- 河東仁「大災害からの復旧復興においてアートの果たしうる機能——もう一つの別の時空間、そして鎮魂」『立教大学コミュニティ福祉学部紀要』22、2020年、97-106頁。

- 小沼純一『オーケストラ再入門——シンフォニーから雅楽、ガムラン、YMOまで』平凡社、2012年。
- 鶴見俊輔「『殺されたくない』を根拠にイラク反戦に見る新しい形」『朝日新聞』2003年3月24日夕刊、文化欄、4面。
- デヴィッド・ノヴァック（若尾裕・落見子訳）『ジャパノイズ——サーキュレーション終端の音楽』、水声社、2020年。
- デレク・ベイリー（竹田賢一・木幡和枝・斉藤栄一訳）『インプロヴィゼーション——即興演奏の彼方へ』工作舎、1981年。
- 中村美亜『音楽をひらく——アート・ケア・文化のトリロジー』水声社、2013年。
- 中村美亜「第1章 東日本大震災と『音楽の力』——音楽に何ができるのか」毛利嘉孝編著『アフターミュージッキング——実践する音楽』東京藝術大学出版会、2017年、35-49頁。
- 中村美亜「東日本大震災をめぐる『音楽の力』の諸相——未来の文化政策とアートマネジメントのための研究1」『芸術工学研究』21、九州大学大学院芸術工学研究院、2014年、13-29頁。
- 根本裕道「聴取におけるノイズと強度——ノイズ概念再考」『立教映像身体学研究』2、2014年、5-25頁。
- 細田成嗣「『即興音楽』の諸相——ジャンル、イデオロギー、美学、方法論、情況論、原理論に向けて」『エクリヲ』7、2017年、96-117頁。
- ポール・ヘガティ（若尾裕・嶋田久美訳）『ノイズ／ミュージック——歴史・方法・思想 ルソロからゼロ年代まで』みすず書房、2014年。
- 宮入恭平「抵抗の音楽——日本のポピュラー音楽シーンにおける反原発運動」『国立音楽大学研究紀要』47、2013年、117-127頁。
- 宮入恭平「情動の音楽——『音楽に政治を持ち込むな』問題が意味するもの」『国立音楽大学研究紀要』51、2017年、171-181頁。
- 毛利嘉孝『文化=政治——グローバル化時代の空間叛乱』月曜社、2003年。

質疑

陣野 コメントーターとしてお越しいただいた毛利さん、コメントをお願いいたします。

毛利 僕自身、大友良英さんについて書きたいとずっと思っていたのですが、伊藤さんが書いたからもういいかなというくらい面白かったです。音楽と政治というのは語り方が難しく、関係がないと言うのも簡単だし、例えば歌詞があればその歌詞を分析することで何か言うことができるのですが、歌詞やテキストがないときに、そもそもそこで言う政治とは何なのかというのは実はすごく難しい。伊藤さんがそこを「即興」「ノイズ」「オーケストラ」という三つをキーワードにして、関わってくる人のある種の参加性みたいなとこ

ろを政治として結びつけていくのはかなり刺激的だし面白い試みだと思いました。

伊藤さんも引用されている中村美亜さんの論考は、僕が主査を務めた博士論文の一部を本にしたものですが、彼女は実は音楽学の出身で楽典的な分析もできるのにあえてそれはやらずに、「プロジェクト FUKUSHIMA!」フェスの様子をあえて社会学的な形式で書いています。オーケストラの話は実はほとんどあの中に出てこなくて、そういう意味で伊藤さんがオーケストラという形式に注目したのはさまざまな大友論がある中で新しい論点だと思います。大友さん自身にとっても刺激的な議論になっているのではないのでしょうか。基本的にすぐれた論考であるということを前提に、ずっと褒め続けてもこの研究交流会に参加した意味がなくなってしまうので、感じたことをやや批判的に考えたいと思います。

僕は20年くらい、大友さんのライブを見たり音楽を聞いたりしてきましたが、やはり福島原発事故は大きな転機だったと思います。その前とその後で何が変わったかということ、確かにオーケストラという形式もあるのですが、彼は福島原発の事故の前までは二本立てで走っていて、しかもその二本は比較的わかりやすい形で別れていた。ひとつはターンテーブルを使ったノイズ音楽や実験的ジャズ、もうひとつは映画音楽で、そちらは実験的な要素はあえて表に出さずに普通に商業音楽としても通用するものをつくってきた。ある意味で二つの顔を持ちながら音楽を作り続けて来たけれども、震災を機にそれをもう一回ごちゃごちゃにするような形で、自分自身の音楽を新しく編成し直したと思うのです。それはどういうふうにされたのか。大友さんは今現在、世間的には、今日発表にあったオーケストラ FUKUSHIMA! よりもNHKの朝ドラの「あまちゃん」のテーマソングをつくった人として知られていますよね。NHKの朝の連ドラのテーマソングを完璧につくり上げることをやり、その劇中歌として歌謡曲のようなものをつくり、その過程である種戦後日本の音楽史、歌謡史を再編することを結構本気で考えていたと思うんです。それと同時に、「ええじゃないか音頭」があって、つまり震災を契機に盆踊りの形式を導入した。本人もどこかで盆踊りにはそもそも興味はなかったと言っていましたが、やはり震災を機に、人々を結びつけるときに日本の伝統的な音頭や盆踊りの形式がある

ことを再発見したと言える。つまり、戦後日本大衆音楽の再編ということと、そうした土着的な音楽の刷新を二つ同時に進めていく、そうした対比の中でオーケストラ FUKUSHIMA! というのを考へざるを得ないと思っています。今日はオーケストラの話が中心でしたが、その関係をクリアにしていけないと、なぜオーケストラをあえて取り上げるのかがわからないのではないかと。大友さん自身の全体プロジェクトの中で、オーケストラ FUKUSHIMA! がどう位置づけられているのかという話をもっと知りたいなと思います。「ええじゃないか音頭」については、榎原彩さんが「地域を表象する楽曲の動態性に関する研究」という東京藝術大学の博士論文で分析しているので、それはひょっとしたら参考になるかもしれません。これが一つ目です。

二つ目に、インプロヴィゼーションにおけるオーケストラというのは別に大友さんの専売特許ではなく、歴史的に幾つかの影響を受けていることは明らかです。例えば実験音楽でいえば、コーネリアス・カーデューのスクラッチ・オーケストラや、完全にアマチュアの演奏家がクラシックの名曲を弾きまくる、ブライアン・イーノがプロデュースしてレコード化されて有名になったポーツマス・シンフォニアや、あるいはジャズで言えば渋さ知らズ・オーケストラや、あるいはプロジェクトベースでは足立智美さんがやったジョン・ケージの「ミュージサーカス」というような、素人も含むとにかく雑多なミュージシャンがひたすら一斉に音楽を奏でるようなものがすでに存在していて、そうした過去の蓄積の中で、オーケストラ FUKUSHIMA! が生まれているはずですが、大友さんはそうした過去のインプロヴィゼーションのオーケストラをかなり意識しながらつくっていたはずなので、そこの影響関係、あるいは違いを述べないと、なぜ大友さんが特異な作家なのかわからないと思います。要するに、大友さんが特異だということは言うには、これまで存在していた実験的なオーケストラと何が違うのかということを少し丁寧に分析する必要があると思います。

その点で言うと、即興のところでも、デレク・ベイリーは大友さんにとってすごく重要なミュージシャンですが、そこに至る中で、例えば大友さんのギター師匠にはやはり高柳昌行の評価も気になる。高柳はベイリーとも交流があったし、非常に政治的な人間で、

例えば成田闘争のプロテストコンサート「幻夜祭」にも参加するなど、新左翼運動との関わりも強かった人です。そういう人が即興というのを方法論として取っていた。大友さん自身は高柳との関係がある時期まではほとんど語ってきていないと思うのですが、日本の即興史を考えると、やはり高柳やその世代の即興の在り方と政治の関わりは重要だったし影響があったと思います。そこをどのようにもう一度位置づけ直すか、つまり大友良英は、高柳昌行たちの世代の何を継承し、何を捨てたのかということ、ちょっと距離を取って批判的に書いたほうがいいのではないかという気がします。「ぼくはこんな音楽を聴いて育った」という大友さんのエッセイがあって、そこには高柳のところへ行った話なども書いてあるので、それらを出発点にしながらあらためて考えるとよいのではないかと。日本の即興音楽史と政治の関係について考えるとき、また別の流れとして山下洋輔がその筆頭にあげられますが、山下的な即興と高柳的な即興というのはちょっと違うように見える。どちらも新左翼運動に関わっているけれども、方法論が違う。だから、必ずしも音楽と政治、特にインプロヴィゼーションの政治ということは、大友さんが初めてやったわけではないということはどう理解するのかはもう少し検討が必要かなと思います。

最後になりますが、発表に先だって論文の章立てを拝見して、今日は発表しなかったですが、修士論文の中で学校教育の中で即興的なものがないという話をされているのではないかという気がしたので少しだけ触れたいと思います。例えば創造的な音楽学習、いわゆるCMM (Creative Music Making) と言われる、音楽教育の領域があって、そこでは大友さんのオーケストラFUKUSHIMA!に近いようなことがすでに実験的に行われてきました。大友さんの音遊びの会はもちろんその系譜の中にあると言えるでしょう。CMM自体は30年くらいいろいろな形で進められてきて、オルタナティブな形とはいえ、それでも音楽教育、とりわけ障害者向けの教育やワークショップの中で採用されていた経緯もある。このように大友良英をめぐる引かなければいけない補助線はいくつかあるので、その辺の見通しのようなことが聞ければと思います。

伊藤 ご指摘ありがとうございます。まず「あまちゃん」と日本の歌謡史との関わりについてはおっしゃる通りだと思いました。宮

藤官九郎の手になる「あまちゃん」の物語に即して言えば、アイドルになって地元であまフェスを開くということがあり、小泉今日子が演じている80年代の話がある。そこではアイドルというものが、80年代的なテレビの中のスターというあり方から、地元でスターになるというところを重視してつくっているように思います。一番有名な「あまちゃん」のオープニングテーマはメロディーがすごくはっきりしていますが、歌謡曲的というより土着的な感じになっているような気がします。そういう違いはちゃんと論じていく必要があると思いました。

それから「ええじゃないか音頭」についてですが、大友さんは2013年から音頭をつくり始めていて、それは遠藤ミチロウというミュージシャンが、どうしても音頭をやりたいというのを受けてやったということらしいのですが、これも従来型の音頭——地元の人でつくる音頭——というよりも、いろいろな人、福島の場合だったら福島県外の人も関わっていくような音頭の在り方を模索していて、「ええじゃないか音頭」の音楽自体、ライブではノイジーな感じで演奏されるので、その点も書いていこうと考えています。

大友さんのオーケストラの参照元として挙げただいたコーネリアス・カーデューのスクラッチ・オーケストラなどとの違いについては、楽器の経験がなくても参加できるというのが大友さんがコンセプトにしているところなので、そこが本当に特異なところだろうと考えています。スクラッチ・オーケストラはやはり演奏経験がある人がということになっているので、そうではないものとして、大友さんのオーケストラを位置づけられたらと考えています。

高柳昌行との関係については、確かにここでは扱えなかった部分であり、大友さん自身もなかなかはっきりとは語っていないことです。私が行ったインタビューでも少ししか話せていないのですが、大友さんは高柳とは真反対の方向に動こうとしたのではないかと思っています。高柳は政治的な発言もすごく多いし、求心力のある人だったと思います。大友さんは、それとはかなり反対の方向、言ってみれば力を持たないような音楽をつくらうとしている中で震災が起きて、そこでオーケストラというのが人々を熱狂させるようなものにもなっていて、そこには高柳のようなノイジーな側面というのでも表れていますが、それとは全く反対の方向、ストイックではない

部分が見られるようなものになっているように思います。発表でも少し申しあげたことですが、高柳の場合はスティックに音楽を追求していく方向が、ある種、音楽と政治の関係にも表れているのに対して、大友さんはそうではなくて、誰でも参加できたり、むしろ変な音が出てもいいというところに大友さんなりの音楽と政治の、即興音楽と政治の結びつき方があるのではないかと思います。

それから、学校教育の中で即興音楽が排除されているのではないかと書くのではないかとのご指摘をいただいたのはその通りでしたと言うほかないのですが、これは事実そういう側面はあったと思います。明治以来の近代化の過程で、楽譜を重視した音楽授業がかなり重視され、そこには伊沢修二という人が関わっていたということを書こうとしていたのですが、他方で最近では即興音楽が音楽教育の中でも扱われるケースがあることは、触れておかななくてはならない部分だと思いました。

毛利 最後のところだけ補足すると、外から見ると分かりにくいのですが、音楽研究史としては、ポピュラー音楽研究と環境音楽研究は日本では比較的に関係のある人たちが始めていて、さらに近い文脈で例えば「CMM」で調べるとそれなりに多くの論文が出てきたりするんです。もちろん、これは音楽教育学の中では周縁的な領域で、率直に言って音楽教育の本流の中で位置付けにくいと思いますが、それなりの成果がこれまでにあったことは評価すべきです。大友さんもその成果を一定程度踏まえた上で、そのことはプロジェクト FUKUSHIMA! のベースになっている気がします。このことは、推察の域はでないけれどももう少し大きな音楽史的な文脈として、丁寧に当たると本当に面白い研究になると思います。

陣野 今日の発表を支える柱のようなものを正確にご指摘くださったように思いました。同時代的なオーケストラの在り方と比較して、大友さんのオーケストラがどのように特異なのかはきちんと論証すべきですし、もうひとつ気になるのは、左翼即興音楽史と言っていていいのでしょうか、そこに焦点をあてた音楽史というのは書かれていないのでしょうか。

毛利 それはおそらくすごく難しいんでしょうね。そもそも客観的に書ける人がいないし、内ゲバ体質というか、関係者同士の仲が

必ずしもよくないので、誰かを褒めると怒る人がいたりする。大友さんも高柳さんについてあまり書かずにきたのは、その界限特有の人間関係も影響していたのではないのでしょうか。大友さん自身は、突然政治的になったわけではなく、新宿の炊き出しの支援をはじめとしてそれなりに政治活動にも関わって、過渡期でいろいろなものを見てきている人で、その結果、福島原発事故のあとにああいう形で新しい実践を始めたのはとても面白いと思います。けれども、大友さんのように直接関係がある世代は、まだ60年代から70年代の左翼前衛音楽史について書けないから、伊藤さんのように世代も離れた人が出てきて書くしかないんでしょうね。現在渋さ知らズとかシカラムータを聴いている世代は、もう少し政治についても話せるようになってきているのかもしれませんが。左翼即興史というのは確かに重要なテーマですが、それはむしろ距離が生まれてきた今だからこそ書けるテーマになっているのではないのでしょうか。