

日本の作曲◎2000-2009

サントリー音楽財団創設40周年記念

日本の作曲●2000-2009

C O N T E N T S

[座談会]

日本の作曲●2000-2009 003

片山杜秀・白石美雪・檜崎洋子・沼野雄司

2000 003

2001 016

2002 026

2003 033

2004 041

2005 048

2006 056

2007 062

2008 070

2009 076

総括 086

座談会を終えて [檜崎洋子] 101

[資料] 作品一覧 103

●座談会●

日本の作曲 2000-2009

[出席者]

片山杜秀

白石美雪

檜崎洋子

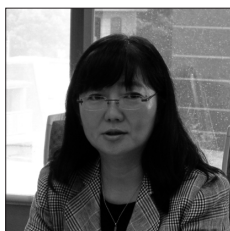
沼野雄司

出席者一覧



片山杜秀 (かたやま もりひで)

音楽評論家、思想史研究者。慶応義塾大学法学部准教授。著書に『音盤考現学』『音盤博物誌』（以上、アルテスパブリッシング、第18回吉田秀和賞、第30回サントリー学芸賞受賞）、『クラシック迷宮図書館（正・続）』（アルテスパブリッシング）、『近代日本の右翼思想』（講談社）、『ゴジラと日の丸』（文藝春秋）、監修書に『日本の作曲家』（共同監修、日外アソシエーツ）などがある。



白石美雪 (しらいし みゆき)

音楽学者、音楽評論家。武蔵野美術大学教授。著書に『ジョン・ケージ 混沌ではなくアナキー』（武蔵野美術大学出版局、第20回吉田秀和賞受賞）、『はじめての音楽史』（共著、音楽之友社）、『武満徹 音の河のゆくえ』（共著、平凡社）、『キーワード150 音楽通論』（共著、アルテスパブリッシング）などがある。



檜崎洋子 (ならぎき ようこ)

音楽学者、音楽評論家。武蔵野音楽大学教授。著書に『作曲家・人と作品 武満徹』『武満徹と三善晃の作曲様式——無調性と音群作法をめぐって』（以上、音楽之友社）、『日本の管弦楽作品表1912-1992』（日本交響楽振興財団）、A Way a Lone: Writings on Toru Takemitsu（共著、Academia Music）、『日本戦後音楽史（上・下）』（共著、平凡社）などがある。



沼野雄司 (ぬまの ゆうじ)

音楽学者。桐朋学園大学准教授。著書に『リゲティ、ベリオ、ブーレーズ——前衛の終焉と現代音楽の未来』（音楽之友社）、『光の雅歌 西村朗の音楽』（共著、春秋社）、『日本戦後音楽史（上・下）』（共著、平凡社）、『楽譜を読む本』（共著、ヤマハ）などがある。

●作品によっては、取り上げた年度と実際の作曲年が異なることもあるが、あくまでも日本国内でその作品が広く認知されたと考えられる年度において取り上げた。実際の作曲年、初演年については、巻末の作品一覧を参照。

2000

片山杜秀

- ◎伊左治直／密室音響劇《血の婚礼》
- ◎三輪眞弘／モノローグ・オペラ《新しい時代》
- ◎長生 淳／夏―朱い忘却
- ◎高橋悠治／藤井貞和の詩にもとづく
——スイジャクオペラ《泥の海》
- ◎植田 彰／パルセイティング

白石美雪

- ◎三輪眞弘／モノローグ・オペラ《新しい時代》
- ◎伊左治直／密室音響劇《血の婚礼》
- ◎細川俊夫／弦楽オーケストラのための
セレモニアル・ダンス
- ◎金子仁美／グリゼイの墓
- ◎植田 彰／パルセイティング

檜崎洋子

- ◎石井眞木／オペラ《閉じられた舟》
——ある僧侶の地獄への旅と生還
- ◎西村 朗／オーボエ協奏曲《迦楼羅》
- ◎金子仁美／グリゼイの墓
- ◎田中カレン／Departure
- ◎江村哲二／ザ・ウェッジ（楔）

沼野雄司

- ◎三輪眞弘／弦楽四重奏曲ハ長調《皇帝》
- ◎権代敦彦＋Merzbow／ブラック・マス
（黒ミサ）
- ◎望月 京／キメーラ
- ◎山本裕之／無伴奏モノ・オペラ《想像風景》
- ◎團伊玖磨／マレー乙女の歌へる

——2000年を始めるにあたって、前回の座談会『日本の作曲 1990-1999』サントリー音楽財団発行』で1999年がどうだったかを見てみますと、三善晃さんのオペラ《遠い帆》、細川俊夫さんのオペラ《リアの物語》、98年は石井眞木さんのバレエ音楽《梵鐘の聲》^{ぼんしやう こゑ}、林光さんのオペラ《吾輩は猫である》^{わがはい}などが挙がっています。ここでもオペラ、ドラマが挙がっているので、そのあたりからお話をうかがいたいと思います。

◎三輪眞弘／モノローグ・オペラ 《新しい時代》

片山 ネットを通じて新興宗教に入っていく。そういう仮構された世界ですね。引きこもりの世界。ユニセックス的な少年風の女性歌手が、ステージ上の薄暗い照明の中で「新しい時代が……」とずっと歌っている、というか唱えている。三輪はこの前後何年か、「新しい時代」シリーズともいえるべきコンセプトで作品を発表していますが、その中のモノ・オペラのかたちをとったものということでしょう。この作品では、1990年代からの日本の風俗とか社会——オウム真理教をはじめとするいろいろな時代相を、外から批判するのではなく、その内側に入り込むというか、一種のシミュレーション新興宗教ゲームの世界のようなものを作り、ステージ作品として提示している。1990、2000年代の日本の社会や若者心理がそのまま音楽作品に模写されている。音のサンプリングではなくて、風俗や思想や社会のサンプリングであり、



三輪眞弘

シミュレーションであり、キッチュでもあるかな。何年たっても印象は強烈です。ますますアクチュアリティが出てきている。

白石 この前後の三輪さんの作品は、コンサート・ホールで演奏するかたちものではなかったのですが、この《新しい時代》がコンサート・ホールで初演されたことによって、彼の作風が広がりのあるかたちで知られるようになった上演だったと感じています。今ではあたりまえのようになっているかもしれないけれども、いつでもネットに頭が繋がっていて、脳がずっとネットの回路の中で動いているような、そういう若い人たちのひとつの極限的な状況、メディア社会の中で実存がどうなるのか、という問題を、作品化されたかたちで突き付けられた気がします。主人公を演じたさかいれいしうが、奇妙に生命力のない少年にびったりでした。

三輪さんはこの前の時期は、コンピューターによるメディア・アート、サウンド・インсталレーションなどをしばらくやっていて、そのあとに「新しい時代」シリーズが出てきて、さらに「逆シミュレーション音楽」へと向かいます。少しオカルティックな、というか神秘主義的な部分は、正直、ついていけないところもあって、コンピューターの中に自生する神にたいする、一見無垢な信奉には、気持ち悪さとか居心地の悪さを感じたのですが、このあと「逆シミュレーション音楽」が出てくるという流れを考えると、前の時代の音楽から離れて、自己がコンピューターの中に組み込まれていく接合点というか、虚実のちょうど狭間にあるような作品なのではないか。そう考えると、実に象徴的だと思います。

片山 なんらかのクリティカルな意識というよりも、三輪さんが完全にひとつの仮想現実として、こういう新興宗教を作り、ただそれがそのまんまというような作品でしょう。普通だったら時代批

評的な作品というのは、たとえば高橋悠治さんや林光さんの作品でも、あるユートピア的意識があって、それに則って現実を批判するとか、黛敏郎だったらあるイデオロギーに乗ってユートピアを非現実的でインチキだと批判するとか、そういう仕掛けをとるでしょう。作曲家が依拠するものとそこから批判するものの対立で作品ができる。でも三輪さんのはそうじゃない。「三輪眞弘が麻原彰晃になったらたとえばこうなります、そんだけです」というようなものです。それがとんでもないことですよ。

白石 台本も三輪さんだから、どういうスタンスで彼が書いているのか——単に共感をもって書いているのか、距離をもって批判的に書いているのか、あのときはよくわからなかったのですが、いま考えてみると、彼は確信的に架空の宗教を自分で作って見たんですね。だからこの後、実際にコンピューター上で教祖として「新しい時代」の布教活動をして、かつて存在したような共同体を作り出しちゃう。

片山 宗教や教祖の仕掛けを提示する。ひとつ仕掛けを作れば、誰でもああいうものを作れるということ、三輪さんが実践してみせる。それでものごとが相対化してゆく。ああ、簡単なんだなあと思う。既成宗教や既成新興宗教やカルトが、ああいう作品が出てくるとみんな相対化されて特権性をうしなってしまう。批判を押し出すと喧嘩になるけれど三輪さんは喧嘩しない。まぎれこんでしまうことで誰が誰だかわからなくなって混乱して、インチキも本物もなくなってわけがわからなくなって全部パーみたいなことではないですか。たとえば「沼野教」とか「白石教」でもいいけれど、ある細工を作ってネット上に立てれば、信者が来るかどうかはともかく、すぐにできるということ、三輪さんは示している。ということは、彼だけを取り出すと一種の教祖様で神秘主義ともい

えるけれども、このくらいの仕掛けがあれば、誰でもそういうふうに見えるということを示すことによって、すべてが無意味化してしまうんだと思うんですよ。

白石 三輪さんの視点は批判的だと思いますか。

片山 批判しないことが批判になっているということではないですかね。

沼野 もちろん最終的には批判的なものだけれども、そういう二者択一の結論をとりあえずは留保しておいて、まずは内側からシミュレーションするわけですね。外側から新興宗教の病理を批判するのではなく、実際にシミラー（同質の）なものを作って、特に結論は付さず舞台にボンと出しちゃう。その恐ろしい大胆さが彼の魅力です。

◎三輪眞弘／弦楽四重奏曲ハ長調 《皇帝》

沼野 ただ、僕はむしろ三輪さんの2000年の作品では《皇帝》をとります。弦楽四重奏の《皇帝》といえば、誰でもハイドンを思い出しますよね。ご存知のように第2楽章の旋律がのちにドイツの国歌になる、あれです。そこで三輪さんは、有名な弦楽四重奏曲である《皇帝》、ドイツ国歌、といった前提条件を巧みに変換する。つまり翻^{ひるがえ}てみれば、われわれの国にもエンペラーがいて、「国歌」があるじゃないかと……。種明かしをしてしまえば、ハイドンの《皇帝》のメロディが彼独特のアルゴリズムで変換されていき、最終的にはいつしか《君が代》の「ラーソミレー」で終わるという曲ですが、これは驚きました。音楽にかかわる人間が一度は考えるであろう「国歌」という存在へのコミットの仕方として、きわめてユニークな例じゃないだろうかと思ったんです。そしてやはり、先のオペラと同じく、ここでも作曲者は表向きには《君が代》がいいとも悪いとも言わない。そこが重要です。

◎伊左治直／密室音響劇《血の婚礼》

白石 これはガルシア・ロルカの戯曲を切り取ってきたスペイン語と日本語、そしてアジアっぽい言葉という3種類の言葉を使って、台詞と音楽を繋いだ2時間弱の作品です。いくつもの細かい場面が続く独特の構成で、ラジオ・ドラマのために作られています。実際のステージで上演することは考えていなかったんじゃないかな。ちょっと聴いたところでは普通に朗読したり歌ったり、楽器を演奏していたりしているのですが、実はスタジオでしか作りえなかったやり方、たとえばこんなに息が続く人はいないというくらい延々と長く伸ばしているとか、楽器の音を減衰させていくやり方とか、かなり細かく音響的にいじって作り上げています。

この作品にはすごく強い印象を受けました。なぜかという伊左治さんがもっている生命力みたいなものを感じさせるというか、ごった煮みたいなさまざまな材料からドラマを作り上げていく力を感じさせられた作品だったんですね。それがガルシア・ロルカという素材とうまく合っていたから、こういう強烈な作品に仕上がったのだと思います。ちょうどロルカの生誕100年にあたっていたんですけれども、伊左治さんはロルカが好きで、90年代の始めぐらいから少しずつロルカを題材にした曲を書いていた。それがここで煮詰まって、ひとつの大きなかたちに到達したのではないかということで挙げました。



伊左治直

片山 伊左治さんは何かひじょうに肉体的なというか、生理的な欲求と音が結びついているタイプの人だと思います。《^{きけい}畸形の天女／^{たなばた}七夕》[1994年]では、あるひじょうに病的な——私は結核の人のような感じがしたんですけど——ある独特な病人みたいな音響に結実していたのが、そこからもう少し明るい健康的なものを求めながら、それがテクニックというかメティエと合っているような、合っていないような感じで……。なんかちょっと壊れているのでしょうか。

伊左治さんは、他の曲も含めての印象なんですけれども、うまいバランスに到達しないままどんどん壊れていって、細かいところを見れば、うまくいっているところがたくさんあるんだけど、全体としてはかなりめっちゃくちゃな印象があります。そこがいいんですね。

あと、「密室」という曲名からしても、ある意味——これは2000年にかぎらないと思いますが——三輪眞弘さんのモノローグ・オペラや高橋悠治さんのスイジャクオペラとも通底するような引きこもりの美意識が出てきているところがある。あと《消失点（ヴァニシング・ポイント）》なんていう曲名が近年内外で流行りではないですか。音が衰えていくとか、見えなくなっていくとか、消えていくとか、実感がなくなっていくとか。そういう音のイメージがゼロ年代の曲にはあるような気がします。伊左治さんもそういう美意識が出ている作曲家のひとりだと思うんですね。

あとは、白石さんがおっしゃっているように、ラジオというメディアの中でしかできないような音響の実現をはかっているのもいい。かつてはそういう曲がたくさんあったけれど、今はラジオが創作に寄与する環境ではなくなっていて、作曲家もあんまりそういう仕事ができない。その中でこれはよく出てきて、しかもいい仕事をしているなあという……。まあ、しつこいようですね。

れども、壊れているというかゆがんでいますがね。

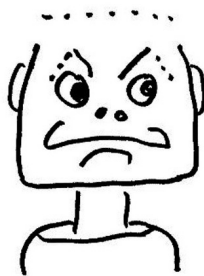
白石 今の引きこもりという話では、「密室音響劇」っていうのはラジオだから、スピーカーの前で聴いてくれ、できればヘッドフォンで聴くのが理想的、ということですよ。なんだか自閉的なんですが、そうはいつでも、これはけっこうエネルギーのある曲です。音じたいは衰弱していないとか。あちこち、面白いところがあって、純粹に耳を傾けていて快感を覚えます。

片山 この2000年代のひとつの特徴のような気がしますけど、「作曲としての完成度」とか「よく書けている」とか、そういうものがどうでもよくなってしまっている時代でもあって、なにか違った尺度でいかなないとダメなのかなと。それはやっぱり沼野さんのセレクトに全体的にいちばんよく表れていると思います。

沼野 まさにおっしゃるとおりで、僕にとっては「よく書けている」なんていうことは、基本的にはどうでもいいのです。少なくとも「批評」としては。

◎高橋悠治／藤井貞和の詩にもとづく ——スイジャクオペラ《泥の海》

片山 この作品には、三輪さんとか伊左治さんとはだいぶスタンスの違う、ある種クリティカルなものがあります。けっきょく衰弱しているという引きこもりの感じと、^{ほんじすいじやくせつ}「本地垂迹説」[神仏習合思想のひとつ]のようなものも入っているわけですが、基本的には泥の海の中で衰弱しているというのは、



高橋悠治 え・柳生弦一郎

混沌とした中で新しいものが生まれてくるというのと、現代人が引きこもって何もやれずに個室の中でゴロゴロしているようなイメージとが、藤井貞和さんの詩と高橋悠治さんの作曲の世界では重なっていて、神話的な混沌が現代の若者の世界に再現されて、そこから新しい何かが出てくるというようなイメージを、高橋さんならではの、あまり形になっていない音楽にしている。シアターピース的な合唱曲といったほうがいいかもしれませんが、けっきょくそういう引きこもりの文化の状況に新しいエネルギーや、あるいは何かが生まれてくることを期待するような、高橋悠治的なクリティーク、時代批評みたいなものがある。そう言う、高橋さんは「それは違うんだよな」とか言いそうですが、そういわれたら「ああ、そうですか、でもねえ、やっぱりそうでしょう」と言うしかないなあ（笑）。やはりこの時代というか、この2000年代をよく表している音楽という印象をもって、高橋悠治さんの作品の中ではこれを選びました。ある意味、次の年に出てくる《縄文ジャワ》と同じやり方ですね。ふたつのものを対にして批評的に空間や時間の全体性を紡ぐ（つむ）ということですね。ここでは縄文とジャワではなくて、日本神話と現代の引きこもりでふたつだと。

◎石井眞木／オペラ《閉じられた舟》 ——ある僧侶の地獄への旅と生還

植崎 さきほどの伊左治さんも三輪さんも、それぞれの方法論からオペラを書いたという話でした。1999年は三善さんの《遠い帆》とか細川さんの《リアの物語》とかが発表されて、やっとオペラの分野だけではなくて、器楽やオーケストラの分野で作風をもった作曲家がオペラを書く年代になってきた。この石井眞木さんの《閉じられた舟》は、その一環にあると思います。ほんらいオペラ作曲家ではなく、器楽で十分な業績をもって



石井眞木

いる人が、オペラを書いたところに新鮮さがある。このオペラの器楽パートはオーケストラではなく器楽アンサンブルで、特に打楽器を多用していて、そのぶん、石井さんがもっている、衝撃的な音からデリケートな音までの極端な振幅がいつそう際立っていた。それを登場人物の心理的な起伏に対応させてオペラの方法論として使っていたのが新鮮だった。

片山 かなり印象の強い作品でした。^{ふだらくとかい}補陀落渡海
[日本の中世の僧侶がおこなった捨身行]の話で、植崎さんがおっしゃったとおり、石井眞木さんならではの、部分的にはかなりやかましい打楽器のエフェクトを使ったものです。芸術祭参加作品としてラジオ向けに作られた、補陀落渡海をテーマにした義太夫の語りによる曲——あれは80年代に石井さんが書いたものですがね——それがベースになって拡張されて舞台作品になった。やっぱり義太夫と打楽器のきついイメージと、補陀落渡海の閉じ込められている僧侶の異常なテンションというか、ヴォルテージの高いものを音響的にも物語的にも重ねて束ねて、乱雑ではあるけれどもとにかく強行突破するというような、石井さんならではのストレートな一本背負いみたいな感じの作品でした。

植崎 「オペラ」と銘打たれてしまうんですが、「オペラ」ではない名称やジャンル分けが必要だと思います。たとえば「スイジャクオペラ」とか、「音響劇」とか、三輪さんの「モノローグ・オペラ」とかも、従来のオペラとは違うオペラである

という意がこめられた名称だと思います。そういった名称を作曲家に打ち上げてほしいし、あるいは聴き手が名称をつけることが必要だと思います。19世紀のヨーロッパのオペラとは違うオペラだとわかるような名称があったほうがいいと思います。

◎金子仁美／グリゼイの墓

白石 タイトルはジェラルド・グリゼイの門下として追悼の意をこめたものだと思いますが、金子さんの作曲の姿勢はいつものとおりです。徐々に真ん中の頂点へ向かい、そこから最初に戻るというシンメトリカルな作りを徹底した曲になっています。金子さんは基本的に、一曲一曲、方法論をたてて、その方法論を音で表現するという書き方をする、つまり徹底して方法論だけで書くというのが特徴で、《グリゼイの墓》もその典型的な礼です。

「方法論を表現する」とは「内容と形式」という二項対立を捨象する20世紀的な試行を、作曲のプロセスにまでさかのぼって実現することだと考えられます。第二次世界大戦後の形式主義全盛の時代には、内容イコール形式という思考を徹底させた作曲家が多くいたと思いますが、金子さんは形式主義的な思考を徹底しながら、ときおり、あっさりとひとつの方法論で突っ走ることもあります。特に《グリゼイの墓》がそうだというわけではないのですが、いずれにせよ、このぐちゃぐちゃな時代にあって、彼女の作曲への姿勢は実に



金子仁美

潔く、清々しく感じられます。

植崎 金子さんは自分の方法論をロジカルに述べる人です。金子さんが「この方法論で書きました」と語る作品は、その方法論が作品に比較的明快に聴き取れる傾向にあると思うのですが、「方法論そのものを表現した」と語る作品は、複雑化する傾向にある。《グリゼイの墓》は後者です。音の特徴としては、ピッチはメロディックには動かなくて、ほとんど同度音を維持した中で、音色や奏法が変化していきます。音響の森を探りつつあるような作風で、その探りつつある緊張感にリアリティを感じました。

白石 「3ホール共同委嘱」[3ホールとは大阪のいずみホール、東京の紀尾井ホール、名古屋のしらかわホールのこと]の初年度に生まれた曲です。3つのホールが共同して、2曲ずつ新作を委嘱初演していこうというアイデアで3年間、取り組んだわけですが、その企画が始まった年でした。

◎植田彰／パルセイティング



植田彰 © 川上尚見

片山 植田彰さんは、素朴でストレートに一生懸命がばって書き込んでいる。伊左治さんと同じ東京音大出身で、池野成さんの弟子です。池野さんはオーケストレーションとか音響にかんして異常なセンスをもっていて、たいへんすごい人だったはずなんだけれども、自分ではあまり書かないで死んでしまった。不思議な人でした。2003年に挙げている壺井一歩さんもそうですが、やっぱり、池野さんの音響にたいするデリカシーとか、

ひじょうに強い響きを実現するための手練手管や美意識や物の考え方とかに、ものすごく影響されていると思います。強烈にオーケストラを鳴らし切ることに情熱を傾けていて、それがあっていど成功している。このころ私はある週刊誌に連載をもっていて、そこで「池野門下の最終兵器出現」とか書いたら、植田さんがえらく喜んでくれたのを思い出しましたが、そういう池野成さんの系統からようやく出てきたタレントですね。

沼野 たしかに彼は日本音楽史における、ひとつの抑圧された系譜の末裔まつえいですね。独特な教養を持った作曲家ですが、破滅願望がとても強いのですね。

片山 それは池野さんの悪い影響かもしれません。

白石 音楽から聴くかぎり、そういうネガティブ・サイドというイメージはなくて、「ガンガンいきます」みたいな感じの、パルスで書くということを一貫してやっていくわけで、それに疑いをまったく抱いていないような、ポジティブな音楽に聴こえてきます。そのポジティブさは、みんなが衰弱していく時代にあって、植田さんの存在価値になっている気がしています。

片山 そこはちょっとまだ知性が邪魔をしている。

◎長生淳／夏一朱い忘却あか

片山 この人はそれこそ新ロマン主義というよりは疑似ロマン主義みたいな作曲家で、ポスト＝リヒャルト・シュトラウスというか、そういうタイプの後期ロマン派か、ハリウッドのサントラみたいな感じおくめんで、臆面もなく書いてしまう。吹奏楽や管楽器の分野でたくさん曲を書いています。三枝成彰さんたちが80年代か90年代から「ロマン主義の復権」などと言っていましたけれども、それをもっと濃密な書式で実践しているような作曲家です。この《夏一朱い忘却》も、たいへんアグレッシブな、よくこれだけ音符を書いたというよう



長生淳

な曲でして、こういう作家が、この時期にこうした大きなオーケストラ作品で脚光を浴びた。「ロマン主義の復権」という路線でのひとつの成果ということで、挙げておきたいなと思いました。

植崎 《夏一朱い忘却》は武満徹作曲賞の第1位になった作品で、この年第2位になったのが、ジョー・カトラーというイギリスの作曲家でした。カトラーの作品は、ひじょうに緻密ちみつに書き込まれた作風でしたが、聴いたときの効果は長生の作品のほうがよかった。作品というのは、実際の音になったとき効果を発するように書けることが必要なのだとあらためて思った作品でした。

◎田中カレン／Departure

植崎 田中カレンさんは、フランスを離れて活躍するようになってから、モーダルな作風になっていった。それをマイナスに評価する向きもありますが、モーダルな作風に中に、それ以前の音響主義的な態度が生かされています。《Departure》は響きの遠近感を表した作品です。モーダルな旋律進行を前景として、音が遠くから近づいて現前に群がってはまた遠のいていく、そのクレッシェ



田中カレン

ンドの仕方とか質量のコントロールにおいて巧みに作られている作品です。単なるミニマリズムやモーダリズムとは違って、緻密で多層的な響きを自在に処理できる人が到達した作品だと思います。

◎山本裕之／無伴奏モノ・オペラ 《想像風景》

沼野 これは実に変な曲です（笑）。客席の前にはスピーカーしかなくて、そこから鼻歌のようなものが雑音交じりに聴こえてくる。これが、ローファイでちょっと懐かしいような響きなんです。徐々に音の輪郭がはっきりしてくると、どうも街の中で、女の子が意味不明な言葉を歌っていることがわかってくる。それこそ、最初に出た三輪さんの《新しい時代》以上に妙な雰囲気。やがてラヴェルの《ボレロ》のようにこの音がクレッシェンドしていったあげく、突然、客席の後ろから携帯電話を持った女の子が登場する。けっきょく何だったかといえ、そのパフォーマーが、ホールの外、たとえば駅のあたりから舞台まで歩いてくる途中、携帯を手にしてぶつぶつと歌い、喋^{しゃべ}っていただけなんです。つまり単純に言えば、遠くから携帯電話を持って近づいてくるだけではあるのだけれども、仕掛けを知らない聴き手は、これを録音されたテープ作品として聴いてしまう。そして必死にその中から意味を取り出そうとして失敗し、さんざんもどかしい思いをしたすえに、それが携帯電話の喋りでしかなかったことがわかったときの驚き。この中には、「ライヴ」



山本裕之

とか「音楽作品」についての問いがけっこうたくさん転がっているように思いますね。

白石 携帯というところが面白いですね。

沼野 そう、モバイルということも重要です。移動していくなか、音が途切れず補足されているという面白さ。山本さん自身は、「きわめてモバイルなオペラである」（笑）なんて書いてましたが、単にふざけているようでいて、実はこういうところに作家のセンスがあらわれると思う。じつさい、僕はあの音響が今でも忘れられないんです。で、あとで作曲家本人に訊いてみたら、なんとこの曲はそうとうに厳密に「記譜」されている^{きつきよう}ので、吃驚した。てっきり、即興的な要素が大部分を占めると思っていた。

白石 うかがっているうちに、足立智美さんが企画したケージ作品の演奏会を思い出しました。会場に入ってみると、ガリガリというノイズがスピーカーから出ている。何の音だろうと思っていたら、入口で招待者が名前を書くときの音をピックアップして会場に流していたんですね。初演が日本でおこなわれた、あの《0分00秒》という作品の新たな解釈による再演だったわけですが、このほかにもケージには《ヴァリエーションズ》という、コンタクト・マイクで音をピックアップしていくシリーズがある。つまり、音の仕掛けとしても発想としても50年代からあったわけですが、山本作品では携帯電話で人がずっと喋っているところがポイントなんだろうなと思いました。

片山 ケージが考えていたことですよ。

沼野 だから《想像風景》ということでもあるのでしょうか。

白石 あっ、ケージの曲のタイトルを借りているわけですね。

沼野 よくいえば、一種の破天荒なオマージュといえるでしょうか。

◎権代敦彦+Merzbow(秋田昌美)／
ブラック・マス(黒ミサ)



権代敦彦



秋田昌美

沼野 秋田昌美さん、あるいはこの場合はMerzbowというほうが正しいのか。この作品はピアノとMerzbowのノイズが合体している曲であるわけですが、なぜこれを挙げたかという、^{そうかい}爽快な失敗作だからです。つまり、秋田流の暴力的なノイズ、しかも演奏者である向井山朋子さんの演奏をサンプリングして作ったノイズに、どうやって現代音楽の側から^{きつこう}拮抗するか。しかし、ピアノを連打しようが、クラスターを叩こうが、強度としてどうにもかなわない。本来はもっと戦略があるべきなんだろうけれども、けっきょく、アコースティック側の壮絶な敗北の15分間が描かれる、というのが僕の見方です。権代敦彦さんがダメだというのではなく、よく丸腰で、こんなものと闘ったなという印象。その蛮勇をたたえたいと思う。

片山 ある意味、ゼロ年代というか、この時代を象徴するような作品ですね。現代音楽だということを主張できなくなるような時代。まさに2000年にこれがあるというのは象徴的です。

沼野 だからミサといっても、レクイエム、死者のための「ミサ」という気もします。

◎望月京／キメーラ

沼野 実はこれを挙げた理由もちょっと似ている。《キメーラ》は望月さんがテクノ的な表現を現代音楽に持ち込もうとした作品といえます。もちろん、それだけではないけれども……。しかし、いずれにしても10分くらいの持続の中で、作曲者としては、どうしてもある種の起承転結なり変化を付けずにはいられない。つまり、単調であるということに耐えられないんです。しかしテクノという音楽を考えれば、むしろ単調の極限に違う世界をみいだしていくという部分が確実にあるわけで、ここではからずも音楽がなかなかベートーヴェン的なフォルムから離れられないという事実があらわになる。この曲の場合、思い切り良く直截に書かれているだけあって、そうした相克がある種のテンションを生んでいるんですね。作曲者の意図とは異なるかもしれないけれども、みごとな曲だと思います。



望月京

◎西村朗／オーボエ協奏曲^{かるら}《迦楼羅》

檜崎 西村さんが協奏曲を書くとき、管楽器の中ではおそらく木管楽器を好んでいて、なにか自分の局面を変えたいときに、木管楽器を選んでいるような気がします。ソロ楽器がピアノの場合、ソロ楽器とオーケストラが拮抗する傾向にあるのに対し、オーボエがソロだとオーケストラが退いてオーボエを前面に浮かび上がらせようとする。それによって西村の普段のオーケストラの響きとはち



西村朗

よっと違った響きを出している。どう違うかというと、個々の声部の対等性が強調されるというよりも、声部が重なったときにできる響きにさまざまな局面を与えられている。ヘテロフォニーの手法の中に新たなタイプが加わった、という印象をもっています。

◎江村哲二／ザ・ウェッジ^{くさび}(楔)

榑崎 地下鉄日比谷線の脱線事故があったとき、ちょうどそこに通りかかった江村さんが、その印象を音楽にしたという作品です。「ウェッジ」は楔という意味で用いられています。時間的にも空間的にも、ほんの点ほどの瞬間とわずかなスペースで起こったその事故は、なぜそこで起こったのか、また、事故にあった人はなぜそのときその場に居合わせたのか、ということにインスピレーションを得た、と語っています。瞬間をどう設定しようか、音をどこまで伸ばそうか、どこで音の入りとするか、など、いろいろなタイミングを探りつつ書いていると感じる作品です。巧みさよりも、吟味しながら音を選んでいる光景が耳を引きます。



江村哲二

◎細川俊夫／弦楽オーケストラのための のセレモニアル・ダンス



細川俊夫
Photo: Schott Promotion /
Christopher Peter

白石 細川さんは20世紀のあいだにひとつのスタイルを完成させていました。実は《セレモニアル・ダンス》は、その典型的な例です。儀式的な舞踊というか、アジア的な舞踊のイメージで作曲された作品で、ゆっくりとした動きで、例によって、音があるかないかという沈黙から始まって、だんだん音が太くなって行って、パタッと休止が訪れるというパターンを繰り返しながら進行していく構成になっています。減音程の使い方など、ほとんど金太郎飴とっていいほど、ぱっと聴いただけで「ああ、細川俊夫さんだ」と思わせる特徴を備えている音楽です。細川さんの作品は全部で3つ、推薦しましたが、あとの2つはまた違った局面を開いていきますので、この曲は20世紀の到達点といった意味で挙げました。

◎團伊玖磨／マレー乙女の歌へる

沼野 2000年は20世紀の最後の年でもあるので、ひとつだけ繋ぎになるものと思って、團伊玖磨さんのほぼ遺作にあたる作品を挙げました。意外でしょう（笑）。もちろん《マレー乙女の歌へる》は語法として新しいわけではないけれども、やっぱり一定の知性と才能を持った人が一定の修練を積み重ねた結果というほかない、みごとなものになっている。たとえば音楽と、堀口大祐が訳したイヴァン・ゴルの詩との関係というのが、ひじょ

うによく考えられているんですね。ただ詩を修飾するのではなく、音楽が先行するでもなく、微妙にずれて重なり合いながら進んでゆく。この上品さにはやはりホロッときてしまう。さきほど僕は、現代においては「よく書けている」なんてどうでもいい、と言ったばかりだけど、これだけは前世紀、「20 世紀粹」ということで挙げさせてください。



團伊玖磨 © 酒巻俊介
提供：團伊玖磨アーカイヴズ

2001

片山杜秀

- ◎林 光／オペラ《三人姉妹》
- ◎細川俊夫／ヒロシマ・声なき声
- ◎鈴木輝昭／レクイエム
- ◎吉松 隆／交響曲第4番

白石美雪

- ◎高橋悠治ほか／縄文ジャワ
- ◎武智由香／Au loin de L'Horizon
- ◎川島素晴／室内管弦楽のためのエチュード
- ◎鳥養 潮／REST 〈いこい〉
——C. G. ロセッティの詩による
- ◎野村 誠／How Many Spinatch Amen!

檜崎洋子

- ◎原田敬子／響きあう隔たりⅢ
- ◎夏田昌和／《アストレーション》
オーケストラの為の—ジェラルド・
グリゼイの追憶に—
- ◎湯浅譲二／クロノプラスティックⅢ
——スタシスとキネシスの間で
——ヤニス・クセナキスの追憶に—
- ◎久田典子／Prime α for 6 players
- ◎国枝春恵／三つの歌曲
——西脇順三郎“Ambarvalia”より

沼野雄司

- ◎小鍛冶邦隆／ピアノと室内オーケストラのため
のポルカ・タンゴ集Ⅱ
- ◎川島素晴／室内管弦楽のためのエチュード
- ◎伊東 乾／交響楽
- ◎西村 朗／東アジア幻想曲
- ◎刀根康尚／Wounded Man'yo #36-7

◎小鍛冶邦隆／ピアノと室内オーケストラのためのポルカ・タンゴ集Ⅱ



小鍛冶邦隆 ©Philippe Gontier

沼野 日本の現代音楽に欠けているもののひとつに、ある種のユーモアとかプッフアの感覚があります。この作品の場合には、ポルカとかタンゴといった、一見すると「現代音楽」と最も離れたような枠組みの中に、現代的な表現を落とし込むことによって、巧まざるユーモアが生まれている。それから、ラヴェルの《ラ・ヴァルス》やガーシュウィンへのオマージュをはじめとして、細かな参照項がはりめぐらされているのもいい。どこまで意図的かわからないけれども、その気になれば、いくらでも深読みできる部分があるんですね。ヨーロッパのクラシカルな音楽、現代音楽、大衆音楽が凝縮された、奇怪で豊かな作品だと思います。

片山 今、沼野さん、ユーモアとおっしゃいましたけれど、小鍛冶さんという人は、ある意味主体性みたいなものを外してひじょうにシニカルな私たちで——自分では「宙づりにする」とか言っていますが——そういう距離のとり方で、全部作り直す。日本人のべたべたした感じではない。重要なキャラクターだと思いますね。

◎川島素晴／室内管弦楽のためのエチュード

沼野 最後のまとめでも述べたいと思っているのですが、実は川島素晴さんはこの10年間におけるひじょうに重要な作曲家だと思います。残念な

がら僕自身、この10年はそれほどたくさんの実演に接することができなくて、セレクトとしてはこの1曲にとどまってしまったのですが。「エチュード」というフォーマット——制度といってもいいかもしれませんが——それと川島さんのキャラクターやテクニクは、ものすごく相性がいいと思うんです。彼の持ち味や知識が、エチュードという遊び場の中では存分に発揮される。もちろんこの曲の場合、文字どおりの「練習曲」ではないのだけど、あれこれの仕掛けがどれも小気味よく決まる。きっと、エチュードと銘打ったとたんに、いくらあざとくてもかまわない、という意識が作り手・聴き手の双方に生じるせいなんだろうね。

白石 川島さんは自ら「演じる音楽」を標榜^{ひょうぼう}していて、じっさい、楽譜に舞台上での動きを指示することによって、体を使った行為を組み込んでいるわけですが、それだけじゃなくて、このエチュードでは実にシンプルな枠組みの中に、数多くの音の遊びが仕掛けられています。耳を劈^{つんざ}くような音で始まったかと思ったら、曲線を描くようなモティーフの身振りが随所に織り込まれていて、ティンパニの上にたくさんの撥^{ばち}をざらっと置いたり、クラベスを転がしたり。パロディも使われている。さっき小鍛冶さんに一種のユーモアがあるという話がありましたが、川島さんも、曲の作り方は緻密ですけども、おもちゃ箱をのぞきこむような楽しさがあって、ホールにちなんだ各楽章につけたタイトルなど、ユーモアや言葉遊びのセ



川島素晴

ンスをふんだんにもっている。この世代ではあまり多くないタイプの作曲家ではないかと思います。

沼野 この曲の場合、別に視覚的な面白さなどなくても、十分に演劇的なんです。また、川島さんの場合は作曲以外の活動も重要で、彼の企画やプロデュースは、実は意外に深いところで周囲に大きな影響を与えている。

片山 大切なんだけれども日のあたらない作曲家をちゃんと選んで再評価する機会を作っている。

◎夏田昌和／《アストレーション》 オーケストラの為の—ジェラルール・ グリゼイの追憶に—



夏田昌和

植崎 芥川作曲賞受賞作品で、基本的には作曲者自身述べているようにスペクトル音楽の影響を受けています。フランスに起こったスペクトル音楽は、いろいろな地域に伝播^{でんぱ}して変わっていく。日本的な変容とっていいかどうか分からないのですが、ほんらい複合的な音響として提示されるスペクトルを動かそうとして、そこに矛盾が起こっている。《アストレーション》は、音響として提示しつつそれを動かすことの難しさが表れた曲だと感じましたが、その困難さへの試みが興味深かった。

片山 本当に上手に作られたスペクトル楽派的な作品です。ある種の軋^{きし}みみたいなものがあって、ものすごく面白いスペクトル楽派的な響きがビュッと鳴っていくわけだけど、鳴っていく中で軋みながら変異していく様を聴かせるような作品で

す。スペクトル楽派的なオーケストラ作品として、ヴォリュームといい音色といい、濃厚なものですね。

植崎 夏田さんはスペクトル音楽と出会って、自分にとって指針となるものをみいだしたと思いますが、この作品はその成果のひとつだと思います。

◎湯浅譲二／クロノプラスティックⅢ ——スタシスとキネシスの間で ——ヤニス・クセナキスの追憶に——



湯浅譲二

植崎 《クロノプラスティック》というタイトルは、《内触覚的宇宙》とともに湯浅さんの比較的初期の作品からあるものです。したがって、方法論としては新しいものではなく、タイトルと結びつけて聴き手にとっても見通しがよくなった響きの構造の中で、音がどうグルーピングされていくか、どう分布していくか、どう重ねられていくか、どう密度が推移していくか、などに耳を誘われました。70年代の《クロノプラスティックⅠ》のほうが、見通しのつけられていない響きの岩をどうくりぬいていくかという緊張感があって、インパクトは強かったものの、《クロノプラスティックⅢ》は、初演ではありませんが、飯森範親さんが指揮した東京交響楽団の演奏が、音の仕組みを克明に映し出す好演であったこととも相まって、作曲者の熟練の技を感じさせる作品となりました。

◎林光／オペラ《三人姉妹》

片山 紀伊國屋サザンシアターで上演されたこん

にゃく座の公演です。これは地味でありながら林光さんが新劇育ちだということをかなり印象づけた。つまり、《^{わがはい}吾輩は猫である》などに比べたら、旋律的な要素はあまりなくて、歌舞伎みたいな派手な抑揚でもない。日本の築地小劇場以来の伝統ということになりますかね、戦後林さんがずっとやっていた俳優座のお芝居などで、東山千栄子、千田是也、三島雅夫、東野英治郎、小沢栄太郎とか、ああいう俳優が喋^{しゃべ}っていたような抑揚を連想させる、地味といえば地味な、歌っているかしゃべっているかというくらいの旋律を連ねていて、かなり長い時間もたせていた。お客さんの中にはそういう地味な作法についていけなくて飽きているような人も多かったかと記憶しているのですが、林さんのお芝居とのかかわりの中で、新劇の俳優が作ってきた現代語の抑揚を音楽にもってきたらどうなるのかということのひとつの決算のような仕事であって、とても重要だと思いました。これはもっと演奏されてほしいですね。とにかく林光さんの《絵姿女房》以来の試みの大決算みたいなもので、日本の新劇の台詞術についてもいろいろと想像を膨^{ふく}らませることのできる作品ではないでしょうか。

白石 まったく同感です。それと、この10年の資料を整理していたときにこんにゃく座は偉大なあとあらためて思いました。林光さん、萩京子さんを中心に、毎年、きちんと新作を打ってくる。しかも問題意識がクリアで、ある一定のレベル以上のものが必ず出てくる。こんにゃく座は自分



林光

たちの仕事をしっかりやり続けているという意味で、ひじょうに存在感があると思いました。

◎高橋悠治ほか／縄文ジャワ

白石 これは作品というより、即興演奏です。8人によるコラボレーションで、サルドノ・ワルヨ・クスモほか3人のジャワの舞踊家と、ガムランの作曲家で演奏家の2人、箏の西陽子さんと三絃の高田和子さん、そして高橋悠治さんというメンバーが集まっておこなったパフォーマンスです。楽譜はなく、いっさいの決まりごともないので、作品として挙げるのにはふさわしくないかもしれませんが。舞踊と音楽が両方とも即興で生み出されるわけなんですけれども、それぞれの人が自分の内側に生じることに集中しているながら、聞こえてくる声や息づかい、せまりくる肉体の動静にたいして自然に反応して、自分とそうでないものがゆるやかに共存しつつ、そのあいだがかぎりなく透過していくといった感じ。そのとき、人と人のあいだに起こる気、見えないはずのエネルギーの流れが見えるんです。ちょっと説明が神秘主義的になってしまいましたが、音の結果とか、体の動きの結果というよりも、全体としてのエネルギーが密になったり疎になったりするのが体感できて、すごく面白かったです。

《縄文ジャワ》というのはクスモが提案したタイトルなのですが、日本とインドネシアの古代といった意味で、文明化する以前の人類発祥の時代にもどるというニュアンスです。高橋さんがこれまでにおこなってきたこともアンチ近代、つまり近代にたいする批評であるわけで、このパフォーマンスはその象徴的なイヴェントだったのではないかと、つまり、音楽を生み出す人と人の関係を変えてみることで社会に何かを投げ返す試みだったのではないかって思って挙げました。晩年のケージがおこなっていたことのアジア版ともいえるかも

しれません。

片山 高橋悠治さんの作品表にはやっぱり《縄文ジャワ》は載っていないのですか。

白石 少なくとも『日本の作曲家の作品 2001-2002』[サントリー音楽財団発行]には載っていません。

沼野 高橋さんはこのとき何をやったのですか。

白石 いろいろですね。打楽器を叩いたり、鈴を鳴らしたりしていました。

片山 《縄文ジャワ》という題名でひとつのパフォーマンスとしてやっているわけですから、作品には違いないですよね。

◎鳥養潮／REST〈いこい〉

——C. G. ロセッティの詩による

白石 ちょうど9.11 同時多発テロがあった少し後に演奏会があって、テロの犠牲者に捧げるというかたちで初演した作品です。実は9.11にたいする反応って、映像や美術など、いろんなかたちであったわけだけれども、現代音楽のジャンルではすばやい反応があまりなかったと思うので、あえて取り上げました。曲じたいはC. G. ロセッティの詩に作曲されたもので、女性をいらだたせていたものがもはやすべてなくなったというジェンダー的な内容の歌詞を、息を使ってかすれ声でささやいていく合唱音楽です。構想は9.11よりも前にあったのかなという気がしますし、特に鳥養さんの個性を最もよく伝えている曲というわけでもないのですが、ほかでもないマンハッタンに住む鳥養が、切実なできごととして、テロとその犠



鳥養潮

性を思いながら初演したという意味で、この年を特徴づける作品だと思ひまして。

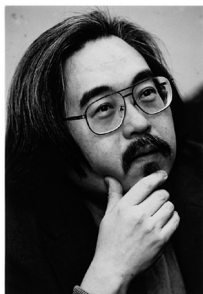
◎西村朗／東アジア幻想曲

沼野 西村朗は80年代末から90年代にかけて輝かしい達成というか、日本の音楽史にあまり類を見ないような特殊な世界を作ること成功した作曲家だと思います。そのあとをどういうふうに評価するかは、だからこそ難しい。彼の2000年代の作品は、かつての巨大な作品群と比べたときに、どうしても地味に見えてしまうわけです。これをどうやって突破するか、というところに西村さんの新しいチャレンジがあるわけですが、実はこの《東アジア幻想曲》は、そのひとつの解答だったのではないかなという気がします。だいぶ後で気づいたのですが……。

というのも、あからさまに反動的でハチャトゥリアンみたいな曲なんですよ。最後もオーケストラ全体が急速な頂点を作ったあと、ふっと静かになって終わっていくのだけれども、西村さんはそういう古くさいタイプの曲をはっきりと意識的、自覚的に書いている。ここが、無意識にそうになってしまう作曲家に比べると、アドヴァンテージがあるところなんです。最終的には「解答」にはならないものかもしれないけれども、その知性と意志を買います。

◎吉松隆／交響曲第4番

片山 吉松隆さんは最初の《^{とき}朱鷺によせる哀歌



吉松隆 写真提供：毎日新聞社

を改訂した弦楽オーケストラ版などで、あるキャラクターを達成したあとは、減衰していったというか、デクレッシェンド状態の印象もあるのですけれども、その中でこの交響曲第4番は、室内オーケストラ的で、ガチャガチャしたストラヴィンスキーのおもちゃ箱のようで、悪くはない。この時代の楽しい現代音楽とかポスト・モダンとかそういうもののイメージを象徴するような作品です。

沼野 21世紀における吉松隆をどう考えるかというのは、意外に重要な問題という気がしますね。彼は20世紀末に置いたときにひじょうに座りがよくて、あるひとつの象徴として映るのだけれども、21世紀にどういう軸でとらえるのかは、批評が考えるべき問題だな。

◎細川俊夫／ヒロシマ・声なき声

片山 これもモニュメンタルな作品として挙げておいたほうがいいと思ったのです。かつての《ヒロシマ・レクイエム》[1989/1991年]に楽章を付け足していった、巨大化した作品ですね。音楽の内容としてはかなり違ったものが一緒になっていて、だから2001年の曲という感じではない。《ヒロシマ・レクイエム》のころ、80年代の細川さんの作風と、この時期の梵鐘^{ぼんしょう}のように音がビョーッと伸びてゆくスタティックなイメージとが連なっている。楽章は5つくらいあって、後ろのほうは書き足しなので、スタイルは分裂しています。90年代後半以降のたとえば《セレモニアル・ダンス》[2000年参照]にみられるビヤーン^{ビヤーン}というのと、それからもうちょっと旋律的にうねってくるようなものと、その昔ツインマーマンとかラッペンマンとかの影響を受けて、尖^{とが}った現代音楽をやっていた若き日の作風——《ヒロシマ・レクイエム》の頭のほうはまさにそれで、ツインマーマンの《ある若き詩人のためのレクイエム》のような感じで、天皇の玉音放送がオーケストラの中から

聴こえてきたりする——というふうに、80年代から90年代、そしてゼロ年代に入っていく細川俊夫さんのさまざまな顔が見える。大切な作品だと思います。

◎鈴木輝昭／レクイエム



鈴木輝昭 ©竹原伸治

片山 これは大学のコーラスの委嘱で書いた合唱と金管と打楽器のアンサンブルですね。会場で聴いたのではなくて、誰かがテープをくれたのを聴いたので、実際の初演は聴いていません。

沼野 テキストは何ですか。

片山 ラテン語です。典礼文に作曲している。鈴木輝昭さんというのは三善晃さんのスタイルを受け継いでいますね。

沼野 この曲は残念ながら聴いていないのですが、僕もまずそれを連想して……。

片山 三善晃さんの《レクイエム》とはかなり違うものだけでも、あくまでも三善さんのコーラスのスタイルの延長線上にある。しかも、それまでピアノ伴奏とか無伴奏はたくさん書いているけれども、打楽器とか金管楽器とかを入れて、かなり色をつけて、鈴木さんらしいポスト三善晃的な合唱曲の規模の大きい決算、まとまった規模をもった代表的な作品になった。鈴木輝昭さんの合唱曲というのはやっぱり90年代から2000年代にかけての日本のコーラスの歴史を考えるうえで、重要なレパートリーということになるので、なにかひとつ挙げておこうと思いました。他の年の他の曲でもよかったのですが、規模の大きい目立っ

た作品ということで。

沼野 こういう回顧をするときに、本来は合唱界の動きもフォローしておく必要がありますね。実際にはなかなか難しいのだけれども。

◎久田典子／Prime α for 6 players

◎国枝春恵／三つの歌曲

——西脇順三郎“Ambarvalia”より

植崎 久田典子さんと国枝春恵さんは、同じくこの年に挙げた原田敬子さんよりは上の世代で、世代間の違いが感じられます。原田さんの世代は、望月京さんもそうだけれども、ある種の新しい方法論を提起しようという意識があるように見えるんですけども、国枝さんや久田さんは、既存の作曲の方法論じたいに異を唱えているわけではないと思う。その中で何をしているかという、音になんらかの劇的な意味をもたせることによって、曲を飽きさせずに聴かせている。けっきょく、物語性とか劇的なものを音に盛り込むことがうまくできる作曲家たちとっていいと思うんですが、劇的な展開の中に作曲者の想像力が駆使されているので、新鮮にアピールしてくる。

国枝さんの《三つの歌曲》は、西脇順三郎の詩につけた、ソプラノ、クラリネット、ピアノのための曲ですが、国枝さんのもっているいろいろな器楽の語彙でもってテキストを受け止めているので、新しいレベルの歌曲になっている。

久田さんの《Prime α for 6 players》は、フ



久田典子



国枝春恵

ルート、クラリネット、ヴァイオリン、チェロ、ピアノ、打楽器のための曲ですが、各楽器に強烈な人格が吹き込まれている。作曲者の想像力が直接つかみ取ったと思われる特徴的なパッセージが演奏者を突き動かして、緊迫したアンサンブルを顕現させていた。並じゃない筆力を感じさせる曲です。

◎伊東乾／こうきょうらく交響楽



伊東乾

沼野 これは読響の委嘱で、伊東乾さんが彼なりの方法でオーケストラのアンサンブルについて考えた作品だと思います。最初に倍音列から始まるのですが、いわゆるスペクトル的な倍音列の使い方ではなくて、ある種のチューニングがおこなわれて、最終的には一種のユートピアとしての雅楽に到達して終わる。これは伊東さんのさまざまなコンセプトの中でも、格段に美しいものだと思いますね。

片山 雅楽の音取のイメージから西洋オーケストラとだぶらせてくるわけだから。

沼野 初演のときはテンポが雅楽的にならなかった印象がありますが、もういちど聴いてみたい作品です。

◎武智由香／Au loin de L'Horizon

白石 この曲は、21世紀になって明るい未来への期待が協和する響きとなって流れ出したといった風情の音楽です。ある意味で武智由香さんという作曲家の特徴がよくわかる作品なので、挙げて

おこうと思いました。

沼野 ところで、このタイトルどう思われます？

白石 「水平線の彼方へ」ですか。

沼野 ずいぶん凡庸なタイトルという気がして。このフランス語の単語の連なりに、どうも喚起力がない。どこまで意識的なのでしょうか。

白石 たしかにそれまでの現代音楽でもよく付けられてきたようなタイトルですし、言葉の組み合わせにも斬新さはないかもしれませんが、武智さんはある意味では既存のパターンを^{おく}隠せずつかう作曲家だと思うんですよ。曲名だけでなく、楽器の空間配置とかオーケストレーションとか。構成も序破急の形式でシンプルです。つまり、既存のものを素直に受け継ぎながら、多彩なテクスチュアを編んで自分らしさを出していくという感じがします。吉松隆さんや西村朗さんがかつて考えたように、「もう編集作業以上のものは出てこない」という確固たる認識があって、それをやっているのではなくて、もっと直感的に音を探しているのです。この曲では特に前衛音楽の呪縛から離れてみようとしたわけで、明るい21世紀であってほしいという気持ちをそのまま音にしている。その素朴さがなんだか気持ちいい。みんなシニカルになっていくなか、そういう楽観は救いじゃないかと。「もっと楽になってもいいんじゃない」という気にさせられました。ちなみにタイトルですが、2010年の改訂版では《Loin, bien loin（遠く、はるか遠くへ）》という名前に変更しています。

沼野 ああ、やっぱり。そのほうがずっといい。



武智由香 ©Satoshi Aoyagi

◎野村誠／How Many Spinatch Amen!



野村誠

白石 この作品は御喜美江さんがリサイタルで初演したもので、アコーディオンとヴァイオリンとチェロという編成なのですが、音符が多すぎて彼らが自分で楽譜をめくれないので、作曲家の野村さん自身が譜めくり役として参加したという曲です。途中で御喜さんがペットボトルを持って、野村さんの頭とかいろんなところを叩くといったパフォーマンスを入れながら、独特のスピード感覚でメロディがよれたりすべったりして、ゆるく音が投げ出されていきます。野村さん自身が大事にしている曲で、自分の葬式にはこれをかけてほしいと言っているそうですから、ある意味、代表作というか、象徴的な作品といっていいかもしれません。

こういった作品にもその傾向はみられるのですが、野村さんは曲の仕上がりなんかはどうでもいいといった感じですね。ときにはワークショップで作っていくプロセスを曲にしまう面白い人です。作曲形態とっていいのかわからないけれども、できあがった作品の質云々ではない、ワークショップ系の作り方は、2000年代の特徴のひとつとして挙げられます。たとえば、鶴見幸代さんも作品によってはそういう作り方をすることがある。近年流行のワークショップですが、美術系、演劇系には隠れた目標があってそこに到達するために実施するケースもあります。でも、野

村さんの場合はそうじゃなくて、結果は問題にしないというタイプの本来的なワークショップです。つまりモデレーターがひとつの方向へ誘導しないやり方で、雑多なプロセスがそっくり音になって出てくる。こういうやり方は作曲の文脈ではめずらしいと思います。

◎原田敬子／響きあう隔たりⅢ

植崎 原田さんは自分の方法論を探して提起しようとする作曲家だと私は思っています。そのひとつに空間をいかに使うかということがあって、その空間を「隔たり」という言葉で表しているところがユニークだと思います。「隔たり」が実際のスペースの空間をさしてもいるし、作曲家が書いた音と、それを演奏家がどう受け止めるかという、その「隔たり」でもあるわけです。「隔たり」がキーワードになって、それが曲の構想から、演奏されて音になり、聴き手に届けられる段階に至るまで張りめぐらされて、方法論を鍛えることに繋がっている。《響きあう隔たりⅢ》は、オーケストラ対ソリストといった枠組ではとらえられなくて、曲が進むにつれてどの奏者もそれまでとは違ったコンテキストに置かれる。脱遠近法的な、というか、置かれる環境の情報量が多く課せられる曲です。曲を聴き始めたところで聴き手の中に徐々に作られていく遠近感が、次に進むにつれてことごとく覆^{くつがえ}されていくので、聴き手を鍛える曲でもあります。



原田敬子

◎刀根康尚／Wounded Man'yo #36-7

沼野 シリーズなので、この《#36-7》でなくてもいいのですが、2001年に発表されているので。刀根さんの仕事は、むしろ美術の枠組みで取り上げられているのかもしれませんが、やはりこちらとしては音楽家として考えたい。

このシリーズは、万葉集の文字データをコンピュータで読みとってそれを音に変換するというのが、基本的なアイデアです。デジタルデータは画像だろうが音声だろうが、けっきょくは0と1の集積ですから、あらゆる情報が変換可能です。われわれがあるテキストを読むとき、頭の中で意味に変換していくわけだけれども、この過程を頭の外に出してしまっ、耳から万葉集を聴くということにもなるでしょうか。もとのテキストが何かということは聴いてもまったくわからないわけですが、聴覚による新しい体験の仕方ということですね。また、あえていえば、ごく単純にいった音響的にも面白い。なにしろ万葉集の変換だし、いっさいの容赦がないんですね。

片山 たしかに「実は古事記です」といわれてもわからないという。とにかくそういう無意味を意味づける仕掛けが重要だというところがありますからね。コンセプトがあるから初めてノイズも聴く気になるわけで。

沼野 基本的にはそうですね。

片山 ただの「ノイズばらまきです」と言ったら、「やめてくれ」と言うかもしれないけれど、万葉

集を変換しているんだと思ったら、聴き続けるかもしれないし。やっぱり、聴く行為として重要なモチベーションを与えているわけですよ。作るほうにもそうですけれど。

沼野 まさにそういうモチベーションも大事だと思うし、僕はそもそもコンシスタントな作家に惹かれるのです。また、故意にCDの読み取りエラーを起こすというトラップも仕掛けられているから、二重三重に興味がわいてしまう。

白石 《Wounded Man'yo 2000》は、2001年1月に東京のギャラリーでパフォーマンスをやっています。

こういう刀根さんみたいな作品は、美術畑ではけっこうあって、「サウンド・インスタレーション」と銘打って展示されているわけですね。ミュージックかサウンド・インスタレーションかといった境界はもはや存在しないと、私は思いますけれど。

沼野 実はかつて『日本の作曲 1969-1989』[サントリー音楽財団発行]として出版された座談会を読むと、最後に秋山邦晴さんが、小杉武久や吉村弘の名前が座談会の中で出てこないのはいかなものか、ということをおっしゃっている。今回この作品を挙げるさいに、ちょっとそのことを思い出しました。

白石 音と音楽を区別するかという問題ですけども、先ほども述べたとおり、私自身の中では境界がない。でも、現場ではさまざまに線引きされていて、たとえばICC [NTT インターコミュニケーション・センター]で「サウンド・アート」と名付けられているものには「音楽」とよびたいものが多く含まれています。

沼野 ただの音を「音楽」にするのは、ある意味で批評の役割もあるでしょう？ だから、それはむしろこちらの側の問題。

白石 作曲をどう定義するかということも、昔は



刀根康尚
©Kiyoshi Takashima

大テーマだったのですよね。でも、今はそういうのは大テーマじゃなくて、何でもありというか、いろいろな形態のものが普通にあるわけです。そこが半世紀前とは違う。

沼野 OCR で読みとることが作曲なのかという疑問もあるでしょうが、むしろ、僕はそれこそがまさに作曲だと思うわけです。

2002

片山杜秀

- ◎佐藤聡明／ヴァイオリン協奏曲
- ◎北爪道夫／クラリネット協奏曲
- ◎西村 朗／ヴィシュヌの化身
- ◎山本裕之／カンティクム・トレムルムⅡ
- ◎湯浅譲二／内触覚的宇宙第五番

白石美雪

- ◎湯浅譲二／内触覚的宇宙第五番
- ◎佐藤聡明／ヴァイオリン協奏曲
- ◎西村 朗／ヴィシュヌの化身
- ◎山本裕之／カンティクム・トレムルムⅡ
- ◎今井慎太郎／ピアノとエレクトロニクスのためのフィルタリング

檜崎洋子

- ◎松村禎三／ゲッセマネの夜に
- ◎三善 晃／混声・童声合唱とオーケストラのための《3つのイメージ》
- ◎西村 朗／樹海——二十絃箏とオーケストラのための協奏曲
- ◎細川俊夫／ハーブ協奏曲《回帰》
一辻邦生の追憶に—
- ◎吉松 隆／星夢の舞

沼野雄司

- ◎西村 朗／ヴィシュヌの化身
- ◎三輪眞弘／またりさま
- ◎ヲノサトル／弦楽四重奏曲
- ◎野平一郎／炎の弦—電気ギターと大管弦楽のための—

◎湯浅譲二／内触覚的宇宙第五番

白石 湯浅譲二さんは根本的に普遍を信じている作曲家です。ひと世代若い西村さんや吉松さんは文化相対的な見方をして、個々の文化に固有の論理を考えたりしますが、湯浅はまったくそうではない。人間の太古の記憶ということを主張しています。《内触覚的宇宙》のシリーズは若いころから発表されてきましたが、いわば海馬の中に眠っているような人間の太古の記憶、本来的な記憶みたいなものを作品化しているわけです。昔は太古の記憶をさぐっていくプロセスから生まれてきた音楽が複雑な無調の響きだったのですが、少し前から太古というより、現代人にとって聴き覚えのある音楽の語り口が自由に出てきている気がします。この曲でも五音音階とか、民謡風のメロディとか祭太鼓のようなリズムが生なかたちで現れて、エネルギーを発散しながら身体の記憶を呼び覚ましていきます。これまでも「ナラティヴィティが重要だ」とずっとおっしゃっていましたが、ここではそれがいっそう明らかになっている。湯浅さんの最近の傾向を代表する作品のひとつとして挙げたいと思います。

片山 白石さんのお話のとおりで、湯浅さんは普遍的というかユニヴァーサルというか、まさにそういうものが人間の根本にあるとあって、ヴァレーズがいいとか言っていたわけだけど、《内触覚的宇宙第五番》は湯浅譲二個人の若いころの表現はしないでおこうとして、日本太鼓などを使って、日本風のメロディやリズムなど、誰が聴いてもそう聴こえるようなものがかなりはつきり出ていますね。昭和20年代に早坂文雄に親しみながら、武満ほどには接近しないで、ちょっと遠ざけようとしていたような、若いときの体験のようなものが、少し濾過^{ろか}されながらもはつきりわかるかたちで、演奏会用の曲、オーケストラ曲に出てき

たということにすごくびっくりしました。湯浅さんの早坂文雄先祖返りというような曲に聞こえて特徴的だったので挙げました。

◎佐藤聡明／ヴァイオリン協奏曲

片山 この作品はロマン派コンチェルトのようなものを、佐藤聡明さんらしく、ダイナミック・レンジの低いほうに狭めたものです。ロマンティックな協奏曲のような雛型^{ひながた}を、ピアノ以下の音量のところでやっているような。旋律線もシンプルで、「ロマン派協奏曲を消しゴムで消したり、ヴォリュームを絞ったりして佐藤聡明的に書き換えてしまったらこうなりました」という曲に聴こえて、印象に残っています。そういうつもりで聴くと、かなりいろんな情感というか、ロマンティックなものとしてちゃんと聴こえるようなところがある。つまり、狭い小さな画面で一生懸命見ている、意外といろんなものが見えるみたいな……。最近のネットとか YouTube でもなんでもいいですけれど、小さな映像でも、いろいろなことがけっこうわかったりしますよね。ああいう聴取体験がありました。

佐藤聡明さんもそれ以前にある達成があって、2000年以降でわざわざ選ぶ曲がないという印象もある。2001年のところで、西村朗さんや吉松隆さんについてもそういう話になりましたが、前の時代にあるところまで行っちゃっている人がその後何をするかということですね。あるいは何をしても、前の作品で代表させられてしまう。佐藤



佐藤聡明

さんもそういうところがありますが、コンチェルトというかたちをとることによって、ちょっと違った印象があったということで挙げました。

白石 私も佐藤聡明さんをぜひ1曲挙げたいと思ってこれを選びました。片山さんのおっしゃるとおり、佐藤さんも西村さんや細川さんと同じく、20世紀のあいだにひとつのスタイルを成していると思いますが、この曲はコンチェルトであるためか、そこから離れている。カデンツァもあって、ダイナミック・レンジもあんがい広く、ロマン派の協奏曲を聴くような楽しみ方ができる作品でした。前年の武智由香さんの作品もそうですが、この曲では雅楽へのオマージュというところも特徴的でした。

植崎 私は、片山さんのご指摘と同じことを逆から感じました。それまでに達成された、切り詰められた音による禁欲的な佐藤聡明さんの世界が、だんだんロマン主義的な表情にほころんできて、佐藤さんの世界から遠のいていくのを感じたわけです。

◎西村朗／ヴィシュヌの化身

片山 これも沼野さんが話されて、あらためて言うことはないのですが、やっぱり西村朗さんは前の時代にもうある達成があって、ゼロ年代で何を上げるかというときに、大オーケストラではないかたちでなにかまとまったものをということで、室内交響曲第3番《メタモルフォーシス》[2005年参照]とかこの《ヴィシュヌの化身》を挙げました。メシアン規模のピアノ曲の大作で、それを西村風の語法で作りこみ、ひじょうにピアノスティック、ヴィルトゥオーゾックに書けている。日本版メシアンというような大作のツィクルスとして、記念碑的な作品だと思います。

白石 高橋アキさんが「ピアノ・ドラマティック」というシリーズで日本初演した作品です。高

橋アキさんは、私にとっては、もちろん現代音楽を弾くのがうまいということもあるのですが、演奏会で初演したり委嘱したりすることによって、いま何が面白いのかということを見せてくれたピアニストです。それで、この曲についてはチラシを見たとき、ここへきて「ピアノ・ドラマティック」と銘打って西村朗さんの大作なのかと、意外に思った記憶がありました。

西村さんの作品じたいは素晴らしいもので、彼の錬金術とはいいませんけれど、単純にピアノスティックに音がよく鳴っているというだけではなくて、ガムランのような響きがしたりして、ひとつの楽器の中からどうしてこんなに多彩な音が発せられるのだらうと思うような魔術的な面白さがあります。80分という長さを生かしきる彼の腕前がよくわかる作品で、圧巻でした。

しかし、いまのみなさんの認識ではすでに20世紀に到達したもの、終わったもののヴァリエーションということなのでしょう。

沼野 いや、一種のマニエリスムではあるとは思いますが、これだけ徹底してやられたら、参りましたという……。やっぱり並ではない。

白石 すごく面白かったですよ。ただ、私は「ピアノ・ドラマティック」というのがなんとなく世紀末的に感じられて、それが21世紀の新しいスローガンになりえていたのかどうかは疑問です。

片山 西村さんのピアノ作品の中では、時間的にも大規模だし、求められる技術やエネルギーの点でも、それからアジア的なコンセプトとかいろんなことを考えて、西村朗さんの美意識やヴォリュームが全部出ている。オーケストラではさんざんやっていたけれど、ピアノではそれまでこれほどは盛り込まれていなかったですから。

白石 めいっぱいピアノを使い切っていますね。

◎山本裕之／カンティクム・トレムルムⅡ

白石 ここで《カンティクム・トレムルムⅡ》を挙げたのは、山本さんが音を連ねる発想、その音のいじり方に独創的なものを感じたので、いちど焦点をあてたいと思ったからなのですが、正直に言いますと、山本さんの作品って、よく理解できていないのではないかという不安があります。山本さんがそのつど、彼なりの発想で音をデザインしながら作曲していく人だということはわかっているのですが、すると記憶からこぼれ落ちていくような、ちょっと把握しがたいところがあって。

片山 ものすごく音が希薄で中性的というのかなんとか、ある種の山本裕之的な希薄な音なのだけれども、緻密に構成されている、という不思議な美意識がひじょうによく表れている作品だという印象はもっています。たしかに記憶に残りにくいタイプの音で、今の白石さんのご発言をポジティブに受け取って聴いていると、雲散霧消するような音楽ですよ。蒸発するというか。聴いた印象をあらためて言葉にしようと思うとなにも残っていないくらい。ゴーストみたいなもんですね。それがとてもうまい。

沼野 むしろ僕は、聴覚的にはひじょうに印象に残っている曲ですね。

片山 どういうふうに？

沼野 揺れるような音がいくつも重なっていくテクスチャーは、今でもはっきり思い出せます。

片山 比較的中音域や高音域で揺れていた。それで蒸発してなくなっちゃう。なるほど、そのとおりですね。

あらためてプログラム・ノートを読むと、「無音と有音の境界の曖昧性、すばやい音の動きによる音の曖昧な認識、曖昧な繰り返し、ポルタメントや特殊奏法によるピッチの曖昧化……」、「西洋音楽のどちらかという数理的な面をともなった

音楽の考え方は、ともすると思考から曖昧を排除するのでつまらない。排除されがちなものを強調して音楽を組み立てるのが、私の最近の手法といえる」と書かれています、まさにそういうことが実現されていたのでしょうか。お菓子のミルフィーユとか音楽ならドビュッシーとか。美学的、形態的にはそんな路線でしょうか。

沼野 曖昧さが印象に残るといのは、テクスチャーとして面白い、成功しているということだと思うのですが、ちょっと意地悪なことを言うと、むしろ僕は今のプログラム・ノートの説明の仕方があまりに近藤譲的だということのほうが気になる。

片山 曖昧に上手に作られているがゆえに、なくなっちゃうような印象を最後はもつ。聴いた後になにもなかったという印象がやっぱりあって、それはそういうふうに作られていたからなんですよね。

沼野 舌の上でふわっと溶けてなくなる？

片山 そうそう、そういう感じ。そういう聴覚体験を与えるということは、今のプログラム・ノートどおりですね。

◎北爪道夫／クラリネット協奏曲



北爪道夫

片山 北爪道夫さんも90年代に達成があって、『映照』[1994年]から始まる大オーケストラを使ってひじょうに豊かに鳴らす技に、外山雄三さんが入れこんで委嘱して、どんどん曲ができて、90年代に爆発する。2000年代以降もオケの曲を書

くわけですが、90年代でオーケストラ作家として巨匠的にできあがったと思うのです。その前の北爪道夫さんは、スケール、技、センスはよいのに、恥ずかしがりやとか潔癖とか骨太な構想力での力押しみたいなことはやりたくないとか、そういうイメージをもっていました。ところが『映照』からは突然、ヘヴィー級のオーケストラ作品になって、こんなに書ける人がなんで今まで書かなかったのだろうとびっくりする具合になった。その後2000年を過ぎると次の模索期に入ったのかとも思います。クラリネット協奏曲はその前に80年代まで書いていた打楽器とオーケストラの曲『サイド・バイ・サイド』のような機動力のある路線に戻ったようなところもある。しかもこれは父親、北爪利世さんの楽器であるクラリネットを技巧的に使って、オーケストラも小さい編成にして、『映照』以来の音楽的層を積み上げて濃い口に行くのとは違った、新古典主義といってもいいような良い曲を書いた。ヘヴィー級のオーケストラ作家、北爪道夫は90年代である完成形に達したけれども、それとは別の顔の北爪さんの代表作ですね。

◎今井慎太郎／ピアノとエレクトロニクスのためのフィルタリング

白石 今井慎太郎さんは国立音大の音楽デザイン学科を出た人で、コンピューターを使ったインタラクティブな作品を書いています。電子音楽の作曲家が集まる国内外のフェスティヴァルでは作品をよく発表しているのですが、いわゆる「現代音楽」シーンではあまり名前が出てこない作曲家かと思います。ピアニストの渋谷淑子さんが国内外のライブ・エレクトロニック・ミュージックを紹介するリサイタル・シリーズを続けていて、この曲は其中で初演されました。作り方としてはあらかじめ録音された電子音と生演奏を同時に変調



今井慎太郎 © 林政博

しながら流していくという、コンピューターと生演奏によるインタラクティブな曲で、矢継ぎ早にいろんな音に変化しながら出てくる、スピーディーな感じのものです。

すばやい音の散乱、鋭い高音の輝きに独特の質感がありましたが、ここで挙げたのはこの曲が素晴らしいからというより、こうした電子音楽は、実はアコースティックな現代音楽との接触点が少ないことを意識しておきたいと思ったからです。吹奏楽や合唱などもあるていど、閉じたかたちで発展を遂げているわけですが、電子音楽はさらに突出していて、全貌が捉えきれない、独自の広がりを見せています。

◎西村朗／樹海——二十絃箏とオーケストラのための協奏曲

榑崎 ピアノ曲の《ヴィシュヌの化身》と《樹海》はセットになっている、あるいは表と裏の関係にあると思います。《ヴィシュヌの化身》がマラソンの曲だとすると、《樹海》は瞬時に燃えつきる曲だといっていいと思います。《樹海》は二十絃箏とオーケストラの協奏曲ですが、二十絃箏が音階状に、あるいはアルペッジョ風にひじょうにすばやいヴィルトゥオーゾ的なパッセージを連続的に演奏します。それによってオーケストラはかなり必死で二十絃箏についていくという様相になってくる。二十絃箏はオーケストラにつかまらないように、常にオーケストラをすり抜けるように進んでいく。そのように、協奏曲におけるソ

ロとオーケストラの関係についても面白いものを提起していたので挙げました。また、《樹海》における二十絃箏の鋭利にとがっていくパッセージ、矢継ぎ早に向きを変えるような旋律進行、といった瞬発力は、《ヴィシュヌの化身》における息の長い持続とバランスをとっているのだと思います。

◎松村禎三／ゲッセマネの夜に

◎三善晃／混声・童声合唱とオーケストラのための《3つのイメージ》

榑崎 松村さんの《ゲッセマネの夜に》と三善さんの《3つのイメージ》は、オーケストラ・アンサンブル金沢の定期で2つ並べて演奏されました。松村さんと三善さんは、片山さんの表現を借りると、ずっと前に達成された人たちということになるので、熟練期における新たな達成があると思います。

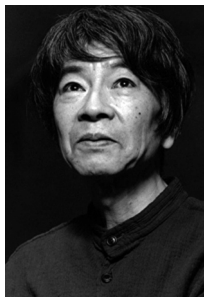
松村さんはオペラ《沈黙》[1993年]において転機を迎えたと思います。たとえば、オペラで言葉にメロディをつけることによって、オーケストラ作品におけるのとは違う優しいメロディが松村さんの語彙に加わった。それを《ゲッセマネの夜に》でオーケストラにあてはめて、地味で艶を消したようなメロディを重ねて質実で深みのある響きが醸成されていた。

三善さんの《3つのイメージ》は、谷川俊太郎のテキストを使った児童合唱と混声合唱とオーケストラの曲です。児童合唱が入ると三善さんの音楽は元気になる。作曲家自身が合唱を通して発話



松村禎三

しているような、そこにオーケストラも誘い込んで、合唱もオーケストラもひとつのテキストに声を吹き込んでいるような、そういう合唱とオーケストラの生き生きとした響き合いが印象に残っています。こういった曲をとおして、独特のオペラが出てくればいいと思わせる作品でした。



三善晃

◎細川俊夫／ハープ協奏曲《回帰》 —辻邦生の追憶に—

植崎 私はこの作品あたりから細川さんのスタイルが変わっていくと感じています。それまでの作品は、沈黙の中に音を生み出すとか、沈黙を突き破るように音を出現させるとか、音じたいの表出性を表現しようとしているような劇的な作風でしたが、ハープ協奏曲《回帰》は、沈黙と音、というような二項対立的な関係を設定するのではなく、音域的にも、強弱法においても、速度法においても中間的なレベルからはみ出さないように配慮しているような、したがって極端の幅に広がらないように書かれている。ちょっとふわふわしたと^{ゆる}感じる響きが、けっして緩むことなく曲に浸透している点を特筆したいです。

◎吉松隆／星夢の舞

植崎 これは「日本音楽集団」の委嘱作品です。「日本音楽集団」のために多くのレパートリーを残した三木稔さんと長沢勝俊さんの後の世代からは、この集団にふさわしい作曲家がなかなか出なかったと思います。三木さんと同世代の湯浅さん

とか武満さんはこの集団にふさわしい現代邦楽作品を書かなかったし。《星夢の舞》を聴いて、吉松さんの語法は「日本音楽集団」にぴったりだ、と思った。「日本音楽集団」にとって、第2世代の作曲家がやっと出たという印象をこの作品から受けました。吉松さんのモダンな手法が邦楽器それぞれの特徴的な音色をまとうて、音どうしが嬉々として呼び交わし合っているように聴こえます。

沼野 なるほど「日本音楽集団」にとっては「ポスト長沢」という位置づけになるのか。

◎三輪眞弘／またりさま

沼野 《またりさま》はやはり衝撃的でした。なんということはないシンプルなアルゴリズムを、鈴とカスタネットの響きで提示する。そこに「あり得たかもしれない音楽」というキーワードと偽の共同体の民話をもってきて、ぺたっと貼り付けてしまう。すると、こんなのものに一種のオーラが立ち上がるんですね。これには度肝を抜かれた。いわば「丸裸」な曲で、別に種も仕掛けもないんです。だけれどもたとえば鈴とカスタネットの「金属」と「木」という材質だとか、「マタリ」という語感をはじめとして、細部にいたるまで考えれば考えるほどよくできている。

ちなみに今回の僕の推薦作品は三輪眞弘の作品、そして彼に近い人の作品がひじょうに多くなってしまった。もちろん、できれば選曲にはなるべくヴァリエーションをつけたいとは思っているんです。にもかかわらず、三輪さんばかりになってしまうのは、これくらい考え抜いている人が他にいないからです。それははっきりいえる。ただ、だからこそ挑発的に現代作曲界は情けないんじゃない？ と言いたい。ひとりにやられてどうするの、と。まあ、やられていると僕が勝手に判断しているだけで、他の人はちっともそう思っていないか

もしれないけれども（笑）。

◎ヲノサトル／弦楽四重奏曲

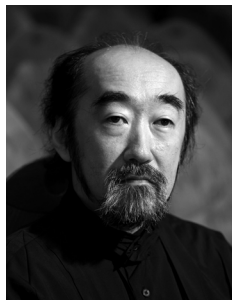
沼野 これはたぶんホールでは演奏されていなくて、ディスクのみだと思います。当時ほとんど話題にならなかった気がするけれども、いい作品だと思いました。現代音楽風、ミニマル風、ムード音楽風といったそれぞれ違うタイプで書かれた1分の音楽断片が全部で48並んでいて、そのまま聴いてもいいし、CDのシャッフル機能を使って、適当な順番で聴いてもいい。断片それぞれの音楽の質も練られているし、なぜCDというフォーマットで音楽を発表するのかがはっきりしているところが重要です。さらに全体としては、断片が提示され、重ねられ、引用されるなかで、「意味」の残骸みたいなものがディスクの中に漂うことになるわけで、この感覚は今回僕の挙げている音楽の多くに共通するものです。



ヲノサトル

◎野平一郎／炎の弦—電気ギターと大管弦楽のための—

沼野 この曲がいいのは期せずして——あるいはあるていどまでは意識的なものかもしれませんが——なんともいえないユーモアが漂っている点です。なにしろスティーヴ・ヴァイ〔ロック・ギタリスト〕のギンギンのエレキ・ギターと野平さんの繊細きわまりないテクスチャーが両方出てくる……。端的に言って、再演があったら絶対に行きたくなりませんか？ 思わず笑ってしまいそうな、しか



野平一郎

し笑ってはいけないうような、この感覚は野平一郎という人にしか出せない気がするんです。上品な人にしか、このニュアンスは出せない。

2003

片山杜秀

- ◎本田裕也／チェンバー・オーケストラ・イン・チンドン・スタジアム
- ◎池辺晋一郎／ミュージカル《森は生きている》
- ◎三輪眞弘／村松ギヤ・エンジンによるボレロ
- ◎石井眞木／幻影と死
- ◎壺井一歩／星投げびと

白石美雪

- ◎一柳 慧／オペラ《光》
- ◎新実徳英／ヴァイオリン協奏曲《カントゥス・ヴィターリス》
- ◎鶴見幸代／釀鹿
- ◎中川俊郎／もの思う葦たち
- ◎三輪眞弘／トランペット、ピアノとコンピュータのためのセンド・メール V3

檜崎洋子

- ◎新実徳英／ヴァイオリン協奏曲《カントゥス・ヴィターリス》
- ◎池辺晋一郎／フルートとオーケストラのための協奏曲《砂の上に対座して》
- ◎一柳 慧／オペラ《光》
- ◎石井眞木／幻影と死
- ◎北爪道夫／管弦楽のための協奏曲

沼野雄司

- ◎三輪眞弘／村松ギヤ・エンジンによるボレロ
- ◎古川 聖／六つの宗教的行進曲(架空民族音楽)
- ◎近藤 譲／トゥエイン（フルートと打楽器のための）
- ◎中川俊郎／もの思う葦たち
- ◎水野修孝／交響曲第4番

◎一柳慧／オペラ《光》

檜崎 一柳さんのオペラ2作目で、こちらのほうが1作目よりも一柳さんの作風がオペラに反映されていたと思います。題材と一柳さんの手法とが互換的な関係にあったということかもしれません。これは、月から帰国して記憶喪失症になった元宇宙飛行士ミツダの話ですが、たとえばミツダが老女と会話をして、コミュニケーションが成り立っていかないような設定のところでは、とぎれとぎれの音型が空間に漂ってなかなか他の音型と交われないような、あるいは、記憶の全体を表さず、その中のごく一部を映し出すような音楽とうまくかみ合っていた。

白石 新国立劇場の委嘱作ですね。私はこの公演の曲目解説を依頼されて、練習から立ち会っていましたが、歌い手たちがかなり苦勞していました。ずっと無調のテクスチュアなので、最初は音程が取りにくくて、自由に歌いこなすまでたいへんだったという記憶があります。時間と空間は一柳さんにとって重要な創作のモチーフで、オーケストラや器楽の作品でもテーマとして取り上げられるわけですが、このオペラの場合は月、あるいは宇宙という設定から「空間」がクローズアップされた作品でした。さらに記憶喪失と絡むことで時間体験ともかかわっていく。檜崎さんのおっしゃるとおり、たしかに《モモ》[1995年]よりも一柳さんらしい書法で仕上げられていました。でも、題材のおもしろさを充分に生かしきれていたかと



一柳慧

いうと……。

沼野 僕はむしろ題材、つまり日野啓三の原作が面白くないと思うのですが。

白石 そうですか。記憶とは何か、あらためて考えさせられる物語で、私は面白く読みました。

槇崎 題材にふさわしくなるようにどう工夫しているのかというと、先ほど挙げたこと以外では、歌唱パートは基本的には朗唱風のゆっくりした歌い方で、その朗唱風のメロディが、無重力状態や、鬱屈^{うつくつ}して晴れない気分と軌を一にしていたと思います。クライマックスを志向するいわゆる劇的な展開とは違うオペラのあり方を示唆しています。

◎石井眞木／幻影と死

片山 たしか平家物語の話で、90年代の座談会『日本の作曲 1990-1999』でも話題になっていましたけれども《梵鐘^{ぼんしやう}の聲^{こゑ}》のバレエの素材と関連している。やはり、石井眞木さんの最後の曲ということで、平家物語による交響詩的な音楽——つまり石井さんの音楽的出自にはいろいろあるけれども、ドイツ音楽の要素もそれなりにあって、リヒャルト・シュトラウスのような後期ロマン派風の交響詩を意識したようなスタイルと、平家物語という素材による東洋趣味みたいなものが結びついている。しかも、もともとバレエ音楽ということで、石井眞木さんのいろんな要素の総決算となっている。石井さんといえば舞踊性ですものね。そういう要素がフル・オーケストラの音楽として30分近く。石井眞木さんの最後を飾るのに、いろんな意味で深い作品だと思いますよ。最後の盛り上がりも壮絶で、たしか平清盛が死ぬところのイメージなんですかね。

槇崎 初演は聴いていないので、2004年のN響の「Music Tomorrow」での再演の印象になります。石井さんの音楽というと、大音響のプリズム的なものと、そうではないものの両極端を設定

して音響設計するというイメージでしたが、この作品は、両極端に広がるのではなく中間的なところで書いている。管楽器や打楽器よりも、石井さんの中では中間的な位置にあると思われる弦楽器が主導的に使われている。片山さんがおっしゃった19世紀的、後期ロマン主義的というのがそれにあたるかもしれないのですが、私は後期ロマン主義というよりは、両極端の対比に訴えないという点を聴き取ったんです。

◎新実徳英／ヴァイオリン協奏曲 《カントゥス・ヴィターリス》

白石 新実徳英さんの作品を1曲、選んでおきたいと思ったとき、この協奏曲が特に強烈な印象だったので取り上げました。竹澤恭子さんが独奏して初演されたのですが、彼女の体からわきあがるものと音楽のキャラクターがひじょうによく合っていて、作品が深みを増したのではないかと思います。独奏ヴァイオリンには歌うようなメロディを書いていて、古典的な音質を全面に出している。復古的であることになんら抵抗がないといえますか、基本的に「アヴェンギャルド」の意識はあんまりないんですね。彼は「自然」ということを創作の方法論で語りますが、古典的な意味で完成度の高い作品ということに主眼をおいている作曲家だと思います。なので、この曲じたいが何か新奇なものをもたらしたというよりは、彼の作風の中できわめて充実した成果を挙げた協奏曲として、記憶に残っています。



新実徳英

榎崎 新実さんはオーケストラのような大編成の合奏音楽で手腕を発揮する人と思っていました。声部を巧みに重ねていくことが得意という印象をもっていましたが、この協奏曲では、ソロが巧みに扱われていたことが印象に残っています。演奏者がよかったこととも相まって、あたかも音じたいが呼吸するかのように、クレッシェンド、デクレッシェンドが巧みに書かれていて、それがオーケストラ・パートにも波及して、それまでの楽器の重ね方とは違った、ソロのヴァイオリンに喚起された響きをオーケストラでも作っていたという点に、新しい局面を感じた。ソロを、オーケストラの核になるようにいかに扱うか、演奏者がそれをいかにリアリゼーションするかが協奏曲の要^{かなめ}になってくる、そういうことを感じた曲でした。

白石 すごく竹澤さんのイメージが強いんです。ですから、他の人だったらまったく違う音楽になるのでは、と思うくらいでした。

◎中川俊郎／もの思う葦^{あし}たち

沼野 僕の選曲の中では「ユーモア枠」といいますか。一見するとフザケたお笑いのようなことを、しかし真剣にやっている数少ない作曲家のひとりが中川俊郎で、この《もの思う葦たち》もその度胸とアグレッシブな姿勢に敬意を表して入れました。真面目な不真面目ということ。

白石 これは図形楽譜による作品で、簡単な幾何学図形をどう解釈して演奏していくかという、いわゆる不確定性の音楽です。この手のものをひとつ、挙げておきたいということで選びました。中川さんはケージから強い影響を受けていますが、今、おっしゃったユーモアもケージのセンスを受け継いでいるのではないのでしょうか。でも、やっぱりケージとは違う時代を生きているわけで、図形楽譜に真正面から取り組んで演奏していても、自ずと戯画風になるんですね。



中川俊郎

沼野 あと自作自演、自分の音楽の中で暴れるということも、筆記的な音楽に対抗する手段として重要だと思っています。

◎三輪眞弘／村松ギヤ・エンジンによるボレロ

片山 これは三輪さんの嘘か本当かわからないテキストによる作品で、仮想民族音楽というか、インチキ民族音楽みたいなものです。こうしたコンセプトとして完成しているうえに、耳で聴いていてもオーケストラ音楽としてたいへん面白い。視覚的にも面白い。もちろん、コンセプトから考えれば、《またりさま》[2002年参照]も挙げておかないといけませんが、とにかくオーケストラ作品としてこういうものができるのかと。外せないと思います。

沼野 《またりさま》と逆シミュレーション音楽のシリーズはどれも面白いのだけれども、強いていえば《またりさま》はシャラン、ポクツという音が連続するだけだから、「音楽的」にはつまらなくもある。ところが、この曲で驚いたのは、基本的には同じコンセプトをオーケストラに投影したときに、他で聴いたことのないような面白いサウンドが出てきたこと。これはやっぱり、あのコンセプトをどうやって器楽に導入するかについて考え抜いた結果だと思っています。

——初演はカイロ交響楽団で、とんでもない演奏だったみたいですけれども、そのあと「アルス・エレクトロニカ」[オーストリアのリンツで開催されるメ

ディア・アートにかんするイヴェント]のときにブルックナー管弦楽団。それもまたひどい演奏だったということで、けっきょく新日本フィルくらい真面目にやってくれるところはなかったと。

沼野 フフフ、それは日本人のいいところですよ。ちゃんと律儀にやる。

◎三輪眞弘／トランペット、ピアノと コンピュータのためのセンド・メールV3

白石 トランペットの曾我部清典さんがおこなった「代官山エレクトリカル・パレード」というコンサートで取り上げられた曲で、なにしろ、このときはすべてが面白かった。いわば「スイッチ」としての楽器をクローズアップしたプログラムで、古川聖さんと藤幡正樹さんの《スモール・フィッシュ・テール》という作品や、三輪さんたちによる《フォルマント兄弟の「インターナショナル」》[『フレディの墓／インターナショナル』(2009年参照)とは別の作品]が演奏されました。。どれかひとつ、ぜひ挙げておきたいと思ひまして、この曲を選びました。

トランペットが音を発すると、高さによって文字変換されて電話回線につながれたコンピュータ画面に投影される仕掛けなのですが、それでメールを書くわけですが、でも、すんなりとはできない。間違ったら戻って直すというような、たどたどしい作業が続くのですが、妙に臨場感があっていいんですね。しかも、メールの送り先はホワイトハウスのブッシュ大統領で、「目には目を。トランペットにはトランペットを」というメッセージを打った。三輪さんらしいなと思いました。じっさい、このメールの発信に成功した瞬間、「快感」という感じで(笑)。このほの暗い空間から瞬時にしてメッセージが飛んでいくと思ったら、実に爽快でした。音の質ということではなくて、コンセプトとか、メッセージ性とか、忘れていた問いをあぶりだすような仕掛けで、ひじょうに刺

激を受けたんです。会場も若い人が多く、すごく熱気があったのを覚えています。

◎古川聖／六つの宗教的行進曲 (架空民族音楽)



古川聖

沼野 古川聖さんは経歴が三輪さんと重なるし、アルゴリズムという点でも似ているのですが、作曲家としてのタイプはだいぶ違います。今回、いろいろ悩んで、本来は作品というよりはディスク(『数の音楽』)を挙げたい気持ちがあるのですが、あくまでも曲単位ということなので、2003年の《六つの宗教的行進曲》をとりました。これは西サハラやピグミーの音楽をアルゴリズム変換しているのですが、音の動きの微妙な意外性の面白さはもちろん、重要なのはまったくゼロから音楽を作るのではなくて、まずはひとつの参照項があり、それを新しいシステムに組み込むことによって違う世界を作っているということです。こういう、最広義での「引用」の感覚がない作曲家は、ちょっと現代では難しいというのが僕の実感です。というのも、逆説的だけど、「引用」しないと不用意に何かに似てしまうのですね。

◎池辺晋一郎／ミュージカル 《森は生きている》

片山 池辺晋一郎さんという人が何なのかというのは、これも謎なのですけどね。ここでのセレクトにミュージカルはないだろうと思われる向きもあるかもしれませんが、池辺晋一郎さんは、オペ



池辺晋一郎

ラもミュージカルも自分の中ではなんの区別もないと言っているのです、選んでおこうと思いました。これは仲代達矢の無名塾のためのミュージカルですね。池辺さんが普通のお芝居用を書くときの、普通のフォークソング風だったり、民謡風だったり、覚えて帰れるようなナンバーが並んでいる。《森は生きている》だったら、俳優座のための林光さんの音楽が有名ですけど、しかも林さんはそれをもとにオペラにもしてますけれど、無名塾はあらためて池辺晋一郎さんに作ってもらったんですね。《森は生きている》は、仲代達矢の初舞台でもあったと思います。

池辺さんは他にもいろんなミュージカルをいくつもやっていますが、私が初めて見たのは1984年ごろ、俳優座のために書いたシェイクスピアの『真夏の夜の夢』をロック・ミュージカルでやったものです。その後、ミュッセの『たわむれになすな恋』も音楽劇にしたこともありましたが。そしてこの《森は生きている》を作曲したのですが、この作品は池辺さんのポップなミュージカル路線という中で、かなり規模が大きくて充実したナンバーをたくさんもっていると思います。池辺晋一郎さんにかんしては、こういう面を評価すべき作曲家というふうにもいえる。こういうレパートリーを真面目に、池辺さん自身が「作品」として常に申告しようとしているからには、こっちもこういうところに掲げていいんじゃないかと。

◎池辺晋一郎／フルートとオーケストラのための協奏曲 《砂の上に対座して》

檜崎 片山さんのお話をきいて、《森は生きている》とこのフルート協奏曲は、表裏一体の関係にあるのかと思いました。池辺さんの作品にはエンタテインメント的な側面がありますが、このフルート協奏曲はそれとはちょっと違っています。タイトルの《砂の上に対座して》は、唐代の中国の詩人が砂漠に立って空を仰ぎ見るという意です。独奏フルートには弱奏が支配していて、オーケストラも弱奏が支配しているのですが、緻密なテクスチュアで書かれていて、見えないところで地味ないい仕事をしていると言いたいです。日本フィルハーモニー交響楽団が「作曲家プロデュース・シリーズ」というのを短い期間やっていて、その一環のコンサートでした。自作と、当該作曲家が好きなクラシックの曲でプログラムを組むという。

◎本田裕也／チェンバー・オーケストラ・イン・チンドン・スタジアム



本田裕也 ©小沼慶太郎

片山 これはある意味、くだけたお笑いの作品で、室内オーケストラがステージで演奏していて、ちんどん屋風のリズムにしていくうちに、本当にちんどん屋が乱入してきて、会場の中を練り歩いて、ある種のめちゃくちゃな集団即興的状况になっていく。少なくともステージ上の室内オーケストラのほうは、楽譜がちゃんと書いてあると

思います。ちんどん屋がどういうふうになっているか私はよくわかっていないのですが、とにかく、パフォーマンスとしてたいへん面白い作品でした。真面目な現代音楽が正統性をどんどん失う中で、やけっぱちみたいな曲でもあり、そう新しいことでもないんだけど、とにかく「楽しい現代音楽」みたいなものとしては、さっき吉松隆さんの交響曲第4番〔2001年参照〕も選びましたが、この本田さんの作品も、現代音楽なんてやらないで、もっと違う畑で音楽をやれば、もっと楽しい人生を送れたに違いないのに、なんで現代音楽の人になっちゃったんだろうと思わせるようなものでした。そういう時代の端境期^{はざかいき}に出てきたタレントのひとりですね。パフォーマンスはとにかく楽しい印象を与えるもので、記憶に残していいものじゃないかと。とにかく面白い曲でした。

◎壺井一步／星投げびと

片山 植田彰さんのときに話に出ましたが〔2001年参照〕、壺井一步さんも池野成一派で、植田さんは音をとにかくバーッと投げつけてくるのに比べて、壺井さんは内向している。これは、私が池野さんを下手に知っているから、まったくうがった特殊な見方になってしまっていますが、やっぱり植田／壺井のセットで池野さんのある両面性——つまりひじょうに内向しているところと強烈な音響を求めているところと——を、2人でセットになって分割しているような感じがします。

壺井さんという人は、まだ若いときの箏の曲を



壺井一步

初めて聴いて、ある種の音型にひじょうに固執して先に行かないような曲で、面白い人だなと思って、少し気をつけていたんです。そのあと何をしているのだらうと思ったら、この《星投げびと》では、オーケストラから弦楽器のあるパートを抜いてしまった。オーケストラを使ってどういう音を出すかというときに、どういう音は必要で、これは要りません、という池野成的な教え方を実践する極端な姿勢の中で、しかも若いころの妙に内向した変な音のイメージから、もう少し普通にフランクな音響を書こうとしている面もあって、成長を感じました。だからやっぱり植田・壺井を対にして考えると、極端に外向して爆発する植田的キャラクターと、内にこもった感じの壺井的キャラクターに、ゼロ年代の現代音楽をやっている若者の精神が象徴されていると思い、やっぱり壺井さんはこの《星投げびと》だと思って選びました。

弦楽器群を束ねて巨大なヴァイオリンがひとつ生まれるというイメージで、ヴァイオリンとチェロ1台とコントラバスの編成で、コントラバスは一部調弦を変えていますね。徹底した構想あってこそその無茶な編成です。

◎鶴見幸代／^{かもしか}釀鹿

白石 《釀鹿》は横浜みなとみらいホールの「Just Composed in Yokohama」という現代音楽のコンサートで委嘱初演された作品で、私もその企画に携わっていたのですが、このときの条件がダンスといっしょのダブル委嘱、つまり作曲家と舞踊家が2人で協力しながらひとつの作品を創るというものでした。ダンサーは山田うんさんで、彼女が特設された台の上でさまざまな動物を想起させるような踊りをみせるのにたいして、鶴見さんの音楽はフルートとヴァイオリンとピアノの編成で、たとえばピアノがバレエのレッスンの伴奏



鶴見幸代

みたいな不器用な楽想をやってみたり、どこか壊れたような、ずれた音程でヴァイオリンの名曲と日本の節を重ねてみたり、祭り囃子^{ばやし}みたいなものをやったりと、さまざまな音の風景をさりとらねていく書き方をしています。あっさりとした簡素な音作りですが、響きの発想はけっこう豊かで、抒情味が際立っています。

鶴見さんはワークショップとか、パフォーマンス的なものを仕掛けたり、キッチンでブラック・ユーモアのある曲を書いたり、いろんな引き出しをもっていますが、この童謡風というか、俗謡風のシンプルさも彼女の引き出しのひとつだったので、ここで挙げました。引用もありますし、パレエ風のところもある種のパロディとして作っているわけですから、見かけほど素朴ではないのでしょうが。

沼野 僕がいいと思ったのは、きちっとした調性で書かれていたところ。

白石 全部が調性ではなかったと思いますが、まあ、きれいでしたね。鶴見さんは自分の作品がどのような曲の並びで、どんなかたちの演奏会で初演されるかということも計算に入れて新作を作る人なので、この日のカーゲルやシェルシ、フェラーリらの作品と明瞭なコントラストを作ろうとしたと思います。あと、山田さんのしなやかで美しい動きからの発想もあったのでしょうか。

◎北爪道夫／管弦楽のための協奏曲

植崎 2002年で挙げられた《クラリネット協奏曲》でもよかったのですが、《クラリネット協奏曲》では、響きはとても美しいのだけれど、その響きが置かれるテンポ感とか形式感とかに今ひとつ見通しをみいだせなかった。いっぽう《映照》[1994年]では、地平線に向かってまっすぐ進んでいくような、見通しのいい形式感があったと思います。そういう形式感が《管弦楽のための協奏曲》にはあった。《管弦楽のための協奏曲》では、それぞれの楽器に特徴的な音の動きをもたせていて、それがドミノ・ゲームのように連なっています。北爪さんの打楽器音楽に聴かれるような率直なテンポ感を感じたオーケストラ作品のひとつです。

片山 これはやっぱりよくできていますよね。さすがだなあと思いました。

◎水野修孝／交響曲第4番



水野修孝

沼野 彼の最近の交響曲は、部分によってはモロに調性があったり、例によってジャズが登場したりで、一種のゲテモノ扱いをされているような気もしますが、僕は2つの意味で評価したいと思っています。

まず、やや消極的な意味では、彼の作品が現代音楽界というコンテクストを逆照射する点。たとえば《第4番》は「オーケストラ・プロジェクト2004」で初演されたわけですが、この演奏会じ

たいは基本的には——たいへんに失礼な表現を許してもらえれば——オーケストラ曲が書きたいのだけど委嘱はないから、何人かでオーケストラを借りましょうという、地味で同人誌的な性格をもっている。ここでは誰もが妙に深刻な、いかにも「現代音楽風」の音楽を発表して、ひとつの業績とか実績みたいなものを共同で作っているわけです。ある意味で「現代音楽」の象徴のような場ですかね。ところが、その演奏会の最後にこの交響曲が出てきたときの批評性といったら、なかった。そうした場の空気が全部ぶっとんでしまったといえますか。で、もちろん、どちらが現代的かといえば、明らかに水野作品が現代的だったわけです。

そしてもうひとつは、これはあまり賛同されないかもしれないけれど、たとえば第3楽章の途中、ピアノが入るところなど、まるでデパートのBGMのように陳腐ともいえるんだけど、しかしこのメロディ、そうとうに良くないですか？少なくとも、こんなに無邪気に旋律が書ける作家は他に知らない。もともとは集団即興などの前衛的な音楽から入った人が、こういうところにたどり着いた、という不思議な感慨があります。

榎崎 水野さんはサントリーの個展に出てきませんが、いつ出てくるんだろうと思っていました。松平頼暁さんの前後に出てきていいような人だと思ったんですけども。

沼野 同感です。こういう作品を書いて、サントリーホールで鳴らしてほしいですね。最後はジャズ風になったりして。

◎近藤譲／トゥエイン

(フルートと打楽器のための)

沼野 まず、近藤譲のすごいところは、徹底的に「物語」を拒否しながら、これだけ豊かな活動を30年以上も続けているという点です。ほとんど奇跡みたいな人ではないでしょうか。本人の資



近藤譲

質もあるだろうし、もちろん知性で制御している部分もあるのでしょうけれども、この一貫性を保持しながら、しかしいっぽうで徐々に作曲の課題を移動させ、発展させてゆくことができるというのは、あらためて考えると驚異ですね。その意味では、活動全体が素晴らしいので、《トゥエイン》である必要はないともいえるのですが、たとえば少し色気のようなものがある《夏に》よりも、僕としてはこちらのほうに近藤節を感じるということです。

2004

片山杜秀

- ◎近藤 譲／夏に
- ◎南 聡／飲ばしき知識の花園 op.15
- ◎望月 京／今、ここ
- ◎夏田昌和／オーケストラのための《重力波》
- ◎三枝成彰／オペラ《Jr. バタフライ》
- ◎小鍛冶邦隆／ピアノと16奏者のための
ドゥブル・レゾナンスⅡ

白石美雪

- ◎近藤 譲／夏に
- ◎細川俊夫／オペラ《班女》
- ◎夏田昌和／オーケストラのための《重力波》
- ◎望月 京／クラウド・ナイン
- ◎鶴見幸代／縞縞

植崎洋子

- ◎細川俊夫／オペラ《班女》
- ◎細川俊夫／海からの風
- ◎伊藤弘之／揺れる森の夢
- ◎長生 淳／秋—白い恒久
- ◎新実徳英／シンフォニック・オペラ《白鳥》

沼野雄司

- ◎南 聡／飲ばしき知識の花園
- ◎松下 功／交響曲《合掌》
- ◎渋谷慶一郎／ATAK000
- ◎湯浅譲二／2台のピアノのためのプロジェクト
ジョン

◎近藤譲／夏に

片山 近藤さんについては、基本的には、沼野さんが先ほど2003年の最後でおっしゃったことに賛同します。近藤さんの曲はあるクオリティを保っているし、どの曲をどこに挙げててもそんなにおかしいことにはならないですけど、《夏に》は音として強いものがある。まさに、沼野さんがおっしゃった言葉を使えば、「色気がある」というか、そういう表現性、音で感じさせようとするところがあるような曲で、ある意味大きなオーケストラを使った目立つ曲だったので挙げやすかった。少し違ったタイプの曲ということもありますね。

沼野 演奏もいくぶんエモーショナルでしたよね。

白石 一貫した方法論で書きながら、自分もそれに沿って思考をしていくというプロセスは、《夏に》も同じだったのだらうと思います。1音を構成する音響と音の身ぶりに、近藤さんとしてはめずらしくウェットなものを感じましたが、それは沼野さんの言うとおりの演奏のせいかもしれませんね。

片山 このときの指揮者は近藤さんのよき理解者の「ボール・」ズコフスキーで、音楽性という点では近いはずですけどね。とはいってもズコフスキーはシュナーベル振りでもありますからねえ。シュナーベルを振るように近藤さんの作品を振ったのでしょうかね。

◎細川俊夫／オペラ《班女》

白石 《班女》は細川さんがもっていた20世紀的な書法、それから2000年代になってからの太い旋律線を書くような書法、ミュージック・コンクレートを取り入れた劇作りのような音の扱い方が、オペラというスタイルをとることで、ひとつに結びついた作品です。原作は三島由紀夫ですよ

ね。三島の作品にもとづくオペラといえば、黛敏郎の《金閣寺》[1976年]や、もっと前の石桁眞禮生の《卒塔婆小町》[1956年]などがすでにあるわけですが、ヨーロッパを主要な活動の場とする細川さんにとって、三島は間違いなく注目を集める題材です。このオペラの成功で、これからもオペラの題材として三島を使う人が増えそうな予感がありました。

エクサン・プロヴァンス音楽祭で初演されたとき、アンヌ・テレサ・ド・ケースマイケルの演出で、扇が主人公の大きなドレスで表現されていたのもすごく印象深く、魅かれるものがありました。細川さんの代表作のひとつになったと思います。

榑崎 私は2009年にサントリーホール小ホールで観ました。前作の《リアの物語》[1999年]もオペラとしてインパクトがあったものの、もっぱら能の世界に向かっていて、どこか一元的な印象があったのですが、《班女》においては、能の時間感覚と、現世の人間の感覚の両方が仕掛けられている。それと、大きなクライマックスを形成して、ふたたび鎮静するというのではなくて、小さいクライマックスがいくつもある。待つ時間がずっと続く中で、それにいらだつ人間の嫉妬が爆発する小クライマックスがあって、それが大きなクライマックスには向かっていかない。ある種新しい劇のあり方を示していると思います。

片山 《班女》はオペラとしてはよくできていると思いますよ。ただ、三島由紀夫の原作『近代能楽集』は、能を素材にしているとはいえ、能のストーリーを使いながら完全な近代劇に仕立てたことに意味があるんじゃないですか。「日本人」「三島」「能」というものの安易に結びつけているような気がして、この作品にたいしての私の印象はどうもよくないのです。

どういうことかといいますと、『近代能楽集』というのは、能にもとづいているけれど、能的な

仕掛けでやる必要がないように作ってあるわけです。能を換骨奪胎して近代の側に奪い取ってくる戯曲ではないのですか。それを能的な仕掛けに戻すというのは、三島の本来の意図とは異なるわけです。作品として、オペラとしては立派なものだと思いますよ。たしかに、三島と能というイメージの複合は、みんなが納得するものですよ。しかし『近代能楽集』という戯曲をきちんと読んでいたら、ああいうふうに使おうとは思わないはずです。

榑崎 細川さんによる能の近代化ではないですか？ 能に戻したとは思えない。

片山 細川さんによる能の近代化には違いないのだけど、やっぱり三島を利用してほしくないという思いがありますね。あれだったら能そのものを持ってくればいい。

白石 片山さんの気持ちはわからなくもないけれど、台本として三島ぐらい面白いものを使ってくると、オペラはがぜん重みが出てくる。新しく作られた台本の多くはドラマツルギーがぜんぜんだめでしょ？ 作曲者が台本も作っているオペラがよくありますけれども、音楽以前に台本の時点でがっかりしてしまうものがけっこう多くて。

片山 三島と能をセットにするようなことをしなくても、細川俊夫さんは書けるのですから、もっと道具に乗っからないで勝負できるような作品をお書きになればいいと思う。あの設定は最初から勝ち戦なのです。三島と能のセットでこられたら西洋人はシャッポをぬぐ。細川俊夫さんのタレントがあったら間違いないですもの。本当はもっと危険な賭けで作曲家として勝利をおさめてほしいと思うんです。

榑崎さんがおっしゃるように、能的な時間意識を、一元的にいくのではないかたちで上手に外しながら、あれだけの時間をパーフェクトに持続させるのはものすごいですよ。だから音楽としては

非の打ちどころがないし、やっぱり三島の『近代能楽集』を能的なものに戻すのは、三島の本意ではないとかいうのは、こちらの言いぐさであって、テキストとして存在するのだからどう使おうと勝手だということもある。だから音楽としてはいいと思いますよ。だからこの場でも選ばれて当然だと思います。ただ、細川さんだったらもっと違うことをやらないといけないうちで思ってしまうんです。

榑崎 日本のオペラ史において、意義があると評価しますか。

片山 評価はします。細川俊夫さんがたいした作曲家だということを前提としたうえで、彼の技を使って初めて書けるものを書いてほしいということです。

繰り返しになりますが、『近代能楽集』はタイトルに能が入っているし、能が素材だけれども、そこから引き剥がしてまったく違った演劇のコンセプトに当てはめるために工夫している。それをまた戻してどうなるものでもないではないですか。そこになにか批評性が生まれればいいけれども、少なくとも私にはそうは思えなかった。作曲はたしかに一流かもしれないけれど、コンセプトが一流ではないのですよ。たとえば、ワーグナーとかストラヴィンスキーは、コンセプトも一流だと思います。一流の人として認めるには足りないところはどこかという話を、《班女》を使っていると、今みたいな話になるということです。

沼野 ヨーロッパでひとりで闘って、あれだけの成功をおさめた日本の作曲家はほかにいないわけで、文字どおり前人未到です。まず、日本の音楽界はそれを真剣に考えなくてはいけない。そして逆にいえば、だからこそ細川俊夫という作曲家を考える場合、ヨーロッパ音楽史における日本の作曲家の位置づけ、といった点にこちらの意識がいつてしまう……。ゆえに日本人作曲家が日本の作家の題材を扱っているにもかかわらず、ほかの作

曲家と同じような意味で「日本の作曲」という枠組みで語るのは難しいところがあるんですね。

片山 今受けている委嘱の数なんてもものすごいすよね。これだけヨーロッパで受けていて、ある意味武満以上の委嘱歴を作りつつある人というのは、日本の20世紀から21世紀にかけての超一流の文化人や芸術家、たとえば夏目漱石とか森鷗外といった人たちと比べて論じられるような人になりうるはずなのに、なにか足りなくて真の一流になっていない。どれだけ批判したって問題のないくらい偉い作曲家なんだから、私はこれくらいのことは言っておきたかった。

◎細川俊夫／海からの風

榑崎 この作品は、細川さんのオペラにおける、能を思わせるゆっくりとした時間の流れと連動するものがある。2001年のハーブ協奏曲に聴かれたような、過度にダイナミックでもなく過度に静寂でもない中間的な響きと、ゆるやかに移ろう時間感覚が相乗効果になっていると思います。ハーブ協奏曲では、息の短いフレーズがふわふわと出ていたのに対し、《海からの風》ではフレーズが持続するようになっていく。その持続感が、オペラの作風と結びついていると感じました。

◎夏田昌和／オーケストラのための《重力波》

片山 この作品は、スペクトル楽派的なヴォリュームのある音響が推移し、シフトしながらぐじゃぐじゃ行くような、しかも「重力波」というイメージにも支えられて、まさに波動がうねって軋^{きし}んでギーギー言っているような感じがすごくよく出ている曲です。これは音響としてたいへん完成度が高い面白いものだと思います。とにかく、日本のスペクトル楽派路線の名曲として推すに足ると思います。

白石 私もまったく同感です。夏田さんは書きっぷりが潔い作曲家だとつねづね思っていて、どの曲を聴いてもやりたいことをストレートに表現して、それをやり終えるとそのまま終わるという感じを受けます。好き嫌いでいったら、とても好きなタイプの作曲家で、この《重力派》は、2001年の《アストレーション》よりいいと思っています。

◎望月京／今、ここ

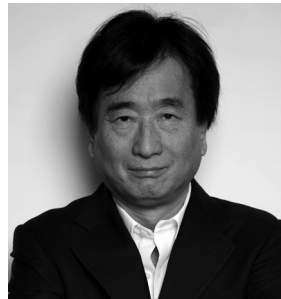
片山 IRCAM以降、ドイツやフランスの現代音楽祭で、オーケストラとなんらかの電氣的な操作の入っている音響をミックスして、ライブで演奏される曲が多いわけですが、この作品もそのようなもののひとつです。サントリーの「作曲家の個展」で初めて聴いたのですが、やっぱりオーケストラの音とそこに入ってくる音響とのミックスがたいへん上手にセンス良くうまくいっていて、まさにドイツやフランスの現代音楽祭でよくやっている種類の音楽の最高水準のものに属しているでしょう。《クラウド・ナイン》もいい曲だったのですが、私はこちらを取ったということですね。

◎望月京／クラウド・ナイン

白石 望月さんはいい曲がいくつもあって、どれを取り上げるか、選ぶのがむずかしかったです。のびのびとした曲がつぎつぎに出てきて、ゼロ年代に際立っていた作曲家だと思います。この作品は音響に起爆力があって、それが野放図に散乱するのではなく、すっきりとしたエネルギーへと収束していくのが面白い曲です。リズムへのこだわりや離れた位置で呼び交わす楽器音のかそけさなど、印象的な音の情景がたくさんありました。この曲はバックミンスター・フラー[アメリカの思想家]の空間浮遊都市が発想の原点となっています。望

月は自然現象や文化、芸術思想など、さまざまなものから影響を受けて、自由に音楽のアイデアへと変換していくのですが、そうした、ある意味で素朴というか、素直な反応も、この人ののびやかな作風につながっている気がします。

◎三枝成彰／オペラ《Jr.バタフライ》



三枝成彰

片山 三枝成彰さんは90年代に《忠臣蔵》[1997年]を作っていて、オペラはあれに代表させればいいのではないかという気もしますが、やっぱりこの作品も挙げました。というのは音楽の中身に進歩があると思うんですよ。原爆をテーマにしている。《忠臣蔵》に続くロマンティックなオペラの復権であり、これも《忠臣蔵》と同じくブッチーニを意識しているのでしょうけれど、アリアでは《忠臣蔵》よりも息の長い旋律をもたせる技がさえてきている。なぜゼロ年代にロマンティックなグランド・オペラを作るのかを謎に思う方もあるでしょう。でも壊れてバラバラな時代なので、すから何がよくて何が悪いということを傾向から判断してもしようがない。スペクトル楽派路線でもブッチーニ路線でもその路線でうまくできればもうたいしたものですよ。

◎新実徳英／シンフォニック・オペラ《白鳥》

榎崎 三枝さんの《Jr.バタフライ》は、ヨーロッパの伝統的なオペラ作法にあえて異を唱えるものではないと思うのですが、新実さんのこのオペ

ラはなんらかの異を唱えようとする立場のものであろうと思います。それが「シンフォニック・オペラ」という名称に表れていて、こういうふうには作曲家が新しいオペラ概念を出していったほしいです。作品を実際に聴くと、新実のオーケストレーションの手腕はあちこちに発揮されていましたし、歌の部分は、言葉が明瞭に聴き取れるよう配慮された旋律化であると思いました。

題材は、2人の男女が会ってずっと平行線をたどる物語で、その題材と「シンフォニック・オペラ」の構想とがうまくいったか、という問題はあると思います。「シンフォニック・オペラ」にとって、もっと適切な題材選択があればよかったと思います。それでも新しいオペラ概念を提起した点を評価します。

片山 これはかなり考えられていて、バランスがとれていて、なかなかよかったですね。でも新実さんならもっといいのが書けますよ。

◎伊藤弘之／揺れる森の夢



伊藤弘之

榑崎 伊藤弘之さんの作品は以前から聴いていたのですが、いまひとつこの人の、と思える個性が見つからなかったのです。でも方法論としては、「揺れる」「フラジャイル」「脆さ」などを表現したいと一貫していて、それがこの曲でわかりました。たおやかに、というよりもむしろ頼りなく、なびいて形を変えていくようなテクスチュアを書きとめて演奏家に伝える力がついてきて、それがこの作品に結実していると思います。「もろさ」と

いう、現代に潜むものを表現の対象につかまえたこともユニークです。

◎長生淳／秋一白い恒久

榑崎 《秋一白い恒久》は「現代日本のオーケストラ音楽」で演奏されました。この年は応募作品で演奏に値するものがないと選考会で判断されて、その前年に作曲賞を取った長生さんに委嘱された作品だけが演奏された年でした。その長生さんの作品の前に入野義朗の《シンフォニエッタ》が演奏され、長生の後に早坂文雄の交響的組曲《ユーカラ》が演奏されたのですが、そういう大家の作品にはさまれても聴き劣りのしない手腕を感じさせる作品でした。何が新しい？ と聞かれたら答えるのは難しいのですが、オーケストラを緩め、引き締め、うねらせ、とがらせ、歌わせ、咆哮させ、といった手綱さばきが巧みで、20分の演奏のあいだ、聴き手の耳をそらさせない手腕は並じやないと思います。

◎鶴見幸代／縞縞

白石 これは東京混声合唱団の委嘱作品で、松井茂の書き下ろしの詩に曲をつけたものです。「純粹詩」「縞縞」「セルフポートレート」という3系統の詩にたいして音をつけているのですが、「方法主義」の詩人である松井さんの詩にふさわしく、ひとつのルールを決めて音を振り分けていくという方法で曲を作っていて、ひじょうにコンセプトチュアルです。音響としてはスタイルの異なるものが混在して走馬灯のように移っていくみたいな面白さがあり、《醸鹿》よりははるかに猥雑でにぎやかなのですが、徹底した方法論と出てきた音響の臨場感ある楽しさという意外性が、この曲の持ち味かなと思います。また、松井さんとの共同作業だったということも、ここで挙げたかった理由です。

◎南聡／飲ばしき知識の花園



南聡

片山 この作品は1986-92年、さらに2004年と、かなり長い期間にまたがって作られています。フルートとヴァイオリンとピアノのトリオによる室内楽があって、オーケストラを付加するようなかたちでできあがってきた。ベリオの《セクエンツァ》シリーズと《シュマン》シリーズの関係を彷彿させる曲ですね。ソロがあって、アンサンブルがあって、オーケストラが加わって、曲が増殖していくというパターンで作られています。

南聡さんの音楽は、ベリオ的とは必ずしもいえないかもしれないけれども、とにかく音を増殖させていくことによってどんどん細工が細かくなって、ひじょうに濃密でマニエリスティックで巨大な細工へと膨らんでゆくように作られていて、しかも職人仕事徹底してなされていて細部に感心させられる。他の作品もいいものがいろいろあってレベルが揃ってますから、絶対にこの曲でなくてはいけないというわけではないのですけれども。

沼野 僕も理由としてはほとんど一緒です。ある種の引用から出発して、まったく異なる音楽を作り上げてゆく、ということにかんしてプロフェッショナルな人ですよ。地方にいらっしゃるということもあるのかもしれないけれども、もっと注目されていい作曲家だと思っています。

◎松下功／交響曲《合掌》

沼野 これは、何よりも題名がすごい。「合掌＝合唱」すなわち《第九》のパロディで、舞台に坊さんが出てきて、^{しょうみょう}声明の合唱隊が、合唱して合掌するという……。単なるシャレじゃないかと言われそうですが、僕は現代作曲家だったら、これくらいはやってみろと言いたいですね。坊さんをたくさん連れてきて、交響曲《合掌》、というくらいの大ネタをたまには繰り出してはどうか、と。冗談でもなんでもなく、この曲には解放感を覚えました。



松下功

◎渋谷慶一郎／ATAK000

◎湯浅譲二／2台のピアノのためのプロジェクト

沼野 渋谷慶一郎さんを入れるというのは、イマドキの流れ(?)に迎合しているように思われるかもしれませんが、こういうことです。まず、僕の理解では、いわゆるエレクトロニカとよばれる音楽の流れの中でも、彼の作品は音響の洗練度がきわめて高い。本質的な意味でのハイファイなサ



渋谷慶一郎 © 新津保建秀

ウンドといったらいでしょうか。ノイズやクリック音を使っている、細部を練り、全体を緻密に構成しながら「美しい」音響を追求する姿勢は、ある意味ではきわめてクラシカルといったと思うんです。これは、彼が東京藝大作曲科を出ているからということではなくて、たぶん、もともと資質でしょう。彼自身の無頼派的なイメージとは逆に、とてもいねいで繊細な作業がなされている。だいたい迷ったのですが、しかし彼の仕事を「現代音楽」の文脈から眺めてみることで、「日本の作曲」という表現に幅が生まれるように思っていました。

いっぽうの湯浅さんの曲。《プロジェクション》というタイトルは、彼の作品の中でもハードコアなシリーズに付されるブランド名ですが、これはまさにその名にふさわしい曲です。2台のピアノのステレオ的な効果、音の移動を徹底的に追究した作品で、実際に会場にいと、ほとんど電子音楽を聴いている気分になってくる。湯浅さんの2000年代に入ってから作品の中では、最も意欲的な音楽だと思います。

片山 どうして電子音楽みたいに聴こえるのですか？

沼野 まるでミキサーでパンニングしたように、右と左に離れた場所に置かれたピアノの音響が移動するのですが、大事なそれはそれを際立たせるように、一種のディレイ効果が生じるような奏法や音型が慎重に選ばれていることです。このあたりのアイデアと徹底度、そしてそれをリアライズする技術がびたっと調和していると思いました。

◎小鍛冶邦隆／ピアノと16奏者のための ドゥブル-レゾナンスⅡ

片山 ひとことというと、小鍛冶さんの作品には《ポルカ集・タンゴ集》[2001年参照]や銀色夏生の詩による合唱曲のシリーズのように、既成の、も

ちろん多くの聴衆の耳にもひっきりやすい音楽要素を、しかししたたかにいじって出すようなものと、この《ドゥブル-レゾナンスⅡ》などの、音列を乱反射させて、何をやっているんだかわからない、「ただ操作を重ねていったらこうなっちゃいました」というようないわゆる現代音楽的な作品、という2つの系列がある。共通しているのは、「私は何もやりたくありません」とでもいうような、本人の能動的で主体的な表現がないところ。オートマティックにアウトプットするようなかたちで出してくて、現代の芸術家ならそれ以上やったら恥ずかしいでしょうというようなところがあって、そこに私はけっこう好感をもっているんです。

2005

片山杜秀

- ◎西村 朗／室内交響曲第3番《メタモルフォーシス》
- ◎藤倉 大／Stream State
- ◎野平一郎／オペラ《マドルガーダ》
- ◎細川俊夫／循環する海
- ◎安良岡章夫／レイディアント・ポイントⅡ——独奏打楽器とオーケストラのための

白石美雪

- ◎松平頼暁／ダイアレクティクスⅡ
- ◎西村 朗／室内交響曲第3番《メタモルフォーシス》
- ◎野平一郎／オペラ《マドルガーダ》
- ◎細川俊夫／循環する海
- ◎鷹羽弘晃／ダダカサンドラ

檜崎洋子

- ◎松平頼暁／ダイアレクティクスⅡ
- ◎猿谷紀郎／ここに慰めはない〜ゴットフリート・ベンテキストによる
- ◎川島素晴／音楽詩劇《朝日に舞う黒鳥》
- ◎篠田昌伸／Circular Step for orchestra
- ◎伊藤美由紀／Of the Flowing River the Flood Ever Changeth...

沼野雄司

- ◎藤倉 大／Stream State
- ◎松平頼暁／ダイアレクティクスⅡ
- ◎久留智之／クラブ・スラップ・トレンブル
- ◎田中吉史／12の声のための
“No.9 - Quintetto”
- ◎徳永 崇／鎧の着け方

◎松平頼暁／ダイアレクティクスⅡ

白石 松平頼暁さんは一貫して、ロマン主義的な自己表現と切り離して音型を操作するという態度で作曲しています。そこから生まれるさらっとした音の感触が気持ちいいですね。この曲は「作曲家の個展」で初演されたのですが、このとき演奏された《モルフォジェネシスⅠ》のオーケストラ版初演も、形作られた音型を規則的に交代、変化させていく松平さんらしい音楽で、面白く聴きました。《ダイアレクティクスⅡ》ではストラヴィンスキーなど過去の作曲家の音楽を引用して、独自の作曲技法で組み合わせる手法がよくこなれていて、音楽のコントラストがみごとだと思います。

檜崎 松平さんの作品は、表面に聞こえる特徴としては、ミニマリズム系とダイアレクティカル系の2タイプがあると私は思っています。ミニマリズム系では相似のパターンが連なっていく、ダイアレクティカル系では対照的なものが交互に出てきます。《ダイアレクティクスⅡ》は、タイトルが示唆するようにダイアレクティカル系です。松平さんの作風に聴き手はなじんでいます、けっして飽きない。いつ聴いても音が生き生きしている。システムがうまく作用しているのだと思います。《ダイアレクティクスⅡ》も、曲の仕掛けの中で演奏者がどの音も生き生きと継起させていた。

沼野 この作品を挙げた理由は、ふたつあります。ひとつは今檜崎さんがおっしゃったように、ふたつの対立するものが弁証法的に違うものを生み出



松平頼暁

すという過程がうまく計算されているということ。そして第2に「引用」という技術を、構造の芯のところを変容させる契機としてというか、幹に接ぎ木させるものとしてというか、単なるおまけではなく本質的な部分で考えているという点です。この曲の場合もひじょうに豊かな——ストラヴィンスキー、ヴァレーズ、ペンデレツキ、ショスタコーヴィチの——引用があるわけですが、それが彼自身の音楽の構造と相似形をなしているあたりがすばらしい。

◎西村朗／室内交響曲第3番

《メタモルフォーシス》

片山 フル・オーケストラの作品ということでは、もちろん2000年代に入ってから西村さんはいく曲をたくさん書いていて、沼野さんが《東アジア幻想曲》をお選びになったりしていたし、いずれもたいへん水準の高いものだと思います。フル・オーケストラでは1980-90年代にひととおりやってしまって飽和したところがあって、苦勞しているぶん、違ったところへ行こうとして、ピアノ曲で大きな曲を作ろうとしたり、室内オーケストラのための作品では——《鳥のヘテロフォニー》ですでにやっている面もあるけれども——運動とか旋律的な要素とか、フル・オーケストラでマスを動かしていくような中では出てこない要素がクローズアップされるような路線をかなり上手におこなっている。大阪のホールとの関係〔いずみホールの座付き室内オーケストラ「いずみシンフォニエッタ大阪」の音楽監督〕による機会的な作曲という面ももちろんあると思いますが、このシリーズでは結果的に、旋律が前に出てくることが多くなったと思います。

室内交響曲のような中規模の編成になると、意外に第1番は伊福部昭に似ていると思ったし、第3番は松村禎三のようにアジア的なメロディ・ラ

インが前にはっきり出ていて、西村さんの祖型がむき出しになっているような面白みがあって、新しいことをやっているというよりは、室内交響曲のシリーズでいろいろ装おうとしながらも、ある意味、西村朗の音楽の地金というか、生の声が出てくるような感じがあり、それはいい印象として私は受け取っていて、このシリーズはたいへんけっこうなものだなと思いました。

白石 私も西村さんの2000年になってからのオーケストラ曲やピアノ曲などをつぎつぎに聴いていくと、どれも大作で面白いものがあつたと思います。それらに共通していえることですが、ゼロ年代の西村さんは、初期・中期のように方法論に着目して、ひとつのことを1曲で追究するというような姿勢からはもう完全に離れていて、この第3番はすごくいいテンポでフェイズが変わっていく作品になっている。しかも全体の物語性みたいなものをべったりと重くのせるというやり方ではなくて、編成のせいもあると思いますけれども、今までやってきた作曲技法を使いながら、わりとテンポよく変化が仕組まれているのが面白いところでした。片山さんのおっしゃるとおり、メロディアスな性格も明瞭になってきて、わかりやすい。そういう意味ではまだ若いのに、なんとなくまとめに入っているという印象ももちました。

◎野平一郎／オペラ《マドルガーダ》

白石 この作品はシュレースヴィヒ＝ホルシュタイン音楽祭で、ケント・ナガノが指揮した初演を聴きました。ストーリーは武満がかなり考えていたものを、デイヴィッド・リンチ監督の映画『ワイルド・アット・ハート』の原作者として有名な作家のバリー・ギフォードが台本に作りあげ、野平さんが作曲したものです。権力の弾圧で記憶が禁じられている社会で、過去を問い直そうとする少女がロック歌手になり、過去を告発して捕えら

れ、死刑を宣告されるのですが、最後に少女が海に流されて鯨に救われるという話で、物語じたいが現代社会批判でもあるし、ある意味、前衛批判でもあるのかと思います。その流れの中で、ロック歌手のシンボルであるエレキ・ギターをつかい、打楽器も多彩、3本のサクソフォンのみのアンサンブルを入れるなど、ふだんの野平さんのオーケストラ作品とは少しちがった楽器の扱いを混在させながら展開しています。

野平さんの音楽はこれまで、いい意味で常に未完の感じがしていて、いつでも闘争している感覚があると思ってきました。ところが、大きな構えの中で作品化していくことがゼロ年代になってから特に顕著になっていて、常に新しいもの、未完のものを作りつつ、全体としては、ある種、保守的な形態を下敷きにするようになった。シーンによって違ったスタイルのものを混在させていくやり方で書いた《マドルガーダ》では、まさにそういう面が物語や舞台とあいまってうまく出ていました。つまり、未完で闘争的な書き方を、オペラとか、同じ年の《悲歌集》での物語的構成、あるいは翌年の《響きの連鎖》での大きな4つの部分といった大形式の中で使っていくわけです。そういう意味で、野平さんは一種の円熟、成熟のステージに入ったのだといえます。

片山 オペラを観に行っていないくて、サントリーホールで部分的にやったものしか聴いていないのですが、ネガティブな言い方をすれば遅れてきたポスト・モダン。80-90年代にこういうポスト・モダン的なオペラがあったらよかったけれど、2005年にこれをやるのはいかななものかという気がします。ただ、そういう種類のオペラとして良いものだと思います。

野平一郎さんというのはよくわからない作曲家ですね。何を作りたいのか、今ひとつわからない。このオペラでますますわけがわからなくなったと

ころもあります。いわゆる主体、個性がないような、そういう意味でもポスト・モダン的な存在ともいえます。小林武史さんのために90年代にヴァイオリンとピアノのデュオ・コンチェルトを書いたり、《悲歌集》を書いたり、《マドルガーダ》を書いたり、白石さんが「常に闘争している」とおっしゃっていましたが、この人はけっきょく何者なのか。あるいは何者でもないキャラクターなのか。《マドルガーダ》のようなオペラは、まさに何者でもないキャラクターそのまま剥き出しみたいな感じで、ポスト・モダン的な意味で面白い。

白石 たぶん武満が書いたら、ぜんぜん違ったものになったでしょう。野平さんがギフォードの台本を使っても武満の音楽に寄らず、野平さんらしい作品になったところがよかった。

沼野 テクニック、ユーモア、知性を兼ね備えた人だから、あとはそれを生かす「型」次第だと思うんですね。たとえば野平さんとすぐれたプロデューサーががっちり組むと、とてつもないものができるかもしれない。日本で最高のオペラ作家になりうる人という気もするんです。

◎細川俊夫／循環する海

片山 伊福部昭が早坂文雄の音楽を評して言ったという「着物の裾模様みたいな音楽」の現代版という感じがするんですよね。いわゆる日本的な朦朧とした美意識のモダニズムを経過したうえでの最高度の洗練でしょうね。

白石 「循環する海」という発想そのものは、武満からもらってきている感じがします。細川さんはやはり武満にたいする思いが強い。書き方としては、昔から変わらないといえは変わらなくて、一音二音がゆっくり呼吸するように静かに始まって、ずっと属7の響きが鳴っている。ただ、2000年代に入ってからスタイルの変化として

はっきりと感じられるのは「歌」です。声楽という意味ではなくて、《循環する海》にも現れているように、メロディが太い線で歌うということです。おそらく初期から彼の中にあったけれど隠蔽されてきた「歌」が、ここに来て解放されたみたいなのところがある。とても正直な作品なのではないかと思います。

——白石さんはゲルギエフがウィーン・フィルを振ったときの初演をお聴きになっているんですね。演奏はどうでしたか？

白石 ドラマティックに表現していましたね、特にメロディは。日本人指揮者の間合いとはちがって、ゲルギエフらしい情熱的な演奏だったと思います。

沼野 これだけ一貫性のある曲を書いている人は、他に見当たらないと思います。強いていえば近藤譲さんくらいかな……。だから2人とも、ひとつの作品という輪郭でとらえるのが難しくもある。

片山 今、白石さんが武満といったから思い出しましたが、《班女》[2004年参照]も地下鉄の音から始まるでしょ。あれは、やはり武満を意識しているのですね[武満徹は、著書「音、沈黙と測りあえるほどに」(新潮社、1971)の中で、「1948年のある日のこと、ぼくは混雑した地下鉄の狭い車内で、調律された楽音の中にちょっとした騒音をもちこむことを思いつきました。それとともに、作曲することはきっとぼくをとりまく世界を貫いている「音の河」にどんな意味を与えるかということだろうと確信できた」と述べている]。やはり、音の河で地下鉄なんだという武満へのオマージュですね。

◎藤倉大／Stream State

沼野 この曲を挙げる理由は、現代の日本における真面目な「現代音楽」の基準をズドンと引き上げた作品だからです。最初に3群のオーケストラが複雑に絡み合うわけですが、譜面は驚くべき精密さで書かれていて、しかも実際に音を聴くと、



藤倉大 Photo by Ai Ueda (©Ai Ueda)

仕掛けがすべて耳でわかるようにできている。真面目な作曲科の学生は、なにより藤倉大さんのスコアを勉強するといいいのではないのでしょうか。

片山 基本的には沼野さんと同じで、ヨーロッパのいわゆる西側、現代音楽祭レヴェルのよく書けた作品の典型で、藤倉さんは2000年代後半、そういうレヴェルでどんどん曲を書いていて、ブレーズが指揮するのとなるほどと思わせます。沼野さんがおっしゃるとおり、フランスやドイツの現代音楽祭とかBBCの委嘱作品のようなある水準に達している仕事で、藤倉さんのように日本の音楽教育から外れたかたちで、どんどん飛び出していかたちでしかこういう才能が出てこない日本の現代音楽界とはなんなのかという問題もあるし、いろんなことを考えさせられる。ただ、藤倉さんがものすごい天才で、個性的だというのは違う話だと思います。沼野さんと同じで、世界水準に達している、こういうものをやすやすと書けるタレントがいる。その中でよく書けている曲を挙げたいと思ってこの曲を挙げました。

沼野 これくらい朗らかで高性能な音楽が、これまでの日本の音楽界にあったかどうか。ともかく彼の出現は日本の作曲界のゼロ年代における大きなトピックであることは間違いない。

片山 特殊な美意識や天才的な思想があるとかではなくて、メティエの問題ですね。ただ、メティエについて図抜けて評価をするというのは、どういう意味があるのか悩ましいこともあるけれども。

白石 引き出しもいっぱいあるしね。1曲ごとに

面白いと思う仕掛けが異なっているのもすごい。やっぱり片山さんのおっしゃるメティエの問題かな。

片山 だからたいへんな才能だけれども、それをどう評価するか。彼が個性的で創造的な人かというのはちょっと難しい問題です。

◎猿谷紀郎／ここに慰めはない

～ゴットフリート・ベンテキストによる

◎川島素晴／音楽詩劇

《朝日に舞う黒鳥》

植崎 この2作品はどちらも声を使っている、歌劇とかオペラとか銘打ってはいませんが、オペラではないオペラ的な作品です。こういう類^{たぐい}の作品がこの10年間多かったと思います。新国立劇場以外から新しいオペラが出てきているということだと思います。猿谷さんも川島さんも、声楽作品よりも器楽のほうにウェイトをおいてきた作曲家で（そういうジャンル意識はないかもしれませんが）、声とテキストを受けとめる器が豊かです。というか意外な受けとめ方もします。

猿谷さんの《ここに慰めはない》は、ドイツの詩人ゴットフリート・ベンが書いたドイツ語のテキストを使っている、「ニヒリズムと音楽の地」で詩を結んでいるところに作曲を促された旨を作曲者は述べています。ドイツ語の子音を棘^{とげ}のように鋭く扱ったり、それとは対照的に抑制のきいた扱いをしたり（加納悦子さんの好演も特筆されます）、オーケストラも、アーティキュレーション



猿谷紀郎

や響きの様態において振幅の大きい扱いをしているので、テキストの叙述に沿って音楽化するというよりも、詩の水面下にある意識を音楽に取り出そうとする、といったほうがいい作品です。テキストを音楽化するあり方に示唆を投じる作品のひとつです。

川島さんの《朝日に舞う黒鳥》は、音楽詩劇と銘打ったバリトン、ソプラノ、ピアノのための作品で、ポール・クローデルの著作『朝日に舞う黒鳥』『百扇帖』ほかからの抜粋を、日本に滞在する前から日本を去るまでのクローデルの半生の記述に配したテキストによっています。クローデルの著作に透かし見る文化的な亀裂を映し出すような音楽です。ゆったりとした朗唱ふうの歌唱の中に、たんたんとした語りをはさんだり、堰^{せき}を切ったように言葉を早口に放出したり、ピアノは歌に同調することもあれば、歌の穏やかな様相とは裏腹の、断続的な不安定な動きをしたりします。テキストの構成と音楽とが切り離せない関係になっていた。

沼野 これはいい作品でした。挙げてもよかったかな……。クローデルがいて、日本の俳句があって、川島素晴という作曲家がいる。この3つの時代の距離感、異なった文化のジャンルを、うまいぐあいに彼の美意識で貫いた作品だった、という記憶があります。

◎篠田昌伸／Circular Step for orchestra

◎伊藤美由紀／Of the Flowing River the Flood Ever Changeth...

植崎 「現代日本のオーケストラ音楽」の選考演奏会に残った4作品のうちの2作です。そのため若書きなので、さきほど藤倉さんのところで言われたような、メティエがひじょうに豊かな作品と違って、これからの課題も見受けられる作品です。



篠田昌伸

逆にメティエやテクニックにまとわれていないぶん、その人がほんらいもっているものが出た作品でもあります。

篠田昌伸さんの《Circular Step for orchestra》は、作曲者によれば回転するようなパッセージとステップを刻むようなリズムを核とするという作品で、旋回風な音型や鋭いリズム音型の選択、およびそれらをかみ合わせ、はめ込むタイミングにはセンスを感じました。ただ、そのアイデアを敷衍ふえんするという点はこれからだと思います。

伊藤美由紀さんの《Of the Flowing River the Flood Ever Changeth... (行く川の流れは)》は、特徴的な音があちこちから出てくる多発的な作品で、それぞれの特徴を際立たせ合いながら連繋れんけいさせていくオーケストレーションには新鮮なものでありましたが、後半はパターン化も感じました。

沼野 前半の新鮮なところ、特徴的なところというのは……。

植崎 伸びるような音とか、素早く動く音とか、ちょっとかすれたような音とか、そういった音作りです。

伊藤美由紀
Photo: Matthew Kleinrock

◎久留智之／クラップ・スラップ・トレブル

◎田中吉史／12の声のための

“No.9 - Quintetto”

◎徳永崇／^{よろい}鎧の着け方

沼野 3人ともいっぺんに言ってしまうと、自分の方法論に自覚的である人たちということです。自分の方法論がきちんと設定してあって、そのうえでそれに過度に囚とらわれることなく、うまいぐあいにアイデアを転がしている。



久留智之

まず久留さんの《クラップ・スラップ・トレブル》は、ある種の西洋現代音楽批判を、民族音楽的なものの助けを借りてやっている……ということと平凡に聞こえるかもしれないけれども、僕がいいと思うのは、民族音楽的な音階だのリズムを取り入れるということではなくて、西洋音楽の論理を民族音楽に接近させていくことによって、架空の民族音楽のようなものを作り出しているという点です。

田中さんの作品は〔モーツァルトの〕《コシ・ファン・トゥッテ》の四重唱をベースにしながら、い



田中吉史

ろいろなパートを拡大したり縮小したり、遠くから俯瞰したりと、さまざまな操作を繰り返して合唱曲に仕立て上げたものです。その手続きの面白さももちろんなのですが、音の結果としても、とてもユニークなんです。もうちょっとコクというか、しつこさがあったほうが印象には残る気がするけれども、《コシ》を知っている人ならば、何度も聴きたくなる。

徳永さんの《鎧の着け方》は乾いたクラスターをリズムに叩くピアノ、そしてフルートとチェロという編成の作品ですが、武士が鎧をつける時の手順がヒントになっています。彼はこの後、同じようなタイトルの曲をいくつか出していますが、やはりこの最初の曲は、物語とは異なる手続きを外部から導入して、しかもそれをきわめて明るい、屈託のない音響にして展開している点で出色のものだと思います。《鎧の着け方》という、妙なコンセプトを選んだことによって、暗い自意識から解放されている。

片山 《鎧の着け方》は、実際の鎧の何かと音楽に具体的な関係があるのですか。

沼野 おそらく鎧の付け方の過程が、音楽の時間的な構造とあるていどシンクロしているんじゃないかなと想像しているんですけれど。

片山 ^{あぶみ} 鎧を付ける順番とかね。

沼野 音楽の形式とか構造を全体の枠組みから考えるのではなく、鎧のパーツを徐々に身に着けていくように、一種近視眼的に、部分から考えて全体に到達する、という戦略でしょう。



徳永崇

◎鷹羽弘晃／ダ ダダ カサンドラ



鷹羽弘晃

白石 演劇仕立てのオノマトペとアンサンブルによる作品です。ギリシア神話に登場するトロイアの王女カサンドラが苦悩の叫びをオノマトペで発し、客席から身振りをつけながら登場したギタリストを含めて、まわりのアンサンブルがその叫びに応答するんです。カサンドラが楽器のほうを向いて、「ダダ」と言うのとそれに音が投げ返されるといった、聴くほうがちょっと照れるような素朴さもありましたが、芸達者ぞろいのアンサンブル・ノマドが40分、飽きさせずに楽しませてくれました。鷹羽さんという作曲家の全体像はまだよく見えていないのですが、他の作品がおとなしくて古典的なイメージであったのに対して、この作品は未熟ではありながら、なにか「場」を生み出すようなエネルギーとユーモアがあって、40分も持続できることに驚きました。この方向で行ったら、この人、面白くなるかも、と思ったයි。

◎安良岡章夫／レイディアント・ポイントⅡ ——独奏打楽器とオーケストラのための

片山 安良岡章夫はベリオミみたいな線で、十分なメティエをとまって書ける作曲家で、評価すべきタレントでしょう。若いころは譜面の書き込み方がすごすぎ、音符が多すぎ、重武装すぎたかとも思いますが、無駄なくみごとに成熟してきました。《レイディアント・ポイントⅡ》はまさにそ

ういう意味での成熟した作品ですね。



安良岡章夫

2006

片山杜秀

- ◎一柳 慧／オペラ《愛の白夜》
- ◎伊左治直／綱渡りの娘、紫の花
- ◎江村哲二／武満徹の追憶に ―地平線のクオリア― オーケストラのための
- ◎山根明季子／水玉コレクション No.01

白石美雪

- ◎江村哲二／武満徹の追憶に ―地平線のクオリア― オーケストラのための
- ◎小出稚子／ケセランパサラン
- ◎山根明季子／水玉コレクション No.01
- ◎野平一郎／チェロとオーケストラのための《響きの連鎖》
- ◎三輪眞弘／弦楽のための 369、B 氏へのオマージュ

植崎洋子

- ◎野平一郎／トリプティーク
- ◎江村哲二／武満徹の追憶に ―地平線のクオリア― オーケストラのための
- ◎野平一郎／チェロとオーケストラのための《響きの連鎖》
- ◎権代敦彦／ピアノとオーケストラのためのゼロ

沼野雄司

- ◎山根明季子／水玉コレクション No.01
- ◎伊左治直／綱渡りの娘、紫の花
- ◎湯浅譲二／ぶらぶらチューバ
- ◎江村哲二／武満徹の追憶に ―地平線のクオリア― オーケストラのための

◎江村哲二／武満徹の追憶に

―地平線のクオリア―

オーケストラのための

―2006 年は江村哲二さんが満票ですね。

沼野 もちろん追悼の思いがあることは確かですが、僕は実際にこの曲が江村さんのいちばんいい仕事だと思っています。彼は初期には必死にヨーロッパ的な書法を学んで、前衛の最先端のモードを身につけようとしていたわけですが、徐々に違う方向へ行って―ごく表面的に言えば、音楽が調性的になってきたということですが―全音階的なバランスをそうとう緻密に考えるようになったのだと思います。結果として、この曲の場合にはある時期の武満作品を延長していくと到達するような、それも武満よりも高い完成度で到達するような地点が、はっきりと見えている。

植崎 この作品は江村さんの中で完成度が高いと同時に、ほんらい江村さんがもっていたものが退いていると感じる作品でもあります。独学でテクニックを知らない状態で作曲をするというのは、まずイメージがあって、それを伝えるにはどう書けばいいか、その術を探すのに苦労することだと思います。その苦労が彼の作品を作っているけれども、《地平線のクオリア》は、こう書けばいいとわかってしまっているもので、それが音楽を物足りなくしているのではないかと思う。《地平線のクオリア》は、クオリアの概念を明確にとらえて、それを表現するためのテクニクの作り方を解析して作られているので、表現対象と方法論とがあまりに問題なく結びついている。ほんらいそのあいだに距離があって、それを埋める作業が作曲だと思うのですが。

白石 《地平線のクオリア》は、ゼロ年代になってからの江村さんの象徴的な作品として挙げました。江村さんの中では《インテクステリア》のシ

リーズが好きです。沼野さんのいう「前衛の最先端のモード」かもしれないけれど。シンプルな調和を回避して、あえて曖昧なまま、異質なテクスチャをおりあわせて持続しようとする筆致に力があった。サントリー音楽財団が委嘱した1996年の《プリマヴェーラ》で憧憬に満ちた響きというか、美しい音響への志向が明確にみえたわけですが、《地平線のクオリア》はその延長上、しかも語法がこなれて自分の言葉になっているという意味で、より優れた作品となっています。ただ、檜崎さんの意見と近いところがあって、《地平線のクオリア》は《インテクステリア》のシリーズからは離れた地点に達したと感じました

ところで、「クオリア」というタイトルはどうなんでしょうか。「クオリア」としてしまふことで、ある種のロマンティズムに陥ってしまった気がします。江村さんは武満の《テクスチュアズ》という言葉と同じだと述べていますが、けっきょく、どっちの言葉を使ってもブラック・ボックス。しかも、茂木健一郎の著書で流行った言葉じゃないですか。もう少し別のタイトルがなかったのかと思う。江村さんは作曲にかんする本も書いていて、理系の思考をする人だったから「クオリア」についても合理的な議論を展開なさっているのではないかと想像しています。でも、残念ながら数式がたくさんあって、科学的知識をもたない普通の人には読めないみたい。それで、本も出版されないままになっています。

——今話に出た著作ですが、『作曲する脳』というタイトルです。2007年4月23日とありますので、亡くなられる6週間前に完成したものです。600ページくらいありまして、認知科学や設計工学的アプローチにより、「楽曲の創作過程における最も上流の過程である『発想』(idea generation)の過程を記述」するための力学系モデルを提案することがテーマですが、残念ながら

出版される予定はないようです。

片山 《地平線のクオリア》は、ひじょうにきれいな響きで、比較的最初にある音の量があって、それが消えていくようにずっと薄くなっていった、ひじょうに上手に予定調和的に形が崩れないで終わっていくという、ある意味でパーフェクトな作品です。そのパーフェクトな作品だということの意味については、檜崎さんと沼野さんが言われたこととけっきょくダブっていると思うのですが、だからつまらないともいえるんでしょうね。ひじょうに質の高いグラフィック・デザインみたいなものを見ている感じの音楽で、ある達成はあるのだけど、不満をいえば、ガチャガチャしていて面白くなる要素が全部なくなっていて、最初にある音がだんだん薄くなっていった、「消えました。終わりました。おみごとでした」みたいなそういう音楽です。ここまで純化してしまうと後がないといえますか。

◎山根明季子／水玉コレクションNo.01

白石 《水玉コレクション》シリーズの最初がこの作品でした。山根さんは「水玉を近くで見たり、遠くで見たりする」という言い方をしていますが、瞬間ごとの音響を形作っていくときに視覚的な像を手がかりにするんですね。モチーフもそう作っていて、曲全体としてはどこから始まってどこで終わってもいいという構造になっている。この曲にかぎらず、山根さんはデザイン的なものを音で表して、視覚的なものと聴覚的なものを結び



山根明季子

つけるのが自分の作曲だと語っていますし、このあともずっと続いているシリーズなのですが、新たな発想が最初に実を結んだこの曲は、いちばん斬新に感じられました。やりたいこととできあがった音響がみごとに一致していると思って、ここで選んでいます。

片山 曲にかんしては白石さんがおっしゃったとおりだと思いますけれども、現代音楽というのは、世の中の風潮や学問から遅れて出てくるようなところがあって、この年に山根さん、小出[稚子]さんが並んで出てくるところに、90年代のサブカルのようなものが、遅れて現代音楽にやってきたような感じがする。10年ぐらいずれているのではないかというような感覚ですね。女性の作曲家が屈託なく、歴史的な文脈も超越して楽しく曲を作って、それが公然と評価されるようになったゼロ年代の作曲界を、いろんな意味で良くも悪くも象徴するような作品です。

《水玉コレクション》にかんしては、視覚と聴覚を連動させて、共通感覚に訴えるようなことが上手にできている曲です。ぜんぜん違うかもしれないけれど、何年か前にポンピドゥー・センターでロラン・バルトの展覧会を見にいったときに、ブーレーズがミュージック・コンクレートで音楽を付けている工業映画みたいなものを上映していたんです。パチンコ玉みたいなものを作っている工場の場面で、ブーレーズがまさにそういう質感のミュージック・コンクレートを付けていた。この音楽をどう聴いてもパチンコ玉みたいなものしか聞こえないというような音なんですよ。それくらい触覚とか視覚と連動する感じの音楽だったのですが、それを思い出しました。《水玉コレクション》なんていわれて、自然に聴けちゃうように上手にできているので、たいしたものだと思いますね。視聴覚と共通感覚、そういうことを考えさせられる。水玉とか鉄の玉をオーケストラ曲で

やるということは、これまでなかったと思うし、これまでの人はそういう発想で書かなかった。だって、ピアノとオーケストラのための水玉みたいな曲です、なんて馬鹿馬鹿しくて書かなかったでしょ。それを書いてあたりまえだという人が出てきたわけだから。

白石 やっぱサブカルの中で育ってきた人だから。

片山 そういう感覚の人が、現代音楽にも出現した。その意味で象徴的だし、かつちゃんと書けている。やっぱり衝撃を受けるようなものでしたね。

白石 男性作曲家でサブカル世代という？

片山 川島素晴とか？

沼野 夫婦じゃないですか！（笑）

片山 川島さんだと、ちょっと真面目になりますね。

沼野 今のゼロ年代とかサブカルチャーとかの文脈、もちろんみなさんがおっしゃったことはわかるんだけど、僕はもう少し意地が悪くて、どうも彼女自身が自分をそう位置づけようとする気配が濃厚なゆえに、簡単に乗らないぞと思っています（笑）。

で、この作品は、最初はあるコンクールの審査員として譜面だけを見たのですが、その時から魅かれました。たとえば英語のタイトルは“Dots Collection” だけれど、それを《水玉コレクション》と半分漢字、半分カタカナにしたセンスの良さが抜群だった。それから、山根さんも、この次に出てくる小出稚子さんもフォルムの感覚が敏感だと思う。ただ、小出さんの場合は、現代音楽のクリシェ的なフォルムを拒否しながらも、それに変わる有力な方法論がないから、どうしても曲がすごく短く終わってしまう。山根さんの場合にはある種視覚的なものと連動させることによって、そこをうまくクリアしていると思いますね。この曲のコーダなど図式的ながらも面白い。

ちなみに、白石さんとは逆になりますけど、僕はこのシリーズでは後の作品のほうがもっというと思うんです。ただ、最初の登場が実に新鮮だったんで、これを挙げます。

◎小出稚子／ケセランパサラン



小出稚子

白石 これは東京音楽大学の卒業作品で、小出さんの初めてのオーケストラ曲です。オーケストラで書けたら、こんなこともやりたい、あんなこともやりたいと思っていたことを全部やって音を出してみたという感じの、楽しい曲でした。新しい発見があふれているというわけでもないんだけど、いろんな音が出てくるおもしろ箱みたいな感じで。ファースト・インプレッションはすごく新鮮だった。ところが、芥川作曲賞受賞で委嘱された新作《チョコレート》のほうは期待していたほど良くなかったんで、今になると《ケセランパサラン》は最初の曲だったから、アイデアを凝縮させることができたのかもしれないと思います。次の一步に期待したいところです。

◎野平一郎／トリプティーク

植崎 《トリプティーク》の何がよかったかというと、このころスペクトル音楽が流行っていたんですが、スペクトル音楽というのは、音そのものは丸くて、それをいかにグルーピングするかがというのがスペクトル音楽だと思いますけれども、《トリプティーク》は音そのものの特徴に凝っている。リズム型とか音色への凝りようが印象に残

っている。いろんなセクションから個性をもった音を出させながら、それらをさっと引き寄せたりもする。その手綱さばきも鮮やかでした。

◎野平一郎／チェロとオーケストラのための《響きの連鎖》

植崎 これは協奏曲ですが、独奏チェロがゆらゆらして決然と動かないのをオーケストラがけしかける、というふうに聴きました。オーケストラがアプローチすることでだんだんチェロが動いて、独奏楽器とオーケストラが合流していくという協奏曲のあり方に、面白いものを感じました。協奏曲は、独奏楽器が発信して、それをオーケストラに敷衍^{ふえん}し繋げていくという関係が多いのですが、それが逆になって、オーケストラが独奏楽器を誘い出す関係が面白かったです。

白石 この《響きの連鎖》は、チェロはずっと独奏的な位置を保ちつつ、最初、打楽器と応答して、弦楽合奏、それから2管、3管と、まわりがだんだん大きな編成になっていくという形式を決めて、ある種のストーリー展開をもたせた。それによって、豊かな作品になったと思います。さっき《マドルガーダ》[2005年参照]のときにも言いましたが、野平さんはそれぞれの曲で斬新な響きを求めて、常に前衛的、闘争的であろうと書法^{とが}を尖らせているいっぽうで、大きな構成、それともかなり見えやすい形式で展開することを始めている。《マドルガーダ》と同じく、野平さんの中で新たなステージにある作品だと思います。

◎伊左治直／綱渡りの娘、紫の花

沼野 伊左治さんは、日本の作曲家の中でもノスタルジーを真正面から、それもメジャー7の和音みたいな響きとは違いかたちで、追究している作曲家ですね。彼がキーワードにしている「南蛮」ということばひとつとっても、なんともいえない

日本の民族的なノスタルジーを喚起する。しかもオリエンタリズムとかナショナリズムとは違った線で。なんか今回はタイトルにばかりこだわっているようだけれども、この《綱渡りの娘、紫の花》というタイトルも素晴らしい。ブラジル音楽からの自由な引用ということなのですが、ちょっと卑俗だけど魅力的な、つまりほのかにエロティックな娘というのがパッと思い浮かんでくる。

じっさい、音楽はクラシカルなものと場末のちんどん屋の音楽みたいなものが、オペラのように一体化していて、聴けば聴くほど不思議に懐かしくなってくるんです。彼の想像力にこちらが引き込まれる^{たの}愉しみがある。もっと俗なほうに振れてもいい気もするけど、とにかく好きな曲です。

片山 ガチャガチャしているところがいいですね。

◎一柳慧／オペラ《愛の白夜》^{びやくや}

片山 一柳さんの作品は、最初、2003年のオペラ《光》を挙げようと思っていたんですけど、こちらにしまいました。《愛の白夜》は一柳さんとしては、普通のお客さんに楽しんでもらえるオペラとして、20世紀前半ぐらいの普通の語法を使って、プロコフィエフとかオネゲルのオペラを見にくのとそんなに変わらないレヴェルの音楽語法で楽しんでもらうことを狙っている。でも、一柳さんらしく情があまりないので、そのへんの^{そこ}齟齬があって不思議なところもあるんだけど、とにかく楽しめるオペラとしてうまくできている。プロコフィエフとかオネゲルとかコーブランドとといった路線で、上手に戦争もの、歴史もののオペラを作っている。一柳慧の大衆路線の音楽としてよくできた作品ではないですか。真面目な現代音楽とかシリアスとか立派とかを問うことが馬鹿馬鹿しくなってしまったのが2000年以降ということもありますから、より真面目な《光》より《愛の白夜》でもいいんじゃないか。

台本は辻井喬です。メロディは器楽的で、歌い手には不評だったのではないかと思いますけど、一柳さんらしい、無機的なものです。7度とかを多用するので歌いにくい。4度とか5度だと愛があって、7度とか9度だと愛がなくなるのかな——私、解説を書きましたから楽譜もかなり調べたんですけど——そんなふうに音程とドラマが一柳の中では結合していて、結果的に歌いにくいフレーズが続出するようになっている。そういう意味ではカンタービレではあっても、聴衆にとっても歌い手にとっても楽しいものではないという矛盾が、さっき言った一柳さんらしいところにもなっているし、歌いにくくてひっかかりの出てくることが音楽として必然性があるわけですよ。愛がなくなる、距離がある、齟齬がある。そういう音楽が歌いやすくどうしますかという話ですね。

◎三輪眞弘／弦楽のための369、B氏へのオマージュ

白石 三輪さんはこの10年のあいだでいくつも挙げたい作品があって、私の場合は絞って3つになりました。2000年のモノログ・オペラ《新しい時代》は疑似宗教的な危うい線で書かれていて、2003年の《センド・メール V3》はサウンド・アートとの境界線上にある作品でした。この《弦楽のための369、B氏へのオマージュ》は「あり得たかもしれない民族音楽」をシミュレーションしているのだけれど、声を弦楽合奏で作ろうとしていて、最後には実際の声も使っています。その声が響いてきたとき、狙っていた音響が発見されたような感じになったのが面白かったです。この演奏の前に大阪で弦楽六重奏版が初演されていて、いずれも中沢新一の小説『369』と連動している作品なんですね。「逆シミュレーション音楽」という発想が中沢新一にも根があったんだと、遅まきながら気づかされたのですが。

沼野 中沢新一の小説に出てくる誰も見たことのない楽器を弦楽で作ろうとしたあたり、そうとうなチャレンジだったと思うんですが、彼の作品としてはもっといいものがある気がするので、こちらには入れませんでした。

——大阪の「TRANSMUSIC」でやったときは、いずみシンフォニエッタのメンバーが弦楽六重奏でやって、このときはひじょうにノリノリだったんですね。声もよく出ていたし、ピタッと合っていたし、倍音の人の声のような効果というのはすごくうまくいったのですけど、この弦楽オーケストラ版では編成が大きくなって、演奏したいは新日本フィルがきちっとやったのですけれども、恥ずかし気もなく中に入って声を出したりとか、そういうところが大阪の演奏と東京の演奏とでは温度差があって、ちょっとよそゆきな印象がありました。三輪さん自身も、大阪に比べるとノリが悪いとかクールすぎるというところに違和感をもっていただようでしたけれど。

◎権代敦彦／ピアノとオーケストラのためのゼロ

榎崎 さきほど、細川さんの作品が、テンションが高かった状態から軟化していくという旨の発言が片山さんからありましたが、そういった傾向の中でテンションの高い作品を書き続けているのが権代さんだと思います。この作品もその一環にあります。

タイトルにある「ゼロ」は、点としてのピアノの音をさして、その点が集合した果てにあるのはエクスタシーであり、無である旨を作曲者は述べています。ピアノはほとんど低い音域と高い音域を交互に弾いて、あいだを埋めずに両端ばかり弾いています。オーケストラがそのあいだを埋めるようなクラスターの響きを放っているのですが、そこに入る打楽器の連打音がオーケストラ

を埋めようとしているのか、埋めるのを^{さえぎ}るようしているのか、わからなくなるのが面白かったです。作曲者の設計に聴き手を乗せてしまう作品です。

◎湯浅譲二／ぶらぶらチューバ

沼野 湯浅さんの世代ならではの、ともいえるのかもしれないけれども、大家になってから《ぶらぶらチューバ》なんていう曲が書けるセンスが、まずは素晴らしい。じっさい、チューバの独特の不器用な感じと、舞台上をぶらぶら歩きながら、しかも迷路のような旋律をぐるぐるぐるぐるやっていく様子がぴたりと合っているのですね。ぶらぶら、というのはまさに時間や記憶をあてもなくさまようことでもある、と。こういうセンスが、どうして若手や中堅にはないのでしょうかね。思いつくかぎりでは、伊左治直さんに《チューバ小僧》というのはあるけれども。とにかく、入口はコミカルだけれども、奥はけっこう深い曲です。

2007

片山杜秀

- ◎林光、吉川和夫、萩京子、寺嶋陸也／オペラ
《まっふたつの子爵》
- ◎権代敦彦／ジャペーター葬送の音楽Ⅰー
- ◎吉川和夫／合唱劇《銀河鉄道の夜》
- ◎法倉雅紀／延喜の祭禮第二番 室内オーケストラの為の
- ◎植田 彰／ネバー・スタンド・ビハインド・ミー

白石美雪

- ◎林光、吉川和夫、萩京子、寺嶋陸也／オペラ
《まっふたつの子爵》
- ◎望月 京／インスラ・オヤ
- ◎法倉雅紀／延喜の祭禮第二番 室内オーケストラの為の
- ◎木下正道／七つの蠟燭の歌
- ◎権代敦彦／ピエタ

栖崎洋子

- ◎西村 朗／幻影とマントラ
- ◎権代敦彦／母 Khôla/Matrix
～オルガンと笙のための～
- ◎望月 京／インスラ・オヤ

沼野雄司

- ◎藤枝 守／クラヴィコードの植物文様
- ◎久田典子／アプサラスの太鼓
- ◎金子仁美／Nの二乗（自然・数）
- ◎鈴木治行／前兆・微光

◎林光、吉川和夫、萩京子、寺嶋陸也／ オペラ《まっふたつの子爵》

片山 こんにちは座に、娯楽といいますか、軽演劇のノリを求めるお客さんからすると、わかりにくいというか、退屈したという声の多かった作品らしいですね。でも私には面白かった。

林光さん、吉川和夫さん、萩京子さん、寺嶋陸也さんの4人で場を分担して、おのおのの場面について自分が書き込みたいように書いている。有機的に統一して見通しよくしようというアイディアはない。もちろんこんにちは座的なスタイルを崩して突然違った種類の音楽になるということはないのですけれども、各人がそれぞれの場面をやりたいうようにやっている。おのおのの場面の音楽はすごく意味深長でアレゴリックで、よくできている。けれども、全部繋^{つな}げて観たときには、重なってこないで分裂している。それがある意味、こんにちは座というか、林光さんが中心となってやってきたプレヒト的な行き方——気持ちよく重ねてどんどん行くのではなくて、場面場面を切断して見せていくことで、観る側がすんなり乗れなくて試行錯誤させられて思索の迷宮にはまるような作りになっています。音楽的には平易だけれど、作品としては難解。

『まっふたつの子爵』というのはイタロ・カルヴィーノの原作ですね。プレヒトに『セチュアン^{セチュアン}の善人』という、ひとりの女が悪い女と善い女の一人二役になって、とっかえひっかえ出てくる話



萩京子 撮影：姫田剛

があるんですが、そのヴァリエーションみたいなものです。

勝手にやるということで、当然ながら林さん、吉川さん、萩さん、寺嶋さんという4人の作曲家の個性の違いも際立ちました。

白石 私も面白く観たのですが、カルヴィーノの空想小説をできるだけいねいに表そうとして前半が長くなってしまった。場面がちょっと多くて退屈したという人が多かったですね。ただ、片山さんがおっしゃったとおりで、シニカルな引用をした吉川さんの曲とか、いろんなモチーフを変幻自在に使った林さんの曲とか、4人の作曲家たちがこんにゃく座でやってきたことを場面ごとに展開し、みんな自分の書き方を守りつつ、ひとつの作品としてこんにゃく座らしい舞台を作り上げていた。加藤直さんの演出があったからでもありますけど、原作にひしめいている複数の声を象徴しているように感じられました。物語にかんしては善悪二元論への懐疑がテーマなんだけれど、それでも最後に、やっぱり善悪がひとつになった曖昧な世界は大変だ、という意味の台詞で終わっていて、内容的にも考えさせられるものがあります。

沼野 実は、僕はおふたりと違って、やや否定的なんです。《まっぷたつの子爵》やその前の《ドン・キホーテ》[2004年]で明らかになったように思うのは、もともと「現代的」なテキストを使うと、彼らのやり方が生きないということでした。普通の話をつこんにゃく座風にやってくれると面白いんだけど……。カルヴィーノの《まっぷたつの子爵》では、3つの場所があって、違うことが多層的に進行していく様子が描かれています。たぶんひとつのものを多層的にするのは、こんにゃく座はものすごくまいのだけれども、テキストじたいが複雑だと、それを追うだけになってしまう。また、4人の継ぎ接ぎの音楽が並んだ負担は全部歌手にかかっていて、こんにゃく座が培ってきた

唱法が破綻寸前のようにも見えました。

白石 そうですか。私は台本が説明的になる点は気になりましたが。

沼野 複雑な構造をねじ伏せて演劇的な空間に作り変える力が弱い気がしたんです。ただ、念のために言っておくと、日本の場合はそんな問題以前のおペラばかりだから、それに比べればはるかにいいともいえる。

白石 沼野さんがおっしゃったように、もっとシンプルな原作のほうが面白くできるというのは、そうかもしれません。歌いながら演じる身体、つまり歌にも演技にも没入してしまうことなく、そのはざまで生きる身体というのが彼らの主要なテーマですから、原作の構造が複雑になると、表現しきれないものがあるのかもしれない。でも、こんにゃく座はあのスタイルでこの10年間も、新作を初演し続けてきて、ある種のシステムができているということが強みになっていると思います。

片山 沼野さんのおっしゃるとおり、こんにゃく座の今の能力と齟齬をきたしているようなオペラだったことは確かですね。やりきれていなかった。いろいろ考えさせられた作品だったけど、舞台上演としてトータルに考えると、演出も歌ももっと練りたいところでしょう。

白石 ただ、こういうすぐれた合作オペラが生まれるのは、こんにゃく座という団体が念頭にあるからだと思います。

片山 ある意味、もう少し歌手の能力のある団体のために、もう少しハードルを上げて作曲して



寺嶋陸也

もいのようなものを、こんにゃく座の身の丈に合わせようとしているんだけど、歌手の能力ともお客さんの嗜好ともずれているところに落ちて、中途半端になって、苦労しているということです。でも、曲としてやっぱりたいへん魅力的だったなあ。異化がありアレゴリーがある。そういう印象をこんにゃく座の公演からあれだけたっぷり受け取ったことはなかった。

——こんにゃく座がパーセルの《妖精の女王》を長岡京の地方会館でやったのを観たんですけど、地方で地道にその土地のお客さんに親しんでもらう普及活動をやっているのは、けっこう根付いているような気がしますね。いろんな役目があるんだと思います。

片山 たぶんそこらへんで根付きすぎちゃったので、本当に大衆オペラみたいな志向が強くなってきたときに、もうちょっと最初のころの理想に引き戻そうということが起きて、《まっぷたつの子爵》みたいなものをやると齟齬が生まれちゃうんですよね。

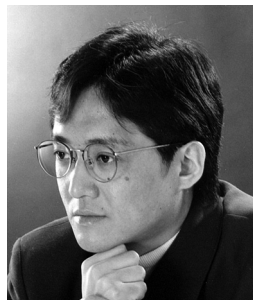
沼野 それこそ「まっぷたつ」に……。

片山 これでオチがつかしました。

◎法倉雅紀／^{えんぎ}延喜の祭禮^{さいれい}第二番 室内オーケストラの為の

白石 雅楽のような美しく繊細な響きで、音楽の展開もよくできている作品です。翌年の芥川作曲賞を受賞していて、その選考会で近藤譲さんは新しい展開があると評価していたのですが、私自身はあまり「新しい」というイメージではなくて、緻密に設計された典雅な作品という印象を受けました。

片山 よく書かれてましたよね。たしかに雅楽的な音響が入っていて、フランスのマイナーな作曲家だけれど、ジャック・ルノとか、あるいは晩期のセルジュ・ニグなんかを思い出しました。アル



法倉雅紀

バン・ベルクをもっと濃密に^{ふつとう}沸騰させたスタイルと、雅楽的な響きが上手に混ざっている具合でしょうか。そこに《延喜の祭禮》というタイトル——異常なこだわりを感じさせますよね。それがまたおかしい印象を与える。

沼野 くだらないかもしれませんが、「法倉雅紀」という、どこか古風なイメージを喚起する名前と、作風や作品名がぴたりと合っているような気がしてならないのですが。

白石 そういう名前だから、こういう音楽を作るようになっていったとか？

片山 名前の4文字に本人が呪縛されているかどうかは存じませんが、発想上のアルカイックな趣味と作曲のメティエとがうまく重なっている。いい曲でした。

◎望月京／インスラ・オヤ

檜崎 2004年のN響「Music Tomorrow」で初演された望月さんの《クラウド・ナイン》は、オーケストラをグループに分けてそれを客席にも配する、空間を取り込んだ作品でしたが、そのように配することの効果が今ひとつ見えてこなかったのです。いっぽう、この《インスラ・オヤ》は、音響アイディアはおそらく《クラウド・ナイン》と同じくらい多彩なのだと思いますが、《インスラ・オヤ》ではそれらを空間に散在させるのではなく、ひと続きのものの中にくり出していく。

タイトルのインスラ・オヤは、フランス西部にある古く小さい島の呼称とのことです。望月によ

れば「島の地形的、歴史的要素が、音楽の中に時代や場所を超えて、あらゆる人間に受け継がれる原始性を取り戻したいと考える私の現在の志向と呼応するように思われる」ということですが、先史時代にもさかのぼる、今は隠されてしまった膨大な生の営みの中に音を探る試みが、音響アイディアの豊富化に反映されていた。それを多様性に終わらせるのではなく、ひとつの筋をつけて見せるところに手腕を感じました。

白石 望月さんのオーケストラ作品でそれまで聴いてきたものは、わりとビートがはっきりしていて、そこにいろんな音響のヴァリエーションが乗せられていく面白さがありました。たとえば、水を使ってみたり、オーケストラ以外の楽器を使ったり。けれど、この曲はそうじゃなくて、実はビートを打っているところもありましたが、その印象は弱くて、多彩な奏法を使いながら、ずっと風が吹いているような感じの中でテクスチュアが変容していきます。《インスラ・オヤ》という古い島の情景が、音の鳴っているあいだ、ずっと続いているようでした。それまでの望月作品の「ワクワク感」とはちがっていて、この先、彼女はどこへ向かっていくのか、また、新たな楽しみとなりました。2008年に《エテリック・ブループリント》三部作を挙げたのですが、実はこれは2003年、2004年、2006年の作品をまとめたものなので、三部作のほうが作曲は先なんです。こちらはいろんな音を取り込んで、音響が華やか、ビート感もあって賑やかな、楽しいイメージが強い。で、その次に《インスラ・オヤ》が出てきたので、望月さんの中でなにか変化が起こったのかなと興味深く聴きました。

片山 《インスラ・オヤ》もと思いましたが、《今、ここ》[2004年参照]と《パン屋大襲撃》[2009年参照]を選んでしまったので、抜いてしまいました。柔らかい響きのとてもいい曲だと思います。

◎権代敦彦／母 Khôla/Matrix ～オルガンと笙のための

榑崎 これはサマー・フェスティヴァル20周年記念の委嘱作品で、笙とオルガンの二重奏でした。サマー・フェスティヴァルというと、大ホールではオーケストラ曲が並ぶのですが、それがなくて、大きなホールに笙とオルガンだけというのが、まずインパクトがありました。空間の意味がまったく違っていた。普段は埋められている空間が、大きく空いている。オルガンはほとんど弱奏で、うごめくような動きに徹して産みの困難を表し、笙はそれを包むようにゆったりと平和な響きを奏でていて、その関係が聴いていて心地よかった。オルガンと笙という、似ていながら大いに異なる楽器の組み合わせ、この2楽器と大ホールという、ふさわしいようなふさわしくないような関係、オルガンの、壮麗というよりも殻を破れないでいるような稠密な音の動き、笙の、声を荒げることなく広い空間に行き渡っていく音、といったさまざまなレヴェルのマッチとミスマッチ、イメージと反イメージが示唆を投げかけていた。大ホールの空間をいかに表現するかについても示唆を投げかけていた。

◎権代敦彦／ピエタ

白石 ハープとオーケストラのための曲です。権代さんはこの年、3回シリーズで企画された篠崎史子さんの「ハープの個展X」のために2つの曲を連作したんですね。《ピエタ》はハープ協奏曲の形態ですが、独奏が先導するというのではなくて、ごうごうと鳴るオーケストラの中に溶け込んでいる、場合によっては埋没しているみたいな感じ。オケ中にもハープがあって独奏をパラフレーズしたり影で支えたりする役割なのですが、篠崎史子さんと和子さんが母娘共演したことでも話

題になりました。

権代さんの作品の中でこれが特によかったということではなくて、2006年の《ゼロ》でもよかったのですが、2000年代になっても20世紀から引き続き存在感があった作曲家として1曲、選びました。マーラーばりに分厚い、ひじょうにエネルギーのある音楽という印象をもっています。権代は《ピエタ》とか《母》とか、宗教的な慈愛を想像させるタイトルをつけながら、けっこう筋肉質な音を狙っているのではないかと思うところがあって、それが露^{あらわ}になっている曲でした。

◎権代敦彦／ジャペータ —葬送の音楽 I—

片山 権代敦彦さんの曲というのは、曲名のインパクト、楽器の配置、コンセプト、編成などひじょうに強烈で、ある意味コンセプトで「参りました」ということが多い。この《ジャペータ》もコンセプトチュアルには違いないけれども、そんなに極端ではない。副題は「葬送の音楽」。ジャペータというのは茶毘^{だび}のことですね。葬送行進曲風のリズムへのこだわりと死者を焼く炎のガラガラした勢いが作品を特徴づける。特に茶毘の炎の表現のところのオーケストレーションはうまい。金管楽器と弦楽器で猛烈^{きし}に軋^{かた}んで唸る。ノーノのように苛^か烈^{れつ}ですね。やっぱりコンセプトチュアルというよりはエクспレッシヴですよ。追悼のざわめきと茶毘の火の強さ。インドの聖なる河での葬式の風景が彷彿^{ほうふつ}としてくる。松村禎三なんかがこだわって日本のオーケストラ音楽に一系譜を築いてきたインドの宗教的イメージの権代版ですね。打たれました。

◎西村朗／幻影とマントラ

榎崎 西村さんの大編成オーケストラ作品を、意外にみなさん挙げていらっしゃる。西村さん

は音響設計が巧みで、最初から最後まで部分と全体の関係がきちんと決められている。それが音を律してしまうことに繋がるきらいもあって、自分の計算から外れた意外なものが入ってくることを拒否するタイプと見受けていたのですが、この《幻影とマントラ》ではそうした設計をあえてやめておこうという態度が感じられた。たとえば、各セクションの響きを浮かび上がらせることに重きが置かれて、それらを集めて房^ふにすることはむしろ二次的なことに思われた。部分を浮かび上がらせることが、奏者を解放することにも繋がって、指揮者が変わることによってその部分をどう作るかという自由さを与えることにも繋がる。それまでの西村さんの作品には感じなかった、作曲者によって管理されていない隙間のようなものを感じた作品でもあります。

片山 ひじょうに力作だと思いました。たしかに榎崎さんが今言われたことは、そういうふうに聴けばよかったと思いましたけれど、やっぱり《室内交響曲》とかで経験してきたことを、大編成にフィードバックするようなかたちのアイディアをもって、自由に書けているのですね。

◎久田典子／アプサラスの太鼓

沼野 この作品をなぜあげたかといえば、久田典子さんという作曲家が、知られていなさすぎる気がしたからです。彼女はHatHutレーベル[スイスのレコード・レーベル]から作品集が出ていますが、この《アプサラスの太鼓》もレヴェルが高い。筋肉質の引き締まった体の人を見ているような、なんともいえずゾツとするような響き。こういう音を書く人は日本では珍しい気がしますね。

片山 若いころからひじょうにきつい音の曲が多かったですね。《アプサラスの太鼓》もなるほど、この人の良さがわかってくるなと思います。あのレーベルが作品集を出すというのもわかります。

社長がハードなフリー・ジャズとか、コワモテが好きでたまらないという方だね。昔、新宿のホテルでインタビューさせていただいたことがありましたけれども、事業家というよりも生粋のマニアでした。

◎金子仁美／Nの二乗

沼野 《Nの二乗》は、僕の知るかぎりでは、この年の最もすぐれたオーケストラ曲です。なにしろ冒頭から逡巡^{しゆんじゆん}がない。執拗^{しつよう}にひとつの音響を探究して、それがひとしきり終わると次に進んでいく過程なんです。雰囲気を読むとか中庸にしてバランスをとるといことがない。いや、もちろん本人としてはバランスをとっているのだろうけれども、おそらくここで採用されている音のシステムがひじょうにうまく機能していて、凡庸なフォルムの感覚を完全に粉碎しているんですね。そこがいい。初期のあからさまにスペクトル的な曲の段階を超えて、彼女の個性が存分に発揮された曲だと思います。

◎藤枝守／クラヴィコードの植物文様

沼野 2007年に出しているのか憚^{はばか}られるんですが……。というのは《植物文様》のシリーズじたいは1990年代半ばから続いていて、2007年はそれをクラヴィコードでやるシリーズが始まったということなんです。基本はこれまでと同じく、植物の電位差を音に置き換えていくというアイディアで、僕自身は、この変換システムの詳細につい



藤枝守

ては知らないのですが、とにかく結果として出てきたものは「もうひとつのバロック音楽」、パラル・ワールドに存在する音楽のような具合になっている。こんなシュールなものをつぎつぎに提出できる藤枝守という作曲家を、ぜひ10年のどこかに入れたかった。

白石 私もどこかで藤枝さんの曲を挙げたいなと思ったんですけど、ひとつをセレクトできなかったので、けっきょく入りませんでした。《植物文様》のシリーズは、聴いていて単純に気持ちがいいですね。仕掛けも面白いけれど、藤枝さんのシステムが作り出す音って、さりりとしている。

沼野 この曲の場合、またクラヴィコードがすばらしいんです。あのかそけき音と調律が。ピアノで演奏するのとはまったく違う世界だから。

片山 辿り着くところに辿り着いたのですかね。

沼野 そう、彼のいろいろな試みがここに集約されている気がします。

◎鈴木治行／前兆・微光

沼野 この作品の魅力はまず、テキストと音楽の関係が一義的ではない点です。そんなことは現代芸術であればあたりまえのことだと思うのですが、現実的にはほとんどの作曲家が、声楽作品の場合にはテキストの内容を表現するといった方向性になってうんざりしてしまう。鈴木さんの「語りもの」のシリーズは、テキストと音楽に関係があるような、ないような、つまり素っ気なくも緻密な触れ合い方をしている、これが実に絶妙なんです。

また、この《前兆・微光》という曲の前半では、「3分45秒後にチェロが半音階を奏し始める」とか、何分後にソプラノがシューベルトの歌曲を歌います、という語りが入って、本当にそのとおりになるのです。これは技法のレベルとしてみたときにも、とても新しい試みだと思いますね。自己言及的な予告がなされて、それが成就されるこ



鈴木治行

とによって、聴き手の意識が大きな時間感覚を行ったり来たりする。つまり時間の錯綜した関係が目論まれているわけですが、これがうまく成功している例だと思えます。

そういえば、このディスクの解説では片山さんが、鈴木さんと映画の関係について書いておられますが、なにか映画的なものがここにはあるのですかね。僕は映画には疎いもので、そこは正確にはわからないのですが。

片山 鈴木さんはほんとにものすごい映画好きで、私がフィルムセンターに盛んに行っていたころの話ですが、彼は毎日のようにいるんですよ。たぶん今でも行ってるんじゃないかと思うんですけど、しかも帽子をかぶっているものですから、すぐ識別できちゃう。また鈴木治行がいるぞ、と。

ここでは、絵のないサウンドトラックであったり、絵のない弁士と楽士であったり、いろんなレヴェルが絡み合っているのではないのでしょうか。

◎木下正道／七つの蠟燭の歌



木下正道

白石 ご承知のとおり、木下さんは多くのコンサートを主催していて、ユニークな楽器編成をテー

マにするなど、多彩な企画で人に曲を発表してもらい、自作も演奏しています。そうした草の根的なプロデューサー活動についても、どこかで触れたいと思って挙げました。でも、このエドモン・ジャベスの詩による《七つの蠟燭の歌》はヴォクスマーナが委嘱初演した曲です。

対話のかたちになっていますが、仕掛けはシンプル。客席に打楽器奏者1人と、2、3人の合唱を2グループ置いて、ステージ上も7人の合唱と打楽器奏者が1人という人数で演奏し、歌っている人も打楽器をととき鳴らします。対話の図式が前面に表れた曲ですが、それでも陳腐にならない。木下さんの音楽の良さはシンプルなかたちの中に、音を繊細に散らしていくところにあって、この曲はその一例です。

◎吉川和夫／合唱劇《銀河鉄道の夜》



吉川和夫

片山 山形に「じゃがいも」という合唱団があって、こんにやく座をもっと素朴にしたようなことをやっているんですが、その合唱団が委嘱して山形で初演した作品です。[宮澤賢治の]『銀河鉄道の夜』の場面を学芸会的に延々とやっていくような曲なんです。

適度に器楽伴奏の簡単な合唱がついていて、ずっと音楽かというところでもなく、台詞だけのところと、合唱曲といったって「ソング」みたいなものではなくて、日本語の抑揚を少し拡大したレチタティーヴォ的なものを歌ったりと、表出力はあまりない。淡々と『銀河鉄道の夜』を読ん

で、こんな話だったかなというのを確かめていくんです。特に合唱の人や演技する人は、歌いながらお芝居をしていくわけですけど、いわゆる『銀河鉄道の夜』のお話をよく覚えましょうみたいな、ひじょうに体温の低い、パフォーマンス付読書会みたいな音楽なんです。

モデラート、アンダンテくらいの単純なメロディで、簡単に歌えて、最低限の器楽の伴奏が付いて、淡々たるものここに極まれりみたいな感じで。でも、それが落ちるべき場所、つまり音楽はこれくらいで充分ですよ、という最低表出レベル——昔の教会の信者が集まって、簡潔な宗教劇をやって、キリストが生まれてよかったと確認して喜ぶというような、それくらいのレベルで、音楽はこれ以上なくてもいいじゃないかと感じさせるものだったんです。新奇さやこれみよがしの工夫なんてなにもない。ここまでなにもなくていいものかというくらい、なにもない。これはいい作品だと思います。

◎植田彰／ネバー・スタンド・ビハインド・ミー

片山 西村朗さんがこの年の武満徹作曲賞に選んだ作品ですね。突然変異のツタか、あるいはホースみたいなものか、何かそういうものがとんどん生えてきてうまく成長できないでごちゃごちゃになって崩壊していくような作品で、本人はハードボイルドに決まっているイメージなのかもしれないけれど、もうちょっと極限的なエントロピーの増大ですね。夢の島音響。オーケストラを極大化して行って、いろんな力を出そうとして、破滅していくような……。力づくのカオスですね。

2008

片山杜秀

◎原田敬子／エコー・モンタージュ

◎川島素晴／ヴァイオリンと4人のフルート奏者のための音楽（甲斐説宗《ヴァイオリンとピアノのための音楽Ⅱ》に基づく）

◎松本祐一／広島・長崎の原爆投下についてどう思いますか？

◎藤井喬梓／ディエシスⅡ

白石美雪

◎原田敬子／エコー・モンタージュ

◎松本祐一／広島・長崎の原爆投下についてどう思いますか？

◎林 光／オペラ《そしてみんなうそをついた》
—芥川龍之介「藪の中」による—

◎猿谷紀郎／阿佐可夜 流夜真

◎望月 京／エテリック・ブループリント三部作

檜崎洋子

◎間宮芳生／ピアノのための12のエチュード

◎猿谷紀郎／阿佐可夜 流夜真

◎原田敬子／エコー・モンタージュ

◎夏田昌和／二重にされた昔の歌

沼野雄司

◎松本祐一／広島・長崎の原爆投下についてどう思いますか？

◎田中吉史／ブルーノのアウラ、あるいはチューバとピアノの通訳によるインタビュー

◎三輪眞弘／ピアノのための虹機械第2番《七つの照射》

◎宮内康乃／breath strati

◎原田敬子／エコー・モンタージュ

白石 原田さんは筆力のある作曲家で、この10年のどこかで取り上げたいと思いました。《エコー・モンタージュ》はそれまでと同じように、演奏家の意識と体になじんだ演奏習慣を変える仕掛けをほどこし、オーケストラの団員ならあたりまえのように体に入っているものをくつがえす楽想を、何カ所も埋め込んでいます。練習を聴きに行ったら、N響のメンバーと個別にやりとりしていて、けっこう激しくぶつかっていたので驚きました。「いつものこと」という感じで、彼女はまるで動じていませんでした。

演奏家の能力、本人すら気づいていない力を引き出すためには、普段とはちがった緊張感をもたす必要があると考えて、原田さんは複雑な楽譜を書いてきた。それはずっと同じなのですが、《エコー・モンタージュ》より前の作品ではやりたいことはわかるものの、なかなか聴き手には意図が伝わりにくかったと思います。ところが、この作品は、ある意味、前衛性が弱まったともいえるのですが、聴き手に極度の緊張を強いることなく、作品の意図が伝わる感じがして、それが面白かった。原田さんの新しい方向性を感じさせました。

檜崎 原田さんのタイトルは、作品の意図を端的に表しています。2001年に挙げた《響き合う隔たりⅢ》にもそれがいえます。隔たりにはいろいろなレベルの隔たりがこめられていて、それらが響き合うというタイトルでしたが、《エコー・モンタージュ》のエコーは作曲者によれば波及的影響ということですが、それをモンタージュするという、挑発的なタイトルです。白石さんがおっしゃったように、演奏者の体内に入りこんでいる習慣を覆していく構想が作品から聴き取れます。たぶんこういうふうに行くだろうなと思うと、逆

戻りさせられるような印象を曲のあちこちでもちました。いろいろな奏法を使って、実体と影がさっと切り替わるような、演奏者や聴き手の予感のことごとくかわすようなモンタージュの仕方をしています。そういった印象を与えたということは、構想したことがリアリゼーションされたということなのだと思います。

片山 今のご意見のとおりで、フル・オーケストラを使って、練習時間が限られている中で、普通ならやれないことを無理にでもやろうとしている。そこを評価したいなと思いますね。

◎松本祐一／広島・長崎の原爆投下についてどう思いますか？

沼野 実はこの年の選曲も、三輪さんに近い人が多くて、自分でもちょっとどうかとは思っているのですが、松本さんも IAMAS [情報科学芸術大学院大学。三輪眞弘が教鞭をとる] で学んだ作曲家です。この曲は彼の存在が広く知られるきっかけになった、武満徹作曲賞第1位 [審査員：ステイーヴ・ライヒ] になった作品ですね。アンケートにたいする答えを品詞に分解して、それを音程に当てはめる、彼が「アンケート・アート」とよんでいる作品です。品詞というのはいまい選択で、どんな日本語の文章もこれで分解できるうえに、数としても音階的な（モード的な）構成を作りやすいというメリットがある。さらにこの曲が巧みなのは、アンケート・アートという作曲上の過程をあえてスケルトン、可視的なものにするプレゼンテーションが仕



松本祐一

組まれているところです。そこに二重の仕掛けがある。ただ、出てきた音が80年代以降のライヒに似すぎているという批判はあるかもしれません。

片山 沼野さんはそうおっしゃるけど、そのライヒっぽすぎるとい感じが、私としてはいかなものかとも思ったし、なおかつ「広島・長崎の原爆投下についてどう思いますか？」という設問で曲ができてい^{けな}る以上、^{けな}ににくいところがあります。今日だったら「菅首相についてどう思いますか？」でもなんでもいいわけじゃないですか。365日設問を変えて作り続けて、毎日ネット上で出すくらいの音楽の仕掛けを、「広島・長崎の原爆投下についてどう思いますか？」という賞の取れそうなテーマにしたところに少しあざとさを感じるけれども、こういう作品ですら、日本の作曲家はこれまで考えてこなかったわけです。ある種の仕掛けがあり、アピールがあり……ライヒ・スタイルだからといって、ライヒ・スタイルで書こうとした人が他にいたかといういかなかった気がするし、日本の作曲界はこんなにいろいろやることがあるのに、なにもしてこなかったわけです。ある意味ベタなやり方だけれど、やっぱり最初にやったのは偉いですね。日本の作曲家として評価しないわけにはいかないなと思います。

白石 三輪眞弘という存在があって、こういう道が開けてきたんでしょうね。さっきライヒ的とおっしゃっていましたが、ライヒよりもっと単純な和音の組み合わせで、言葉を置き換えていくやり方に彼の個性がある。松本祐一さんとちょっと話したら、マイケル・トークみたいなのがいいと言っていましたから、ライヒよりシンプルにやりたいんですよ。でも、ちょっと引いて見ると、じゃあこの先、この人はどうするのかなということもあります。ずっと設問を変えていくだけなのかと思って。仕掛けとしてはひねりがなくて、楽しいけれど、たとえば三輪作品のような衝撃力

には乏しい。その発展性についてはちょっと疑問もあります。でも、片山さんがおっしゃったようにひとつの新しい音楽のあり方を提示したという意味では、目の覚めるような作品でした。

沼野 「この先どうするの？」ということに坎していえば、当分はこれをやり続けるべきだと僕は思いますね。で、実際にやっているようですし、それがアーティストなんじゃないでしょうか。50曲とか100曲になったら面白い。

◎猿谷紀郎／阿佐可夜 流夜真

植崎 猿谷さんのデビュー作にあたる《Fiber of the breath》はマイクロ・ポリフォニーの手法が巧みだったのですが、《阿佐可夜 流夜真》ではそれが猿谷らしく展開されていると思いました。声部をきめ細かく重ねた透明感のある響きが印象に残っていますが、それが、びっしり目が詰んだ、抗い^{あらが}ようのない巨大な響きにもなったりする。その中で、ソリストティックに扱われた楽器が、ほのかだけれど存在感のある光を放っているような。タイトルの《阿佐可夜 流夜真》は、2008年に出土された歌本簡に記されていた歌の断片とのことですが、断片が、その背後にある大きな弧に想像力を駆り立てるのか、猿谷さんのオーケストレーションの器が大きくなったと思う作品です。

白石 猿谷さんは総じてきれいな、というか、官能的な音を書く人だと思います。この作品では、ソリストティックな楽器の扱い方に、他の人にあまりないような艶っぽさを感じました。未知の世界を見せてくれたという感じではないのですが、猿谷の音楽がもつ味わいをあらためて確認できた作品でした。

◎間宮芳生／ピアノのための12のエチュード

植崎 2003年から書かれ始めて、2008年の中



間宮芳生

嶋香さんのリサイタルで全曲初演された作品です。何がすごいかというと、音高だけで考えている。音高をいかに組み合わせるかで、和音を作ったり、アルペッジョを作ったり、しなやかな響きを作ったりしている。もちろんそこには音色的な効果も生じているのですが、特殊奏法に訴えることなく、音高のグルーピングによってそれを出している。モノクロニズムの多様さです。自身の方法論への徹し方がすごいと思いました。

演奏者には難題を突きつけると思います。現代音楽のいろんな手を知っていても、それでは対応できない。中嶋さんはよく応えていた。音高の組み合わせでいろいろな響きを作れるのは、間宮がいろんな国の言葉と歌を知っているからだと思うのですが、中嶋さんは、実際に歌っている所以对応できるのだと思います。

◎夏田昌和／二重にされた昔の歌

植崎 アンサンブル・コンテンポラリーαのステイヴ・ライヒ特集のコンサート「『ステイヴ・ライヒを巡って』2008年12月19日、すみだトリフォニー・小ホール」で演奏されたのを聴きました。夏田さんはオーケストラのおびたしい数の音符を処理するのはうまいと思いますが、少ない音のアンサンブル作品というあまり印象に残っていない。しかし、この《二重にされた昔の歌》(2クラリネット、ヴィオラ、チェロ、ヴァイブラフォン)では、何かを自らに課していると感じました。プログラム・ノートには「歴史的な記憶をまとっていない

旋律を書くこと」とあって、微分音系と倍音系の2つの音高組織を用いたと述べています。ライヒの音楽はパターンが明確に示されるので、聴き手は、そのパターンと、パターンが重なるさいのずれとのあいだを行き来しながら聴けばよいのですが、《二重にされた昔の歌》では、パターンを把握できないまま旋律進行が続くので、聴いて難解なわけではないのに、とらえどころのない跡を残したという印象です。曲じたい、何かを探すように同じ箇所を何度も塗り重ねるといえるのか、掘り下げるといえるのか、そこに磁力のようなものを感じました。

◎田中吉史／ブルーノのアウラ、 あるいはチューバとピアノの通訳に よる インタビュー

沼野 この座談会で何度も言いましたが、僕が新作を聴く場合、作品のフォルムをどのように処理しているかが気になります。田中さんのインタビュー・シリーズは、インタビューの音声を、ある種そのまま写し取っているわけです。というと、ライヒのスピーチ・メロディみたいなものを思い浮かべるかもしれないけれども、あんなにきちっとしたビートと平均律に乗せるのではなくて、田中さんの場合は楽器の特性に合わせながら、ニョロニョロと言葉の抑揚をなぞっていくわけですよ。こうして出てくるインタビューのフォルムは、人間が頭で作ったフォルムより面白いと思うんです。ついでに言えば音程も。もちろん念のために言えば、インタビューを音にするさいには、チューバとピアノの用法を含めて田中さんの作曲家としてのコンストラクションが働いているわけで、民族音楽の採譜とはまったく違う。

植崎 人間の肉声によるアーティキュレーションや鐘の響きを、電子音楽やオーケストラで翻訳するタイプの作品とっていいのでしょうか。本来の

発音媒体とは違ったもので表現するという。たとえば、リゲティの《アーティキュレーション》では、人間の声による会話を電子音響がいかに演じるか、黛敏郎の《涅槃交響曲》では、梵鐘や読経を、オーケストラと合唱がいかに演じるかを聴くのだと思います。いっぽう、田中さんのこの作品は、声と器楽は発音原理がまったく異質であるということに焦点を当てている。したがって、器楽に翻訳された音が、声によるオリジナルな音を喚起することが目的なのではなく、翻訳された音は新たなオリジナルでしかないことを提起している点で、類似の先行作品にユニークな視点を示しています。

沼野 ふたたび強調すると、普通は「鐘の音を模倣しました」というサウンドの話になるんだけど、この作品では時間軸もインタビューのなりゆきに規制される。

片山 ブルーノって誰なんですか。

沼野 ブルーノ・マデルナです。マデルナというのは巨体の持ち主だったわけですが、その体躯や話し方がチューバという楽器と重なっているのも面白いところです。

片山 ああ、アル中のマデルナですか。それはいいですね。

◎川島素晴／ヴァイオリンと4人のフル ート奏者のための音楽 (甲斐説宗《ヴァイオリンとピアノの ための音楽Ⅱ》に基づく)

片山 川島素晴の仕事というのは、もちろんオリジナルの作品を挙げたほうがいいかもしれないけれど、この人の仕事じたいが読み替えとか注釈とか、なにかがあってそれをどうするかみたいところで、いろんなことが起きている。川島さんでなにかを挙げようというときに、原曲があって、それを編曲ではなくて作曲だと言って自分だけ他

人だかわからないような作品になっているものをこそ、挙げてみたらいかがでしょうかと思いました。

ピアノ・パートを4人のフルート・パートに作り変えているのですが、基本的には原作にかなり忠実で、強弱などを工夫して原曲以上に甲斐説宗らしいともいえるし、フェルドマンの音色も想起させて、いろんな作曲家の音楽がつながってくるんですね。

甲斐説宗に4人のフルート奏者と打楽器のための作品がありますが、そういう作品の記憶や響きもだぶってきて、そういうことを知っていれば知っているほど面白くなるように、上手にできているわけですね。わかる奴だけわかればいいというような、ひじょうにオタク的というかマニアックな細工をほどこして、面白がれる作曲家のキャラクターがよく表れている気がします。川島素晴を考えると、こういう仕事をクローズアップしてもいいのではないかと思います。

◎藤井喬梓／ディエシスⅡ

片山 藤井喬梓さんは国立音大の先生ですが、若いころからルドルフ・シュタイナー〔オーストリアの神秘思想家〕の影響を受けていて、ひじょうに神秘的で内向的な音楽を作っていましたね。オイリュトミー〔シュタイナーが創始した身体運動〕で踊っている人を伴奏したりしていましたが、この《ディエシスⅡ》は、そうした藤井さんの志向性が均衡をとれるかたちで落としどころを見つけた作品といっていると思います。低カロリーのオーケストラ



藤井喬梓

音楽で、藤井喬梓さんが80年代からやってきたような神秘主義路線が、人様の前に出しても大丈夫なかたちになってよかったなあと思いました。社会に帰ってきたという感じですね。

◎林光／オペラ《そしてみんなうそをついた》―芥川龍之介^{やぶ}「藪の中」による―

白石 大石哲史さんの演出で、芥川龍之介の『藪の中』を劇中劇のように扱う、つまり、みんなで公演の準備をしているところから始まり、7人の証言に立ち会う、そして最後は教訓劇のように団員が外から物語について口を挟む、という仕掛けのオペラでした。林さんはヴァイルのやり方を移していると思うんだけど、こんなにやく座になると、教訓劇ならではの嫌み disappears。ひじょうに軽やかでサラッと観られて、でも最後にひとつ落としておくというような感じですね。^{ふとざお}太禪三味線の加わったアンサンブルで京都弁のイントネーションに肉薄した節を書き、色彩的な旋法を織り合わせた簡素な音型に不協和音の句読点^{うが}を穿つなど、すっかり手の内に入った音楽です。林さんがこんなにやく座のために書く作品は、ある意味で完成の域に達しているといえます。演出家によって^{おもむき}趣が変わるんですが、常に水準以上のものです。

◎望月京／エテリック・ブループリント 三部作

白石 これは2003年の《4D》、04年の《ワイズ・ウォーター》、そして06年の《エテリック・ブループリント》を、2008年にサントリー音楽財団「TRANSMUSIC」コンサートで三部作として上演したものです。年代としては少し前ですが、照明家の岩村原太さんとのコラボレーションだったことに触れておきたいと思いました。2007年の《インストラ・オヤ》とはちがって、ワインの空^{びん}き瓶や水、息音など、いろんな音響を大胆に生き

生きと使うのが、こちらの系列です。望月さんが作曲するさい、色や光のイメージを強くもっていたことが、照明家とのコラボレーションを提案した理由だと思うのですが、映像とはちがって、照明は気配のように全体を包み込んだり、幾何学的な模様を投影したり、色彩や動きを強調することもできて、面白いと思いました。

◎三輪眞弘／ピアノのための虹機械 第2番《七つの照射》

沼野 三輪さんの曲はすでに何回か挙げていますが、それぞれ性格の違うものを選んでいつもりです。社会的な「象徴」に踏み込んだ作品〔弦楽四重奏曲ハ長調《皇帝》、2000年参照〕から、架空の民族芸能という作品〔《あたりさま》、2002年参照〕、そしてそれをオーケストラ全体に投影した作品〔《村松ギヤ・エンジンによるボレロ》、2003年参照〕という具合に。

この《虹機械第2番》は、彼が「新調性主義」と宣言しているシリーズのひとつです。ある種、GTTM〔General Theory of Tonal Musicの略。言語学をもとにした音楽理論〕みたいに、調的な音の動きをアルゴリズムで再構成しようとするわけですね。実は、まだその目論見がうまく成就してはいないと思うのですが、現代の作曲家が新しい調性について考えるということは大問題、壮大なチャレンジであるわけで、やはり選ばないわけにはいかない。まだ改良しなければならないんでしょうけれど、そのチャレンジ精神に1票入れます。

◎宮内康乃／breath strati

沼野 これは、作曲は2006年とのことですが、本格的に公になったのが2008年なので、ここで挙げさせていただきます。たぶん、この中では誰もお聴きになっていないと思うんですけども、一種の身体性と音楽、あるいは声ということを追究した女声アンサンブルのための作品で、ア



宮内康乃

ルス・エレクトロニカの入賞作です。サウンドとしてはシュトックハウゼンの《シュティムンク》みたいな感じで、全員が丸くなって、前の人の声を一定の規則によってずらしながら倍音を発していく。もともと東京学芸大学からIAMASに行って三輪さんに師事した、という経歴をもった作曲家なので、三輪さんの《369》〔2006年を参照〕にも少し似ているんですけど、倍音の変化する面白さと、それを人間のコミュニケーションによってコントロールしていく、という二重の面白さがよく設計されている。ただ、本当は彼女がこの作品の後で始める「つむぎね」というグループの活動がさらに素晴らしいので、そちらを挙げたいんですが、作品という枠組みに収まらないので……。とにかく名前を挙げておきたい若手のひとりです。

2009

片山杜秀

- ◎藤倉 大／アトム
- ◎間宮芳生／オペラ《ポポイ》
- ◎新実徳英／ヴァイオリン協奏曲第2番
《スピラ・ヴィターリス》
- ◎山本和智／ZAI For Orchestra
- ◎望月 京／オペラ《パン屋大襲撃》

白石美雪

- ◎藤倉 大／アトム
- ◎斉木由美／モルフォゲネシス
- ◎中川俊郎／影法師—— F. シューベルトの同名
の歌曲その他による
- ◎酒井健治／ヘキサゴナル・パルサー
- ◎篠田昌伸／フィルタード・バラッド

桧崎洋子

- ◎斉木由美／モルフォゲネシス
- ◎法倉雅紀／炎の祭禮 オーケストラの為の
- ◎西村 朗／偲琴—二十五絃箏と低音二十五絃箏
のための—
- ◎小林寛明／弦楽四重奏曲
- ◎深見麻悠子／Azur pour piano

沼野雄司

- ◎フォルマント兄弟／フレディの墓／インターナ
ショナル
- ◎フォルマント兄弟／NEO 都々逸 六編
- ◎大場陽子／カエル・シンフォニー
- ◎西村 朗／蘇莫者
- ◎ジム・オルーク／The Visitor

◎藤倉大／アトム

白石 藤倉さんのゼロ年代後半の活躍はめざましいものがあって、まさにいま、活きのいい作曲家だと思います。《Stream State》[2005年参照]で話題になったとき、ヨーロッパの現代音楽祭で通用する水準のメティエをもっているということでしたが、ブーレーズ楽派なんていう人もいますよね。でも、引き出しから出てくるいろんなアイディアはセンスがいい。《アトム》は《Stream State》より肩の力が抜けている感じで、粒だった音響の粗密や濃淡の変化が楽しかった。ものすごく音がまばらになるところもあって……。2008年には第57回尾高賞を受賞した《secret forest》もありましたが、《アトム》のほうがはるかにいい作品です。

片山 読響の定期で演奏された曲で、素晴らしい書きっぷりですね。低弦がポルタメントでピュッピュッとゴム鞠^{まり}が弾んでいる様子を連想させるような質感の音を出す。藤倉さん自身は、物をムニャムニャ食っているようなおいしい味覚と触覚から連想した響きだとかどこかで語っているらしいですけれど、とにかく柔らかいものが弾んでいるような質感を連想させるような響きから始まって、それが実に巧みにオーケストラに敷衍^{ふえん}されて、またそこに戻ってくる。音響のコーディネートも巧みにされていて、しかも原田敬子さんの作品のように演奏がたいへんそうでもないというか、現代のオーケストラで練習してパッと対応できるようなかたちで書かれている。だからやっぱり上手なんですね。

ただ、本当に上手な技のほかには何があるんだといわれれば、何もないかもしれないのだけど、2000年代はそれでいいような気もする。何かがあるということじたいが時代錯誤みたいになっている時代でもある。精神と技術の均衡、形式と内

容の均衡を現代人に求めてもしょうがないんじゃないか。精神や内容は前時代の音楽までで充足していますよ。藤倉大さんはテクニックは前衛音楽の続きだろうけれど、ラッヘンマンやファーニホウや細川俊夫さんなんかと何が違うかといえば精神がシリアスじゃない。ポップですよ。

藤倉大的なものを評価する人しない人、両方いると思いますけれども、やっぱりコンセプトとか、なにかそういうところである美意識をはっきり出して、「芸術家の個性が」みたいなところで成果を上げているような人たちとは違うところで評価すべきであると考えたら、やっぱり藤倉大さんは落とせないなという感じがしました。

沼野 そう、カラッとしている。これも目の覚めるような曲だったな。僕は最初の《Stream State》のときの鮮烈な記憶が残っていたのと、日本の音楽界に与えた意味という点でそちらだけ挙げたのですけれど、作品だけみれば、明らかにその後のほうが進化していると思います。

◎斉木由美／モルフォゲネシス

檜崎 斉木さんは《アントモフォニー》のシリーズで、芥川作曲賞の候補になったり賞を取ったりしました。《アントモフォニー》のシリーズは、基本的にマイクロ・ポリフォニーとスペクトル音楽を折衷したような手法で、粒だちの揃った音を敷き詰めていって、あまりに整っていて破綻がないのが弱点のような気もしました。それに対して《モルフォゲネシス》は、いびつな音をあえて使



斉木由美

おうとしている。パルスのリズムもあれば、それを崩すような衝撃的な音もあって、整いよりも、そこから音が噴出してくるところが印象に残っています。

白石 《アントモフォニー》のシリーズをずっと書いてきて、斉木さんはこれからも虫の声を聴き、聴かせていくのかなあと思っていたところに、《モルフォゲネシス》が出てきました。パルスを刻むのは同じだけれど、大編成のオーケストラを鳴らしきってエネルギーを放出する瞬間が仕組まれていて、この人が新しく切り拓こうとしている局面が見えて面白かったです。

片山 虫の声よりはいいかもしれないですね。《アントモフォニー》は檜崎さんがおっしゃるようによく書けていて、本人は「メシアンが鳥の声だから私は虫の声で」とか言っていたような気もするけど、虫というと、たとえば吉田進さんの《空蟬^{うつせみ}》という曲がありましたが、チェロかなんかでミーンミーンとやる、あの徹底したい意味での馬鹿さ加減に比べると、《アントモフォニー》は上手に書けすぎていて、この人は何のためにこれを作っているんだろうと思っていました。ただ、この《モルフォゲネシス》を聴いて、これからもっといい曲を書いてくれるのかなと思いました。

沼野 うーん、しかしこれよりは虫のシリーズのほうが……。

白石 虫で一生、書き続ければ、それはひとつの生き方かもしれない。

片山 「いろんな虫が鳴いています」というサウンドスケープのようなものだけど、もっと特定の虫をピックアップして、オーケストラでフル・ヴォリュームで流すくらいやってくれたらいいんだけど。

沼野 それは同感です。

◎西村朗／^{そまくしや}蘇莫者

沼野 このタイトル、日本の現代音楽が好きな方であれば松平頼則の《蘇莫者》[1961年]を思い出すが、ちょうど50年ぐらい離れて西村さんのこの作品がある。西村さんの作品は、雅楽の舞楽《蘇莫者》を、オーケストラのために新しく作ったわけですけど、オリエンタリズムとかジャポニスム云々というものが、ここにいたって完全に反転したような感があります。舞楽から影響を受けたのではなくて、西村朗さんが《蘇莫者》という新しい舞楽をCD1枚分の規模で作ったということですね。かつて松平頼則が前衛音楽と雅楽を融合させたところから約50年をへて、日本の音楽史はここに至ったのか、と大げさにいえばそういう感慨がわく作品です。

◎西村朗／^{しのびこと}偲琴—二十五絃箏と低音二十五絃箏のための—

植崎 二十絃箏は普及していますが、二十五絃箏は野坂恵子さんが積極的に普及させようとしているわりには、いまひとつ周知されていない。そんな中で、西村さんが委嘱されて書いたものです。西村は邦楽器の中では二十絃箏を扱うのが得意で、二十五絃箏も西村さんにぴったりだった。西村さんのオーケストラ作品では、音の房をいかに作っていくかが関心事になっていると思いますが、二十五絃箏と低音二十五絃箏のためのこの作品では、房よりも、音そのものの変容に関心が向けられている。ゆったりとした間隔の中に音を投じて二十五絃箏の野太い音で空間を満たしたり、トレモロのように音をすばやく交替させて薄い響きを奏でたり、というように、かげろうのようにはかないものから、それひとつだけでふところの深い太鼓のような音にいたるまで音じたいが変化します。それらを介して、二十五絃箏と低音二十五絃

箏のあいだで同調したり照らし出したりしますので、音が変容するだけでなく、それらが置かれるコンテキストも多様です。現代邦楽のアンサンブルにも示唆を投げかけています。

片山 音が多いと西村朗さんらしいというのがよく出ている作品で、野坂さんもどんどん委嘱したらいいかもしれませんね。

◎酒井健治／ヘキサゴナル・パルサー



酒井健治

白石 ヘルムート・ラッヘンマンが審査した武満徹作曲賞で第1位を受賞した作品です。シンメトリカルな楽器配置になっていて、電子音楽に特有の効果から発想した手法をアコースティックなアンサンブルに応用しています。硬化しない、^{かそ}可塑性のあるモルフォロジーを面白く聴きました。

正直なところ、酒井さんの作風をまだ、よくつかめてはいないのですが、パリの IRCAM から近年出てくる思考の柔軟な人たちの流れの中に、こういう人がいると思って挙げました。これから酒井さんの曲を聴く機会は増えていくでしょう。

◎山本和智／ZAI For Orchestra

片山 最後、オケのメンバーが拍手して終わる部分の特殊な効果が印象に残っています。馬鹿馬鹿しいといえば馬鹿馬鹿しい。あそこにもっていきような音響の配置になっていたのかもしれないけど、あまりそういうふうには聴こえなくて、とにかく「この作品がエントリーした武満徹作曲賞の審査員の」ラッヘンマン好みのガチャガチャした音響で、最後



山本和智

に意表をつく、トリッキーというか演劇的というか——もしかしたら音楽的效果なのかもしれないけれど——そういうもので終わる、というような。オーケストラもうやることないのか、ここまで来たかという印象がありました。でも、シュニトケの交響曲第1番でも拍手の音が入りますよね。——ラッヘンマンの選評を読むと、「もしかすると、こういったことは初めてかもしれないのですが、私たちがコンサートでは当たり前になった儀式のようなあれ（拍手）がですね、一つのテクスチャとして聴こえる。あるいは聴こえるように作曲家によって誘導されると。これはこれでまた一つの独特なイディオシンクラティック（idiosyncratic 特異な）なカオスと言えそうです。今まであまり気にも留めていなかったことが非常に極端な姿を帯びて、現れ直すと。私たちがこの曲の冒頭に聴いたような、高度に人為的な操作を得た複雑性の中に拍手が顔を出してきます。これをユーモラスだなどと思う人もいるかもしれませんが。でもそれ以上のものだと思います。私たちの聴き方を変える音楽になっていると思います」と書いてあります。

沼野 ラッヘンマンに言われると、なんだか不思議な説得力があるね（笑）。

白石 さっき片山さんがおっしゃったシュニトケの交響曲第1番は、仕組まれた拍手じゃないんです。楽譜をみると、冒頭にオケとジャズ・バンドの即興演奏が指示されていて、曲はすでに始まっているんだけど、そのあと指揮者がステージへ

出てくる。それで観客はいよいよ始まると思って拍手が起こるという。でも、考えてみればそれもシュニトケの計算に入っているのかもしれないけれど。

片山 そうすると、オーケストラじたいが拍手するのは初めてなのかなあ。ラッヘンマンが知らないというんだから初めてなのかもしれませんね。そういう特殊な効果が使われている作品ということで、記憶にとどめておきたいと。

——次は作曲家グループのクロノイ・プロトイで、2010年に佐治敬三賞を受賞した第5回作品展「弦楽四重奏の可能性」から3曲ですね。

◎大場陽子／カエル・シンフォニー

沼野 さっきの虫じゃないですけど、大場さんは今、東北の田舎に住んでいて、カエルが家の周りで鳴いているらしいのです。で、それを単に模倣するのではなくて、田んぼにもうひとつ対になる音響体を置いて、周りの環境の音をもういちど内から外に放射する、という考え方でできている曲です。いつも同じ話になって恐縮なんですけど、やっぱりフォルムがいいんですよ。カエルの環境音を模倣して、それをカエルに返していくというアイデアを得た段階で、モチーフを操作するか、どこかにクライマックスを作るとか、そういう前提がすっ飛ばっちゃうわけです。

片山 「カエルに返る」というのはどういうことですか。



大場陽子

沼野 僕の理解では、こうです。まずカエルが鳴いている環境がある。そこに相似形の音響体を1個設置する。で、そこに再度カエルの声が反射して、また環境に返るといって、一種のループ装置みたいなものが念頭にある。

片山 弦楽四重奏だけですか？

沼野 弦楽四重奏だけです。

片山 カエルの声が出てくるわけじゃないんですね。

沼野 言われなきゃカエルとはわからない。なんとなくギューンギューンと鳴っているだけで。

片山 ポーリン・オリヴェロスのテープ音楽で、カエルの声でできているのがあったけれど、まあ関係ないか。いや、カエルでループというところは似ていますかね。《カエルのうた》のカノンではないけれども、カエルはループの表象なんですね。

◎小林寛明／弦楽四重奏曲



小林寛明

檜崎 クロノイ・プロトイの演奏会は、弦楽四重奏という誰でも知っている演奏形態を、現代音楽のプロデュースとして仕掛けていることが功を奏したと思います。作品の中には、弦楽四重奏曲のイメージを超えるものと、一般にイメージされている弦楽四重奏曲に沿うものなどがありました。小林寛明さんの《弦楽四重奏曲》はどちらかといえば後者にあたります。ハイドン、モーツァルトから、バルトークくらいまでの弦楽四重奏曲の響きを彷彿させながら、定石どおりに束ねられるこ

とに耐えられない、とでもいうように、4奏者が徐々にテクスチュアをはみ出して炸裂的な動きにいたる個所がある。古典から現代にかけて共有されているものとそうでないものを、隣り合わせに置いたところが面白いと思いました。

◎篠田昌伸／フィルタード・バラッド

白石 篠田さんのクアルテット2作目ということですが、奏者がソリストのようにふるまうのでもなければ、弦楽四重奏による古典的なアンサンブルのようでもない。4人が現代の特殊奏法を凝らした多様な素材を呈示しては掛け合わせて、ひとつのバラッドをゆるく紡いでいくというプロセスを積み重ねていきます。伝統的なクアルテットとは離れたかたちで、4つの弦楽器の個性を生かしていたのも良かった。作風はいくぶん地味かもしれないけれど、篠田さんは音のセンスがいい人だと思います。

◎間宮芳生／オペラ《ポポイ》

片山 日本のオペラについて考えたときに、日本の伝統的な発声を使って、声のヴァリエティをつけていくことが必要だと思うんです。ただ、日本人のオペラ歌手が出てきて歌うというだけではしかなかったと思うんですが、その中で間宮さんは、あの歳にして、オペラにおいて声のヴァリエティを探究することを考えて、能役者を連れてくるなどの試みをしているところが高く評価されるべきだと思います。

山田耕筈が1940年の《黒船》のときに、わざわざ専門の歌手ではなく、歌手の素養はあるけれどもあくまで当時すでに新劇の第一線の女優であった杉村春子を出して歌わせたということが象徴的だと思うんですよ。やっぱり普通のクラシックの歌い手じゃない人に歌わせないと、日本語は面白くならないんじゃないかと、山田耕筈は考えて

いたと思うのですが、團伊玖磨や清水脩あたりは、すでにそういうことを考えていない。その後の作曲家がいろんなオペラをやっていますが、放送作品などではいろんな伝統的な声をコラージュするなどいろいろ試していますけど、黛敏郎にしても、あれだけいろんなことやっても、義太夫の人とかお坊さんをオペラに出そうということはなかったわけです。まあ、そんなことをしたら上演機会が大幅に制約されてしまうし、ほかにも難しいことがいろいろ出てきますけれども、やっぱり純粋に音楽の問題として日本の歌の可能性を追求しようとしたら、伝統発声のヴァリエティを利用することをもっと突き詰めて当然ではないか。オペラで劇的表現を豊かにするにはその手を使わなくてはあまりにもったいない。

そういうことを考えると、間宮芳生さんが《ポポイ》で能役者を出したということは、やっぱり重要なことだと思うんですね。作曲家にとっても譜面の書き方をどうするかとかいろいろ問題が出てくると思うけど、もっと歌舞伎とか能とか、日本の発声を用いることで、日本のオペラは、まだまだ広がる余地があるんじゃないかと思います。間宮さんみたいなもう長老といってよい大家が、2009年の段階でそういう作業をやって、日本のオペラの可能性を示した。記憶すべき作品だと思いました。

檜崎 間宮さんの中では、民族主義とよべるオペラとは違って、現代の口語的な発話を主体としている。オペラシアターこんにゃく座の《そしてみんなうそをついた》[2008年参照]では、歌手が甲高い声になって、日常的な発音原理とは違うものになっていく傾向があるのに比べて、間宮さんの《ポポイ》は、自然な発話だったと思います。

片山 題材としては、三島由紀夫のパロディのようなどころがありますけれど。

白石 主役の吉川真澄さんが中性的な声で面白か

ったけれど、間宮さんの作品の中では音楽が小粒かなあと感じました。舞踏の田中泯さんが演出していて、静岡音楽館 AOI のあまり広くないステージで上演されたオペラとしては、手際のいい演出、舞台構成でした。

◎新実徳英／ヴァイオリン協奏曲第2番 《スピラ・ヴィターリス》

片山 これは仙台で初演されたものです。仙台フィルの委嘱ですね。ヴァイオリン協奏曲第1番[2003年参照]と同じような路線ですが、第1番でもうひと押しあればというところが、この第2番は実現されていた。ソロもより雄弁だし、オーケストラもより力強いし、そういう意味で、私が第1番を聴いてちょっと物足りないと思っていたところが解消されて、これならカタルシスに到達できると。今までの新実さんの路線を、もっと強く推し進めた作品として選んでおきたいです。

沼野 僕も初演を聴きましたが、たしかに後半に行くにつれて会場の空気が変わっていった。また、独奏の渡辺玲子さんがよかったですね。

片山 ソリストのおかげということもあったかもしれませんけど、ひじょうに雄弁な曲になっていましたね。

白石 新実さんの音楽にはヴァイオリンが合うんでしょうね。

片山 そうですね。やっぱり弦楽器で纏綿^{てんめん}とやりながらテンションを上げていくような曲がいいんでしょうね。まとわりつくというのが新実さんの若いころからのコンセプトですものね。

◎望月京／オペラ《パン屋大襲撃》

片山 村上春樹原作のオペラとしては、こんなふうになっちゃうのかとがっかりして、批評ではあまり良いことを書かなかった作品ではあるんですけど、音楽としてはたいへんよく書けています。

音楽作品として考えたときに、望月さんの作品の中ではやっぱりこれを挙げたいと思いました。言葉の処理も上手だし、音楽的にすごくノリがいい。ただ、望月さんの《インスラ・オヤ》[2007年参照]とか《今、ここ》[2004年参照]なんかで出しているような、ある種のスタティックで官能的で夢を見ているような感じが、原作の海底火山のくだりのスタティックなイメージと親和性が高いのだから、望月さんがこの原作をオペラにするなら、もうちょっと海底火山というモチーフを膨らました台本や時間構成にすれば傑作になったとは思うんですけどね。そういう点で惜しい作品だったという気もするのですが、ポップな要素と、望月さんが演奏会用の曲で追究している響きの要素とが重層して効果を上げていることは確かだし、やっぱりエポックメイキングな室内オペラとして、レヴェルの高いものだと思います。

沼野 僕も片山さんと同じく、新聞評では「素晴らしい！」という書き方はしなかったのですけれど、重要な作品だと思います。まずよかったのは、題材選択。望月さんというより、このオペラを作った「望月プロジェクト・チーム」が選んだものだと思いますし、意地悪く言ってしまうと村上春樹こそ現代日本文学のアイコンであって、その意味では当然のマーケティングということが出来るのかもしれないけれど、それにしても果敢に村上春樹の、しかも短編でブッファを書くという発想がいい。そして、いままでの望月さんの音楽に拘泥こうでいせずに、まずは物語のスピード感を生かそうとした姿勢は、讃えられてしかるべきだと思います。日本人が書く現代オペラならば、せめてこうであってほしいというものではありませんね。

植崎 ある種、情報過多なオペラだと思うんですが、そのぶん、聴き手はその中の情報を選択しながら進めていくことができる。その点、原作の特性を音楽に置き換えたと評価していいのではない

かと思いました。

白石 私はテンポがよくて引用のツボも押さえたワクワク系の音楽を手ばなしに楽しみました。演出についても賛否ありましたが、これも機動力があって悪くなかったと思う。ですから、特に批判するところもないのだけれど、あらためて考えると、ほかの年に挙げた望月作品と比べたら、これぞ彼女のオペラという手応えにやや乏しかった。

◎中川俊郎／影法師——F. シューベルトの同名の歌曲その他による

白石 《もの思う葦あしたち》を2003年で挙げていて、もう1曲、これを入れたんですけれど、両方あって中川俊郎さんという感じがしています。《もの思う葦たち》は前にも話したように、それぞれの演奏家が図形楽譜を演奏していくもので、中川さん自身がそこに出てきて演奏することが特徴になっていますが、いっぽう《影法師》のほうは完全に書きこんだ作品です。中川さんはコマーシャルの音楽をひじょうに巧みに書くセンスと腕前をもっていて、ステージで演奏されるシリアスな音楽でもその手際が、いろいろな作品の部分を使いながら構成していくところに生かされています。彼のそういう面が表れた、「もうひとつの顔」として取り上げました。

植崎 私には《影法師》よりも、同じ演奏会『作曲家の個展 2009—中川俊郎』でも演奏された《合奏協奏曲第2番》[1987/88年]のほうがインパクトがあった。《影法師》は、引用手法の作品としてそんなに際立っているようには思えなかった。

白石 《合奏協奏曲第2番》は民音現代音楽祭での初演の記憶が鮮烈で……。あれで中川俊郎という作曲家に興味をもちました。

◎法倉雅紀^{かぎろひ さいれい}／炎の祭禮 オーケストラ
の為の

榎崎 「オーケストラ・プロジェクト 2009」で演奏された作品です。2007 年の《延喜^{えんぎ}の祭禮第二番》についてはマイナス面も挙げられていましたが、《炎の祭禮》では私は、物語性が個別化している点を挙げたい。何かのモデルに還元できるような物語ではなく、この作品のみがもっている物語です。祭禮というタイトルが示唆するように、全体に厳肅なゆっくりとした時間が流れていて、アニミズムを思わせる特徴的なパッセージが各セクションから出てくるのですが、それらが合流したり収束したりするのを期待しても、そうはならない。モデルに依拠しないで、もっぱら音を追っていくべき作品です。

◎深見麻悠子／Azur pour piano



深見麻悠子

榎崎 この作品は須藤英子さんのピアノ・リサイタルで演奏されました。他の曲目には一柳慧の《ピアノ・メディア》とか佐藤聰明の《リタニア》があったのですが、須藤さんといちばん世代の近い作曲家が深見さんでした。作曲家と演奏家の感覚がぴったりしていると思いました。《Azur pour piano》を高橋アキさんと木村かをりさんが弾いている光景はイメージしにくい。高橋アキさんが1970年代に弾いていた新作と高橋さん自身との関係に近いものが、須藤さんと深見さんのあいだにあった。作品の言葉が演奏者の言葉でも

ある、というような。

深見さんの曲は、ガラガラとかピアノカといった道具やおもちゃを使っているのですが、芸術音楽におもちゃを持ちこむというような大げさなことではなくて、自身の感覚で音素材が選ばれていて、演奏は作品のそのたたずまいを伝えてくるものでした。

◎フォルマント兄弟／フレディの墓／
インターナショナル

沼野 今さらながら《フレディの墓／インターナショナル》は驚くべき作品です。フォルマント兄弟〔三輪眞弘、左近田展康〕はつねづね冗談まじりに、「ライバルは初音ミク〔音声合成ソフトウェア、およびその合成音声によって歌唱するキャラクターの名称〕だ」と言っていて、もちろんミクと違ってサンプリングなしで人声を合成する技術だけでも、ひとつの達成だと思うのですが、この曲はそこから先に、二重三重の仕掛けがある。

人声を合成できたときに、彼らは何を考えたか。死者を蘇らせるということです。死者の声を現前させるというフリードリヒ・キットラー〔ドイツのメディア研究者〕的なアイディアを出す。そこでフレディ・マーキュリーというロック・スター、冷戦期に中東で生まれ、イギリスに移住したロック・スターを召還してくるわけですね。彼の歌の特徴はある世代以上の人ならばみな知っているわけですが、まずはそれがみごとに再現される。さらにこの死者に何を歌わせるかといえば、やはり



フォルマント兄弟
左：三輪眞弘
右：左近田展康

20 世紀に死んだもの、つまり共産主義のテーマソングです。

かくしてフレディが《インターナショナル》を日本語で歌うという、なんとも奇怪な事態が起こる。結果として、これは 20 世紀への、けっこうセンチメンタルなオマージュでもあるんですね。まあ、解説しているとキリがないのだけれども、とにかく二重三重四重に仕掛けがほどこされていて、ひと粒で何度もおいしい。この 10 年のベスト 1 といってもいいかもしれない。

——作曲という概念を変えたということはあるですか。

沼野 いや、すごくよく考えられているけれども、むしろ古典的だと思います。あえていえば、だからこそいい。

片山 《インターナショナル》という革命歌のある種の編曲なんでしょうね。そこでソロを受けもつのがヴァイオリンでもトランペットでもなく、フレディ・マーキュリーの声だと。

◎フォルマント兄弟／NEO^{ど といっ}都々逸 六編

沼野 この作品は、都々逸のひじょうに微妙な節回しを、フォルマント兄弟が微分音を使って、演奏にチャレンジしたという記録です。《フレディの墓／インターナショナル》は「あいうえお」という音をフレディ風に歌わせるという発想だったんですけど、こんどはひじょうに微妙な都々逸の節回しを、確定的に記譜することに成功している。民族音楽の採譜なども含めて、いろんなところに応用が可能なアイデアだと思います。《フレディの墓》と比べてしまうと、テキストと音楽が何重かのたくらみの層をなしていない点で物足りなくも思ってしまうのですが、それでもみごとな達成だと思います。

◎ジム・オルーク／The Visitor

沼野 これまで 2000 年から 2009 年までの 10 年を振り返ったわけですが、僕はいちばん最後にジム・オルークのこの作品を挙げようと思いました。これはまさにタイトルどおり「ビジター」なんですよ、この座談会の中で。ふたつの意味があります。まず、この座談会は『日本の作曲』という冊子にまとめられるわけですが、「日本」とはいったい何なのか、ということ。作曲者の国籍が日本人ということなのか、日本に住んでいるということなのか、日本で発表されたということなのか。藤倉大さんはイギリスで作曲して、ほとんどの作品をヨーロッパで発表しているわけだけれども、ここ数年日本に住んでいて、日本を拠点にして音楽活動をしているジム・オルークはどうなるのか？ 彼には参加資格はないのか。

もうひとつは『日本の作曲』という書名の後半部分、この「作曲」は、「現代音楽」という言葉にも置き換えられると思うのですが、その範疇^{はんちゆう}をこんにちどのように設定しうのかという問いです。日本という枠組みと、作曲・現代音楽という枠組みのふたつが、ジム・オルークという存在によって問われる。

で、これは 40 分で 1 曲の CD による作品です。いわゆるポップ・ミュージックでもないしジャズでもないし即興でもないしクラシックでもないし、しかしあるいはどれもあてはまるかもしれない音楽。一般的な CD ショップのカテゴリーでいうと、



ジム・オルーク
© カヒミ・カリイ

オルタナティヴとかポスト・ロックということになるのかな。ややわざとらしいかもしれないけれども、最後にこの《The Visitor》が「ビジター枠」で入るということで、いかがでしょう。「正規会員」じゃないけれど、ビジターとして、括弧付きでもいいから入れておいたら、議論が広がるのではないか。^こ傲慢な言い方かもしれませんが、そう考えて選びました。

総 括

◎「日本」とはなにか？

——10年前の座談会では、武田明倫さんの「ちょっと先が見えるようで見えなくて、広がるようで広がってなくて、まさにそういう時代なんだろうな、きっと」という言葉で締めくくられているわけですが、いかがでしょうか。

沼野 そう言ってしまうと、今回もいっしょですね。そもそも、10年後の座談会があまり想像できない。

片山 この座談会はもうできなくなっている可能性がありますね。「現代音楽」というようなジャンルを語ることがどんどん難しくなって、やりようがなくなっているんじゃないかと思います。今はまだ取り繕うようにやっているけれど、この先の10年になると厳しいんじゃないかなと思うんですよね。

沼野 そういう意味で今回は、フォルマント兄弟〔2009年参照〕を選曲リストに入れることはみなさん認めてくださる気がしたのですが、じゃあジム・オルーク〔2009年参照〕だったらどうなるのか、試してみようと思ったわけです。

——たしかに「日本の作曲とは何か？」と問われて、ひとことで答えられるかというところひじょうに厳しい。逆にいうと、「無国籍な音楽」ともいえるのではないですか？ つまり、ジム・オルークが何者で、どういう音楽をやっているかというときに、日本でもない、どこの国でもないということもあるんじゃないですか。

沼野 もちろん、そうもいえるけれど、そういう「日本人」もいっぱいいるわけですから。

——もちろん日本で初演された、日本で生まれた、日本に住んでいる人が書いたという空間とか場所による定義はあるかもしれないけれど、音楽そのものについて、藤倉大の音楽は日本の音楽なのかとか、三輪眞弘の音楽は本当に日本なのかといい始めたら、ひじょうに難しくなっていきますね。

片山 国籍というか、どこで活躍しているかというのは、たとえばフランスでも、ストラヴィンスキーやプロコフィエフがパリにいた時期は自国の音楽史の中で取り扱っていますし、チェレプニンやミハロヴィチやタンスマンなど、亡命してパリにずっといたような人をどうするかということがありますよね。塩見允枝子さんがニューヨークにいて、フルクサスとの関連で名前が出てくると。それなら塩見允枝子はアメリカの作曲家なのか日本の作曲家なのか、それとも両方なのか、一国で音楽を語る意味がどこまであるのか。そういう意味では昔からある問題なんです。戦前・戦中の日本でもグルリットやプリングスハイムが作曲している。彼らの作曲はどこの音楽史で語るんですか。日本ですかドイツですか。

沼野 そうですね。今はジム・オルークやカール・ストーンが日本に住んでいて、昔はジョン・ゾーンもいたことがある。もちろんその前も……。

片山 東京も、昔のパリ、ロンドン、ニューヨークみたいなイメージで、その街がいいから彼らがいるんだということですね。

沼野 楽観的にいえば、東京がそういう街になっているということなのでしょう。

片山 日本の音楽シーンに参加している人だということで、ジム・オルークが出てきてもおかしくないと思います。括弧かっこに入れて出すとかしたらどうでしょうか。

沼野 ちなみに今、日本人でなくてもいい、とい

うことだったら、他に誰か挙げられますかね。もちろん厳密な国籍という点では在日朝鮮人、韓国人という問題もあります。

片山 国立音大にトーマス・マイヤー＝フィービッヒがいますけどね。

沼野 あとはペーター・ガーン〔ドイツの作曲家。東京藝術大学、洗足学園音楽大学などで教鞭をとる〕とか？

片山 ああいう人が、日本の作曲界の中で作品を発表していたら、こういうところに出てきてもおかしくないんじゃないかということですよ。

沼野 パリでもニューヨークでも、とうぜんそういうふうに出ようでしょう。

片山 BMG系で発売されているドイツの戦後音楽の膨大な組みもののシリーズがありますけれども、あれなんかドイツに長年住んでいるけれど外国人作曲家もおおぜい入っている。ユン・イサンなども入っている。国籍取得のこととか調べだすとたいへんだけれども、とにかくあのシリーズではドイツに居住歴の長い外国人もドイツの音楽史の枠内で扱おうとしている。

沼野 そしてもっと大きな問題としては、そもそも「現代音楽」という枠組みが、「お約束」としてにせよ、維持しにくくなっている。

——ジム・オルークは、アメリカの音楽大学で現代音楽の作曲を習っていたそうです。最初はコントラバスを専攻していて、その後作曲を専攻して、十二音やセリーを教わらなければならないのに、電子音楽やミュージック・コンクレートに関心をもっていたそうです。そういう意味では現代音楽のルーツはもっているといえるのではないのでしょうか？ 確信犯的に常に活動の場をずらしているという感じがします。

沼野 昔でいえば、フランク・ザッパをどう捉えるのかとか……。

——むしろ、日本人か日本人じゃないかということよりは、場の問題のほうが大きいかなという気

はしますね。

沼野 活動の場というか、演奏の場ですね。

——たとえば、渋谷慶一郎はどこで活動しているか、という。

沼野 クラブなのか、サントリーホールの小ホールなのか、という違いですよ。現実的にはそういう単純なことでジャンルが分けられている。

——たとえば、三輪さんはいろんな活動をしているけれども、あの人はクラシック系の現代音楽の作曲家だという自覚があると思うんですよ。だから、たとえば、ジム・オルーク本人にそういう自覚があるかどうかということも、重要な問題かなという気はします。

沼野 とりあえず、今回は括弧付きで入れていただくということでいかがですか。

片山 私はそれでいいと思います。今みたいな問題の提言は、まさに2000年代と2010年代を考えるとときに必要な視座なので、ここで括弧付きでジム・オルークが入っていることによって、議論を開いておくのはいいことだと思います。

——過去、つまり10年前の状況と比べて、今、ジム・オルークがここに入ってもいい、入るべきかもしれないという変化があったということですか。

沼野 はい。

片山 10年前だったら、ジョン・ゾーンを入れておきましょうとか、ありえたかもしれないですけどね。

——あとは、場にたいする問いかけという意味で、座談会そのものが今後成り立つかどうかということにつながると思うんですよ。10年後にまたやりましょうということになったときに、たとえばクラブでやっていることも目配りしていかなくてもいけないのではないとか、そういうこともあるかもしれないですね。

片山 10年経つと、いろんな垣根がもっと壊れ

ていると考えられるので、自ずとそうになっていると予想します。現代音楽のCDは、ショップに行くとした場合にクラシックのところに並んでいるけれど、そうではないフロアにも並んでいるようになって、それこそ新宿のディスク・ユニオンの6階なんて、なにがなんだかわからない売り場になっていますけど、ああいうところがけっこう今の「現代音楽」を表しているんです。

沼野 まさにその話をしたいとも思っていたんです。新宿のタワーレコードの9階の変わりようとか。

片山 ああいう売り場にあるような音楽をひととおり聴くというような人のニーズに答えていくようなかたちじゃないと、こういう座談会は成り立たないという感じがします。その意味では、2000年代にはジャンル破壊がだいぶ進行してきたといえる。

◎発表の場と作品の数

——ジム・オルークはさっき現代音楽出身とあったんですが、渋谷慶一郎さんは？

白石 東京藝大作曲科出身だから問題ない？

——現代音楽を支える人たちが、今まではいわゆる現代音楽を教える藝大の作曲科をはじめ、そういうところから出てきているわけですが、それが変わっていく可能性があるのか。それともそれなりに評価されたものを書こうとすると、あるていど理論武装というか基礎がないといけないのか。

檜崎 私から見てこの10年間は、その前の10年間には生きていた「ポスト・モダン」という言葉が弱体化している。ポスト・モダンの時代には、モダニズムの時代とは違う価値観をみいだそうする、あるいはモダニズムを超えようとするエネルギーがあったと思いますが、この10年間にデビューしてきた1970年代生まれの若手作曲家にとっては、^{ほこさき} 矛先を向ける対象がないように見受け

られる。自身の活動はどういうコンテキストにあるのか、自身の活動を相対化して見る術^{すべ}がないとか、興味がないとか。そのぶん、それぞれの作曲家の個性が束縛されないで育まれる反面、その個性は何にたいする個性なのか、どこに向けて伸びていけばいいのか、といった認識が希薄かなと感じます。

先ほど沼野さんから提起された、日本に滞在の海外作曲家を「日本の作曲家」という括りの中に取り上げるのかどうかについてですが、海外作曲家が日本で活動する例は、2000年以降にかぎらずその前からあるわけで、むしろ、その数がそれほど増えていないことが挙げられるのではないのでしょうか。日本の音楽大学の作曲科への留学生についてみても、アジアからの留学生はいても、西洋系の海外からはほとんどいないのではないかと思います。創作活動をするうえで東京が魅力的な都市になったというわけでは必ずしもない。

そのほか、2000年以降についていえることは、作品を発表する機会が減っている点です。オーケストラ作品やオペラなどの大規模編成の作品が委嘱されるのは一部の作曲家に限られるので、公募などで作曲機会が広く設定されるべきなのですが、逆に減っている。たとえばオーケストラ作品を書く少ない機会だった「現代日本のオーケストラ音楽」の作品公募は2009年で終わったし、文化庁舞台芸術創作奨励賞も終わっているのも、現在、オーケストラ作品を公募しているのは、「日本音楽コンクール」の作曲部門と「武満徹作曲賞」くらいではないでしょうか。「日本音コン」の作曲部門はオーケストラ作品と室内楽作品を交互に公募するので、2年に一度オーケストラ作品を書く機会がまわってくることになります。公募がなくなっていくのは、応募作品が少ないとか、質の高い作品が集まらないとかが理由のひとつだろうと思いますので、むしろそちらのほうが問題なので

しょう。作品を生み出そうとする欲求はあり余っているのに発表する場がない、というわけではないということが。ほんらい作品公募は、作曲志願者が多いときにおこなわれるものなので、そうでないときには必要ないのかもしれませんが。音楽表現の媒体がオーケストラやオーケストラの楽器以外のところに分散しているということもあるでしょう。だからといって、オーケストラ的な思考がはやらない時代なので促進のしようがない、ですませていいのかどうか。

片山 檜崎さんがおっしゃるように、基本的に現代音楽の新作がまとめて出るようなチャンスは減っていますよね。そういう意味では、場が減っているぶん、新しいものを演奏する機会が減っているのでしょうか。これはちゃんと統計を見ないとわからないことですね。民音の現代音楽祭がなくなって、「現代日本のオーケストラ音楽」も武満になって、「ミュージック・トゥデイ」も武満が亡くなって終わって、「現代の音楽展」も規模が縮小して、トータルで見れば1980-90年代よりも現在はまとまった催しとしては減っているのではないですか。作曲家グループも減りましたし。その代わりになるものは何かあるのでしょうか。——ひとつの例として挙げると、20年間開催されている「芥川作曲賞」にかんして、毎年、その前年度に国内外で初演されたオーケストラ作品を収集してリストアップしているんですが、このデータを見ると減る傾向にあるとは一概にはいえない。

片山 それは不思議ですね。というか、実感とは違う。

白石 中川俊郎さんが同じ年に2曲も初演するとか、西村朗さんや細川俊夫さん、野平一郎さんなどがコンスタントに書いているとか、そういうポジションを確立した人たちが書き続けている数があるものの、若手がそういうものに興味を感じて、

新しいものにどんどん手を出していく勢いが無いということなのかもしれない。

片山 大学でのオーケストラ初演の数はどうなのでしょうかね。

檜崎 東京藝大作曲科の学生も減っているわけではないというし。

片山 昔に比べたら、むしろ安定的に演奏されるようになっているかもしれないですね。目立つ機会は減っているという印象を受けますけど、にもかかわらず作品の数は減っていないとすると、目立たないところでやっているということですか。たとえば、昔は芸術祭参加ということで、放送局の委嘱があったわけですが、NHKがオーケストラの曲を委嘱してスタジオで録って放送するということは、もう長いことないですね。そういう意味で、かつては目立つところで、たとえば民音現代音楽祭では毎年、何が委嘱されて何が演奏されるかということが大きな話題だったのに、そういう話題性がなくなってしまった。

沼野 今は毎コン〔日本音楽コンクール作曲部門〕1位にしてもあまり話題にならないですから。そもそも、こちらあまり気にしていない。

片山 武満徹作曲賞とかもありますけれどね。

◎ジャンルとして飽和

白石 この10年間の新作では極限的なもの、いわゆる極北みたいなものはなくなったと感じます。世代論でひと括りにするのは危険かもしれないけれど、あえて単純化すると、この10年というのは、石井眞木、松村禎三が亡くなって、1930年代生まれの世代が後退する——もちろん、この世代にあたる湯浅さんや一柳さんなどは変わらずエネルギーギッシュですが——、それに対して西村さん、細川さん、新実さん、野平さんなどの世代が円熟してきています。若手の人、少なくともここで見えてきた20代、30代の人たちは、感覚的にこれが

好きだからこういうふうを書くという第一歩の踏み出し方を^{ふかん}して、それじたいが歴史的な俯瞰のうえにはないですね。梶崎さんがおっしゃったように、アンチとか、破壊するとか、ある種の系列の中での自分の位置づけを意識しながら作っていた人が、前の時代には多かったと思います。そういう意味で、いまは何でもありの時代で、何でもあるようにみえるんだけど、じゃあ、あらゆるものが生まれているのかというと、極限まで突き詰めたものを作る人は出てこない。一時期のように本当に切れ味のいい、これ以上ありえないという極北の前衛というものもなければ、究極的に何でもありみたいなそういう極端なものもない、そのあいだで、さまざまな人たちが感覚的に書いているというイメージ。自分の気持ちがいいものがよいという価値感で動いている。ヴァラエティに富んだ作品が出てきているとは思いますが、ひとつの流れというのは見えません。歴史意識、自分がどこにいるかという認識が欠如している。良くも悪くも流れのない時代だなと。

片山 音楽にかぎらず、演劇だろうが、映画だろうが、政治だろうが、全部そうだと思いますけど、かつてはなにか強固なモデルと、それに対抗するもので歴史が作られてきた。冷戦構造が崩壊して90年代以降、多様化する時代になると、権威とか体制／反体制という図式がなくなりました。そういうところで育つ若い人にとっては、ただの選択の問題になって、「たまたま」とか、「好みで」とかが出発点となる。「たまたま最初に門下に入った先生が……」とか。

たとえば、1980年代くらいまでの日本の現代音楽だったら、三善晃とか松村禎三とかはしっかりしたモデルがあって、それにそっくりな曲を書いたり、ちょっと違うのを書いたり、反対の意識をもつと、松平頼暁とか近藤譲みたいな人が偉く見えるとか、高橋悠治がいいとか、そういう図式

が見える。90年代以降は冷戦構造崩壊後の他のジャンルとまったく同じようになっていて、外国の情報もどんどん入りやすくなって、楽譜や音源も増えて、すぐあらゆる作曲家の真似ができるようになった。細川俊夫さんの時代は「鎖国だ」とかいって、外国の作曲家の情報を得るべく、秋吉台などでうまくやっていた歴史があったものの、今ではそれもあたりまえになっていて、ラッヘンマンだろうが、ノーノだろうが、ベリオだろうが、クセナキスだろうが、リゲティだろうが、ファニーホウだろうが、スペクトル楽派だろうが、それがみんなモデルになってしまった。作曲ソフトもあって、すぐにある水準で全部できるようになって、そんなに苦労しなくても、あるスタイルでどんどん書けるようになっている。しかも、おのこのスタイルというのは、先人がそれなりにやれるところまでスタイルを極めてしまっている。ここから先にブレーズをもっと極めようとか、ファニーホウをもっと極めるとか、ラッヘンマンをもっと極めるとか、シュトックハウゼンを極めるとかいても、彼らはもう極まっちゃっているから、ある意味飽和している。日本でも、西村朗のような人も自分のスタイルはもう極まっているわけです。オーケストラを極めるとか、弦楽四重奏を極めるとか、特定の作曲技法を極めるというのは、だいたい終わっていて、シリアスな現代音楽というのは、もう飽和したのではないかという印象を私はもっています。あとは真似たり、組み合わせたり、ちょっと足したり、というようなことで、なんとなく現代音楽みたいになっている。若い人はみんなそれで書いていて、ちょっと聴くとすごいなと思うけど、続きがなくて、次の人が出てきて、この人いいかなあと思っていると、その人もすぐどこかへ行っちゃって……というのの繰り返し。そうやって歴史が壊れて、積み重ねがない、ある上澄みだけを取って選手交代していくよ

うな状況になっている。IRCAM 的なテクノロジーに頼ればもっと複雑になるようなものも、人間の耳で聴いて面白いものはひととおりやってしまったような気がして、ハイビジョン・テレビみたいに、技術的には拡張して深化させられても、聴いても違いがわからない。人間の耳の能力、鑑賞能力が追いつかない。素人に最先端の精密機器の設計図をみせて、次にもっと精密にしたというのを見せて、いや、ここが間違っているから直しますといわれても、何にも実感できないでしょう。そういうレベルになってしまっている。

オペラに象徴されるような、組み合わせとか、他のジャンルとか、音楽語法とかを自然にインテグレートしていくようなものはまだ可能性があるかもしれないから、そういうもので達成を示していくことはあるかもしれない。そこで最後に沼野さんがジム・オルークを出してきたのが象徴的で、もう既成のジャンルは飽和したから、ワールド・ミュージック的なものや、異なるジャンルや時代のを混ぜることになる。それも違うと思うけれど、どうなのでしょう。

◎日本の「現代音楽」シーンを ひっぱった二極

沼野 少しでも客観的に見ればすぐわかると思うんですよ。簡単にいうと、この座談会で主に取り上げられてきたような、いわゆる今日の「現代音楽」は、日本の社会の中で、ほとんど話題になっていない。たとえば日本の思想家が「現代音楽」について語るということをひさしく見ないですよ。あるいは、日本の先端的な芸術家が何人か集まって対話を交わすというときに、「現代音楽」の作品なり作曲家なり批評家なりがピックアップされることもほとんどないでしょう。

簡単な例でいえば、ここ 10 年くらい、『ユリイカ』とか『現代思想』[いずれも青土社発行]といった

雑誌で、いわゆるシリアスな「現代音楽」が特集されることがほぼなくなってしまった。もちろん、かつての近藤譲さんや松平頼暁さんや庄野進さんの連載みたいなものも、ありません。別にそういう雑誌が特に重要だというわけではないのですが、ひとつの目安ですね。つまり、知的な人々のあいだで、「現代音楽」を聴くべきだとか、これを聴いていないと恥ずかしいとかいう感覚はもはやなくなっている。このあたりまえのことに気づかないといけない。

これは、作曲家の責任というよりは、批評家の責任が大きいようにも思います。いまだに、新作を聴いていいとか悪いとか言うだけで、なんの知的刺激ももたらそうとしない——もちろん、これは自戒もこめて言ってますよ——。ともかく今、普通に「前衛音楽」とか「実験音楽」という表現が使われるとき、世間ではここに出てきたような作曲家はほぼ想定されていないわけです。そして「現代音楽」にかんしても実は同じようなことがいえる。この事実はひじょうに重いのに、業界の中だけがそれに気づいていない。

もうひとつ音楽大学の作曲科みたいなところが、もはやアンチとしてさえ機能しなくなっていることも重要かもしれない。さっきも片山さんのお話にありましたが、ギリギリ機能していたのは西村朗さんなどが学生だった世代じゃないですかね。松村禎三、矢代秋雄、三善晃といった世代の先生たちが大学にいて、いっぽうで在野には実験工房系の人たちとか一柳さんみたいな人がいて、その狭間でやんや言うことができた。こういう二極構造の緊張感がなくなってから、どの大学でも教員・学生ともに極度に保守化する傾向にある。

こうした中で、クリティシズムということが批評家はもちろん、作曲家にも演奏家にも必要になってくると思うのですが、実はそれをここ 10 年のあいだに率先してやってきた、プレゼンテーシ

ョンしてきたのが、僕からみれば三輪真弘さんなんです。だから選曲してみたら、三輪さん関係ばかりになってしまった。

いっぽうで、あらためて考えてみれば、もうひとつの極は川島素晴さんだったのではないかと思いついた。実はこの座談会に臨むにあたって、自分が川島作品の演奏会にあまり行けなかったことがあらためて悔やまれたんです。もう少し聴いていれば、何曲かは入っていただろうと。これは川島さん個人の作品の評価ということだけではなく、プレゼンテーション、プロデュース、演奏会のあり方、といったものまで含めてです。ともかく、この10年を振り返ってみると、この2人による二極が日本の「現代音楽」シーンをひっぱってきた気がします。

そもそもこの10年間、批評的に見て最も刺激があったのは、片山さんがかかわっているNAXOS [香港のレコード・レーベル] の「日本作曲家^{せんしゅう}選輯」かもしれない。現代音楽関係の話題としては、むしろこれが最大のトピックスだったのではないか。ディスクが枚数的にもそうとう売れているということは、新しい音楽よりもかつての文脈を見直すほうに皆が魅力を感じているということであって、これはクリティカルな事件というほかない。現代音楽シーンが華やかなりしころは、ああいうものは抑圧されていたわけですから。

◎歴史性の消失？ 歴史の読み直し？

片山 歴史が90年代以降、一回チャラになって、そこでかつてはたいしたものではなかったと思われていたものを見直してみましようということでしょうか。外国でもいろんな作曲家が見直されて、ブレゲンツ音楽祭のようなそれなりにメジャーな音楽祭で、今夏[2010年]はヴァインベルク [ポーランドのユダヤ人作曲家、モイセイ・ヴァインベルク (1919-1996)] がテーマ作曲家になった。ひと昔前

では考えられない。ありえない。川島素晴さんがやっていることもある意味、たとえばカーゲルとかクラウス・フーバーとか、日本だったら甲斐説宗とか、それなりの人たちではあるんだけど本流とはみなされていなかったもの、前衛の中でも傍流とかB級だといわれていた人を見直しましょうということをしていて、歴史検証運動みたいなところがずいぶんある。

沼野 彼はひとつの歴史観をもって、それを自分の創作にきちっと反映させている作曲家ですね。

片山 今まで単純化して先をめざして、けっきょく先にどうやって行けるかわからなくなってしまったから、歴史を見直すくらいしかやるのがなくなったということは、1990年代、2000年代にたしかにあったと思います。それによって、少なくとも聴く側は豊かになったと思いますよ。選択肢も増えたし、こんなもの聴いていて恥ずかしいという意識からも解放された。解放された欲びはあったけど、解放された後に、それがあたりまえだと思って聴く人も現れて、あれもよし、これもよしで、歴史性のない無方向な聴衆や評論家が出てきたのも確かです。だから、たくさんのが再評価されたのは90年代以降のプラスの現象だけど、たくさんのが横並びになって、それがあたりまえになったときに、逆に歴史性がなくなってしまったという問題もある。今までは歴史を見直すために、正統的な歴史観にたいするアンチがあったんです。その緊張感でそれなりに面白かったんだけど、最近の若い人になるとそれがあたりまえになってしまった。最近、CDショップで急に声をかけられて「橋本國彦と安部幸明はいい作曲家だ」とかいわれるようになった。それがあたりまえになって自然な選択肢になっている。少なくとも聴衆には新世代が登場している。少なくとも私個人としては、たとえば橋本や安部を評価するときには、歴史意識というか、なにかそれま

での常識との緊張関係が強くあるんだけど。緊張がないのがあたりまえで気楽な選択肢のひとつとして橋本や安部に接している新世代に出会うと、それでいいのだともいえるし、もう少し葛藤^{かつとう}をもって受け取ってくれとも言いたくなる。複雑ですね。

沼野 なるほど、行き過ぎちゃった面も……。ただ、いずれにしても美術や文学と違って、音楽は楽譜を音にするというまだるっこしいことをしなきゃいけないから、NAXOSのあのシリーズは大きなインパクトがあった。あれに触発されて、戦前の日本の音楽がずいぶん取り上げられるようになったし、いっぽうで前衛的・実験的な作品でこれまでCD化されていなかった音源もたくさんリリースされた。こうして、実はわれわれが——片山さんはともかくとして——20世紀の日本の音楽をろくに知らずにきていたことが明らかになったわけです。

片山 演奏とか聴衆ということでは大きいと思いますが、創作とか作曲の問題となるとどうなんでしょうね。

三輪さんの場合はコンセプトの刷新みたいところがあって、川島さんの場合はもっと学べるものをちゃんと学んで、さらにその仕掛けをちゃんと作って聴かせていこうという姿勢ですね。まだ知らないものがこれだけあるんだから、それを糧^{かて}にすれば前進できるはずだ、みたいなね。ある意味、歴史主義の復興みたいところがあると思います。

沼野 彼らは、自分がどういうメディアで何をやっているのか、どういう歴史的位置にいるのか、ということに意識的です。もちろん今は話の都合上、良きものを彼ら2人に象徴させているわけで、ほかにもすぐれた人はいるわけですが、とにかく彼らは、現代においては、あえてひとひねりしないと素直な作曲などできないという逆説を自覚し

ている。

片山 これまでたいしたことないと思われたものが解放されてしまうと、川島素晴さんみたいに過剰にやらないと、ひととおりのだけでもたいへんな労力になるわけですね。川島さんみたいに、次から次へと楽譜を分析しつくして、自分の作曲に生かすことを繰り返して、それでも先に行けるか行けないのかという状態になってくる。そこまでやる気のない人は去れ！ということになってくる。となりますと、ほとんどの人が去らなくてはいけなくなる。そのくらいある意味過酷な状況だと思います。

沼野 過酷だと思います。ちょっと話はずれるかもしれないけれども、コンピューターのDTM世代になると、作曲は誰でもできるわけですよ。譜面を書くソフトもあるし、音源をMyspace〔インターネットのソーシャル・ネットワーク・サービス（SNS）のひとつ〕で発表するとかね。批評だってネットで勝手に書けばいいわけですから、誰でもできる。で、じっさい、世の中には僕よりもはるかに音楽に詳しい人など、掃いて捨てるほどいる。この中で作曲家として、あるいは批評家／学者として仕事をするというのがどういう意味をもつのか、ということです。まあ、僕の実感としても過酷ですが、だからこそ面白いともいえる。

片山 超人が出ないとだめということですか。

白石 むしろ、才能がある人も含めて、大半の人が超人になることをあきらめていて、それで良しとしているのが現状なのではないでしょうか。つまり、川島さんが歴史の読み直しをして、こんなに面白いものがここにあると示すことができるように、本当は袋小路じゃないのかもしれない。沼野さんの挙げた2人は、川島さんにしても三輪さんにしてもとびっきり鋭い批評眼をもっていて、歴史観もはっきりしているから、進むべき方向を模索できる。でも、多くは極北なんて全部やりつ

くしたという、どこかあきらめた感じがある。あの世代にとってはこの認識が、ノーノじゃないけれど「進むべき道はない」みたいなペシミスティックなことになるのかもしれないけど、あきらめた後の世代になれば、のほほんと、できるところでやればいいんだ、自分の感覚でこれが好きだからと言っていることができる。音楽以外だって大同小異で、美大生をみていたら、だいたいナイーブというか、自分の制作と歴史や時代思想などとの関係を探ろうとする人は少ない。そんな全体状況の中で、委嘱も減ってはいるけれども、オーケストラも室内楽もアンサンブルもあって、そういうかたちで力をつければなんとか生きていけるという制度もあり、「新しさ」じゃなくて別の価値観で作ることができるようになっているのが、ゼロ年代なのではないかと思います。

片山さんがかかわっているNAXOSのシリーズが示した「もうひとつの音楽史」的な知識は、たしかにものすごくインパクトがありました。でも、それも実は現在の状況に応えているというか、拍車をかけているのかもしれない。先ほど片山さんご自身もおっしゃったように何でも横並びになった。つまり、前衛が主流だった時代には重視されていなかった作曲家を次々と発掘するというのは、歴史的価値の読み直しであるとともに、「新しさ」を基準としてきた価値体系を崩壊させたともいえるわけだから。

◎大衆化の模索とメタ作品の試み

沼野 制度ということでは、これからの音楽大学の作曲科は、映画やテレビの音楽、たとえば久石譲や大島ミチルといったタイプの作曲家を輩出するインスティテュートになっていくのではないかと僕は思います。オーケストラをドライブして、美しいメロディをのせてゆくためには、伝統的なスキルが必要ですからね。いっぽうで、新し

いものを作ろうと思うならば、音大に行く必要はあまりない。もちろん、武満の例を出すまでもなく、実際には昔からそうだったわけだけれども、それがはるかに加速してしまった。

片山 けっきょく、咀嚼^{そしやく}力がものすごくあって、エネルギーがあって、興味関心が高く、これだけ解放されて、いろんなスタイルのいろんな現代音楽の楽譜をとにかく一生懸命集めて、勉強して、たくさん聴いて、ここから上に行くためにはこういうことをすれば新しいんだといってそこまで行くような、川島的な人間がどんどん出てくればいいと思います。音大に行かなくても、ちょっとお金があってネットが使えれば、やる気があればそれはできる。そのためにはものすごいタレントがちょっといれば、今の閉塞^{へいそく}感を脱してどんどん出てくることになるけれど、さっき沼野さんがおっしゃった、いい人材が集まらないということ、それだけの能力がある人がこの世界に来るかということ、川島素晴らしいの人が10人、20人くらい出てきても、それには難しいところがある。これだけたくさんさんの情報が手に入って、勝手に勉強ができて、上の世代の作曲家がしなかったことがたくさんわかるようになっていっているのだから、それを生かしてどんどんどんどのし上がって、面白い曲を作れる人がもっといてもいいのに、いないわけですね。それはやっぱり、こういう音楽を作ることに人生賭けようという人、魅力のあるジャンルだと思う人が、あまり若い人にいないということですね。

沼野 じっさい魅力のあるジャンルには見えないんじゃないでしょうか。

白石 でも、三輪さんみたいな人がアカデミズムにいて、弟子が育ってきているということもありますよ。

沼野 それはたしかにそうで、なんだか矛盾しているようではありますが、三輪／川島という軸を

あえて今回提出しているという意味では、僕がいちばん楽観主義者なのかもしれない。

——川島さんも三輪さんも、すごくオーソドックスな考えをもっている気がしますね。教養と歴史にたいするリスペクトがある。その部分において際立っている気がします。とにかく勉強することはいいいことだということとか、芸術というものは素晴らしいものだということを、意外にすごくストレートに出してくる。それは同じような世代の人たちが、むしろ恥ずかしくて言えないような部分でもあるかもしれません。

片山 それだけよく勉強している。他の人はそこまで突き詰めていない。何が20世紀の音楽で、どんなものがあるかも知らないで、なんとなくたまたま知っている材料にチープな即席麺のようなコンセプトをまぶして、チャンスがあるから作曲して、コンクール入っちゃいました、みたいなね。そういうレベルの人が多すぎる。

——あと、作曲といっても、サークルというか、小さな集まりがいっぱいある状態で、その中で通じる言葉だけで話しているという状況があると思うんですけど、全体に通じる言葉を発しようという意識は、このふたりにはありますよね。川島さんにかんしてはすべてを網羅することによって、三輪さんにかんしては、もっと根源的なものを考えるということによって、それをやっているのかなという気がします。

ここで新しい違う傾向の人たちとか、希望の星たちとかの名前が挙がるといいですね。

白石 今回の座談会では具体的に触れることができませんでしたが、たとえば野村誠さんや鶴見幸代さんは、普通の人たちを巻き込んだイベントやワークショップというかたちで、今までの現代音楽界にはぜんぜん関係なかった人たちとコミュニケーションをとろうという姿勢がはっきりしている。「行為する音楽」のようなことは、昔もあ

ったといえばあったけれど、そのころよりずっと気軽に、いろんな人が参加できる。単に作品を作って提示するということではなく、関係を作る音楽ということですね。

沼野 ……「普通の人」へのコミュニケーションを軽視する気はないけれども、古典的な作品を作るという次元においても、まだできることはたくさんある。

白石 さきほど申し上げたように、ある種の極端なものを作品化するのは袋小路に入ってしまったとみんなが思っている中で、なんらかの風穴を開けようとしたときに、こういうやり方をしたのかなということです。実は60年代からあるわけですね。フルクサスだってアンダーグラウンドだけれど、音楽と関係ない人との垣根を取り去ろうと過激にやっていた。でも、もう少しそれを、みんながイベントに参加するみたいな感じで、普通の子どもやお母さんも楽しく、「ちょっと行ってみようか」みたいな感覚で参加できる方法を考える。沼野さんのおっしゃるように「新しい傾向はここにありますが」と言っているのではなくて、むしろ大衆化する方法を模索しているという感じがします。彼らの試みはちょうどワークショップの流行にも乗って、今までコンサートホールに来なかった人たちの中に浸透していく可能性があるんじゃないかということです。彼らにとっては、集まった人たちといっしょにやっているそのアクションじたいが作品なんですね。

沼野 一種の「メタ作品」ということでしょうか。

白石 そう思います。一般の人たちを巻き込んでやることじたいが彼らの作品、表現、そして批評です。ケージもアクションが作品でしたから、半世紀前からあったといえばあったし、実際には現代音楽を大衆化するといっても、そう簡単ではないと思いますが。

植崎 傾向のひとつと思われるのは、ほんらい依

拠する対象であったものそれじたいを作り出そうとする認識です。たとえば、金子仁美さんが言う「方法論を表現する」といったものです。方法論があって、そこから曲を作るのではなく、さかのぼって方法論じたいを作品として提起するという考え方。原田敬子さんの《響きあう隔たりⅢ》[2001年参照]とか《エコー・モンタージュ》[2008年参照]などの作品は、方法論じたいを疑っているような、あるいは自身の作曲の語彙じたいを批判しているような作品です。作品として差し出したものを通して、そこからさかのぼって作曲の現場に誘う作品です。先行世代の作品に蓄積されてきた方法論を俯瞰して、そこから抜け出る方法論を探しているのを感じます。

白石 それはありますね。高橋悠治さんが近代批判のひとつとして、自らピアノを弾きながら身体技法を解体するといった試みを、しばらくおこなってきたわけですが、音のかたちとしての作品ではなくて、作品化されるプロセスじたいを創作するという意識が金子さんや原田さんにはみられて、面白いと思います。

◎作曲とプロデュース

沼野 かつての批評家は、どこから招待券とかCDが送られてきてそれを聴くわけです。もちろん、今だって大部分はそうともいえる。で、みんなが行く演奏会は評判になって、こういう座談会でも名前が挙がり、さらに演奏のチャンスが増えて……というサイクルで業界的な評価が形成されてゆく。それを悪循環とはいわないけれども、これを延々続けているとひどく狭いところにおちこんでしまう。もはやそれだけでは許されないわけで、つまり、どのようなかたちで現代音楽業界に自分が加担しているかについて、こちらも意識的でなければならない。こういう座談会ひとつとってもそうですね。

植崎 批評は批評対象の作品を代弁することではないでしょうか。それは作曲者が語る作曲コンセプトを繰り返し言うことではなくて、むしろその外にあることを言語化することだと思う。

沼野 僕は何かを代弁するつもりはまったくありません。とはいえ、なにがしかをそこに読み込む、どこかに接続する、ということもある種の代弁なのかもしれません。

白石 今回、サントリー芸術財団が助成した作品、作曲賞を取った作品が、数としては圧倒的に挙げられている。制度の強さにこちらの姿勢が負けているということかもしれない。私たちも姿勢を改めないといけないのかなと思います。後半なんて、選んでいけば選んでいくほど、けっきょくサントリー関係で初演したものとか、N響とか武満作曲賞という感じで、なかなか難しい状況に入ってきている。さっき袋小路という話があったけど、袋小路は私たちも同じかなという気もしないでもないです。

植崎 制度からはなれたところに目を向けると知られざる作品がそこに埋もれている、というわけでもないと思うんです。

——川島さんのことが出てきたときに、プロデューサーとしての川島素晴という話が出ましたが、彼もある意味、制度を作ろうとしているわけですよ。批評されうる場を作って、サントリーとかそういう大制度に対して、自分たちの制度を作ろうとしている。作曲という行為とプロデュースという行為は一体のものだと思うんです。プロデュースがなかったら、作曲も実現されえないわけです。だから最終的にサントリーのものばかりが選ばれたということは、作曲にたいする評価にもシンクロすることなのではないかと思います。

白石 東京シンフォニエッタやアンサンブル・ノマドも、自分たちの定期をおこない、新しい作品を取り上げることによって、その価値を訴えてい

るわけですね。

◎アーカイヴをデザインする必要性

——現代音楽の聴衆にたいしてのメッセージや、今後の現代音楽界への提言はありますか。

片山 聴衆は今幸せな時代ですよ。いろんな音楽を聴けるという点では、過去にない最大幸福状態になっている。ユートピア的な状況なんじゃないですか。聴きたいと思ったらかなり聴ける。ネット・ラジオもあるしCDもテレビもラジオも、昔と比べたら山ほどいろんなものを供給しているわけですから、聴衆は昔の評論家レヴェルならすぐに到達できてしまう。これほど聴衆が知ることができてしまう中で、わざわざ新たに作るというのはハードルが高くなっている。かなりがんばらないといけない。これだけすべてが解放されてくると、1950年代にこんなのがあって、60年代、70年代、リュック・フェラーリはこんな書いているとか、いくらでも鑑賞対象が膨らんでくる。今まではベリオとかノーノを知っていればたいしたものだったのが、マデルナも実はこういうのを書いていましたとか、カスティリオーニやアルド・クレメンティもやっぱり大したものとか。そうなってしまうと、評論家も学者も作曲家もよほどわかったうえで、なおかつこれを言いたいとかこれを作りたいということになるから、ハードルはどんどん上がっているんですね。趣味も勉強もたいへんだ。ごまかしがきかなくなる。日本でも録音、録画、楽譜とかを集積して、少しでも安くいろんな情報が偏りなくたくさん手に入るようになったらいいですけど。せめて、フランスのINA〔国立視聴覚研究所〕みたいなものとかを作って。

沼野 それがいちばんです。「サントリー現代音楽センター」みたいなアーカイヴを作るとか……。

片山 日本の場合、これまでそういう意識がなさすぎた。アーカイヴのデザインがこの国は間違っ

ているんです。国家的なプロジェクトじゃないと不可能ですよ。これから、CDや放送局がどういう状況になるかわからない時代の中で、ネットで多少お金を払いながらも、多くの人がいろんなものを聴けて、いろんなものにアクセスできて、もっと簡単に鑑賞でき、調べられるような状況になって、そのうえで何を作るか、ということを含んで共有していかないといけない。今、聴衆も作曲家もなんでも聴けるんだけど、実際になんでもかんでも聴く聴衆は限られているし、ひととおりわかって、それでも作っているのかという極限まで行かずになんか書いてしまう作曲家が多いから、そういうのをみんなでチェックするためにも、たくさんものを知ることができる状況を作ることが必要です。少なくとも過去の曲については聴けるようになることが、文化の蓄積を披露することになるわけだから、それはぜひ国家に考えてもらわなければいけないと思います。もう手遅れだと思いますけどね。

沼野 これからだっていいと思いますよ。

白石 FIMIC〔フィンランド音楽インフォメーション・センター〕のようなものができたら、面白いですね。

◎定点観測としての「日本の作曲」

——最後に、みなさんから、この10年間の作曲界と音楽批評、そして今後の「日本の作曲」について、ひとこといただければと思います。

沼野 そうですね……。今回、この座談会のための準備をしながら考えていたのですが、「現代音楽」にかんしていうと、もう基本的なタームのコンテキストが変わってしまっている。たとえば「無調」っていう言葉が、なんだか恥ずかしい。「シェーンベルクの無調時代」みたいな用法を別にすれば、この言葉じたいが最近では使われなくなってきているんじゃないでしょうか。というのも、かつては無調バンザイとか、あるいはその逆

で調性の復権みたいなことがいわれたりしたけれども、すでにそうした認識の軸じたいが古く、滑稽なものになってしまっている。重要なポイントは他に移ってしまっているわけです。だから僕が無調という言葉を使うとき、意識としては「無調(笑)」みたいな感じにならざるを得ない。そしてもうひとつ、あらためて認識したのは、やはり自分のやっている批評／音楽学という分野の状況です。端的に言えば、現代音楽、あるいは現代の音楽批評の貧しさに直面せざるを得なかったわけで、だからこそその中で自分が何をすべきかについても少しわかってきた気がしています。

片山 作曲家も批評家も過去の常識をチャラにしたうえで過去の個々のものに謙虚にゼロから向き合うことがますます大切だと思います。そういう時代の流れがいよいよ確定したのがこの10年だったと。今後は、いろんなものに向き合いながらそれをどれだけユニークな歴史意識のもとに解釈して、しかも玄人らしい職人の技をもって作品にフィードバックさせていける作曲家以外は生き残れないと思います。最新のテクノロジーを使うにしても、いかなる歴史的脈絡においてそのテクノロジーを使う創作の必然性があるのか考え抜くような人でないとだめでしょう。

白石 この10年間で最も大きかったのは、評価の基準が見えなくなったということだと思います。モダン、ポスト・モダン、ハイブリッド、ポスト・コロニアルなどなど、20世紀後半に文化批評の軸となった思潮がもはや色あせてしまった中で、いま自分たちはどういう地点に立っているのかという歴史認識がいろいろなかたちで問い直されてきました。NAXOSの衝撃力はその認識に向けられていたわけですし、たとえばアレックス・ロス『アメリカの音楽批評家』の『20世紀を語る音楽』〔柿沼敏江訳、みすず書房〕といった著作が企図したのも前衛音楽史観の解体でした。さきほどの

話でいえば、価値がどんどん平準化していく過酷な時代にあるわけで、ごくわずかな人だけが歴史認識を堅固に築いて「新しい」といえる創作をしているということになります。そのとき「新しい」とか「面白い」と評価する批評の妥当性はどこにあるのか、常に反省を突きつけられていると思います。今回の座談会でも何度となく、安易に「面白い」と言ってきましたが、面白いと感ずることがかつてからもっているモダニズム的音楽史観によるものなのか、それとも知らず知らずのうちにその評価の基準じたいが変容しているのか、それを議論の中で自覚的に示すことができなかったのではないかと、反省しています。

いずれにせよ、これからの「日本の作曲」は、「日本の」という点でも「作曲」という点でも、さらに輪郭がぼやけていく傾向にあることは確かでしょうね。それでも「日本の作曲」という枠組みを設定し続けていくのは意味がある。10年後にはぼろぼろになって、隙間だらけの枠組みになったとしても、定点観測のように同じテーマで座談会をしてみるべきではないでしょうか。

檜崎 「日本の作曲」とか「邦人作曲家」といった括り方を好まない時期もあったと思うんです。「日本の作曲」とか「邦人作曲家」といった言葉には、おそらく中心に対する辺境といったイメージがしみついていて、そういった言葉から切り離して、欧米の作曲家たちと区別することなく、現代の作曲の一環として自分たちの活動を位置づけたいというような。ところが、最近、音楽大学で演奏を専攻する学生の中には、日本の作品に魅力を感じて、邦人作曲家の作品を演奏していきたい、とか、邦人作品の魅力を伝えたい、というような意志をもった学生たちがいるんです。先行世代が感じ取っていた、欧米の作品と比べたさいの日本の作品の特性に対し、若い世代はさらに新鮮な魅力を感じ取っているのだと思います。欧米の作曲

界と区別しないのではなく、むしろ区別して「日本の作曲」を明確に認識することも必要と思います。

(2010年7月30日、8月12日、
東京・赤坂、ホテルニューオータニにて)

座談会を終えて

この座談会は、2010年7月30日と8月12日の2日間にわたっておこなわれました。2000年から2009年までの1年ごとに、4人の座談会参加者が各自評価する作品を原則として5作品ずつ挙げて、評価すべき点を語り、最後に、この10年間の日本の作曲界はどのようなであったかについて総括をおこないました。作曲界に主流とよべる動向がなくなったといわれるようになって久しいですが、座談会参加者が語る作品評は、その作品が濃密な個性と問題意識から成り立っていることを示唆するもので、どの作品が主流となってもいいような印象を受けるほどです。

主流が支配する時代でなく、多様化の時代というときの多様化の語は、とすると、主流となるほどの際立った個性よりも、対等な個性が複数ある、といった状況をさすきらいがありますが、2000年代は、さまざまな際立った個性の作品が多く存在する状況のように見受けられます。最近10年間というあまりに近い年代が俯瞰的に見渡すことを妨げ、個々の作品を大寫しにしているということもあるでしょう。しかし、主流の不在、という語が先行して、実際には主流となる動向があったかもしれない1990年代に対し、2000年代は、主流の不在が現実になった年代といえるかもしれません。2000年代にデビューする若手作曲家たちにとってモデルとなる作曲家がいるとすれば、それは各自で選んだ結果であって、^{すうせい}趨勢がそうさせたわけではないと思われます。モデルにするとしても、時代を先取りしているから、といった理由ではなく、自身の感覚に合う、といった理由からと思われる。

2000年代は、ポスト・モダンのモダンの語がさす新しさとは違う新しさが^{たいとう}擡頭する時代のように思われます。時代を先取りするという意味での新しさではなく、あくまで各自の方法であって、それ以上の支配力を必ずしもめざしていないという新しさです。そのような新しさは自由であって、他の方法と鼓舞し合ったり、あるいはせめぎ合ったりする契機からも解放されているかもしれません。各作品の作品間における意義を聴き取ることが聴き手に開かれているように思います。

「日本の作曲」と銘打ちながらも、座談会では「日本」についてほとんど論及がありませんでした。日本伝統音楽の直接的な反映のみられる作品は確実に減っていますが、海外作品とは違うと感じさせる日本的要素を探し、創ることも必要だろうと思います。

檜 崎 洋 子

●資料●

作品一覧

座談会で取り上げられた
作品についてのデータを、
取り上げられた年度ごとに
作曲者名の五十音順に掲載した。

作曲年、世界初演年が
座談会で話題となった
年度と異なることもある。

記載順

■記載内容

- ① 作曲年
- ② 楽器編成
- ③ 演奏時間
- ④ 楽譜出版
- ⑤ CD
- ⑥ 初演（年月日、場所／演奏者）
- ⑦ その他（委嘱者／受賞など）

略号表

■楽器・声域ほか

A	アルト
acc	アコーディオン
B-Br	バス・バリトン
B-fl	バス・フルート
Br	バリトン（声楽）
brass	ブラス
Bs	バス
cb	コントラバス
ch-orch	室内オーケストラ
cl	クラリネット
C-T	カウンター・テナー
elec-g	エレクトリック・ギター
elec-keyb	エレクトリック・キーボード
electro	エレクトロニクス
ens	アンサンブル
fg	ファゴット
fl	フルート
g	ギター
hp	ハープ
hrn	ホルン
ins	インストルメンタル
ins-ens	インストルメンタル・アンサンブル
J-ins	ジャパニーズ・インストルメンタル
keyb	キーボード
Ms	メゾ・ソプラノ
Nar	語り・司会
ob	オーボエ
orch	オーケストラ
org	オルガン
p	ピアノ
perc	パーカッション
perc-ens	パーカッション・アンサンブル
picc	ピッコロ
p-p	プリペアド・ピアノ
S	ソプラノ
sax	サクソフォン
Sing	シンガー
str	ストリング
str-orch	弦楽オーケストラ
str-qu	弦楽四重奏

synth	シンセサイザー
T	テノール
tb	トロンボーン
timp	ティンパニ
toy-p	トイ・ピアノ
tp	トランペット
tub	チューバ
va	ヴィオラ
vc	チェロ
vib	ヴィブラフォン
vn	ヴァイオリン
Vo	ヴォーカル、またはヴォイス

伊左治直 (1968-)

Sunao Isaji

●密室音響劇《血の婚礼》

Bodas de Sangre

- ① 2000 年
- ② tape
- ③ 約 54 分
- ⑥ 2000.9.3 NHK-FM「現代の音楽」にて放送

石井眞木 (1936-2003)

Maki Ishii

●オペラ《閉じられた舟》——ある僧侶の地獄への旅と生還

Opera “Tojirareta Fune” (Das Schiff ohne Augen) (Reise eines buddhistischen Mönches in die Hölle und Rückkehr in die irdische Welt) Op.113

- ① 1999 年
- ② T, B-Br, B-fl, B-cl, p, 4perc, 横笛, 声明, 舞踏 etc.
- ③ 約 100 分
- ④ スタジオ・ノハラ / Studio Nohara
- ⑥ 1999.10.9 ユトレヒト シャウブルグ劇場 / ナイジェル・ロブソン (T), 池田直樹 (B-Br), フランシス・バルベ (パフォーマンズ), 大駱駝艦 (舞踏), 加藤みや子ダンス・スペース (ダンス), 迦陵頻伽聲明研究会 (声明), 赤尾三千子 (横笛), ヘート・トリオ (p), ハーグ打楽器合奏団 (perc), 山口恭範 (perc)
- ⑦ オランダ政府委嘱

植田彰 (1973-)

Sho Ueda

●パルセイティング Pulsating

- ① 1999 年
- ② orch
- ③ 約 11 分
- ⑥ 2000.5.28 東京 東京オペラシティ「2000年度武満徹作曲賞本選演奏会」／沼尻竜典＝東京都交響楽団
- ⑦ 2000 年度武満徹作曲賞第3位

江村哲二 (1960-2007)

Tetsuji Emura

●ザ・ウェッジ (楔) The Wedge

- ① 2000 年
- ② orch
- ③ 約 17 分
- ⑥ 2000.9.4 新潟 新潟市民芸術会館 / 岩城宏之＝オーケストラ・アンサンブル金沢
- ⑦ オーケストラ・アンサンブル金沢委嘱

金子仁美 (1965-)

Hitomi Kaneko

●グリゼイの墓

Tombeau de Gérard Grisey

- ① 2000 年
- ② ch-orch
- ③ 約 20 分
- ⑤ フォンテック - FOCD-2557
- ⑥ 2000.7.8 大阪 いずみホール / 飯森範親＝いずみシンフォニエッタ大阪
- ⑦ いずみホール, 紀尾井ホール, しらかわホール共同委嘱

権代敦彦 (1965-),

Merzbow (秋田昌美 [1956-])

Atsubiko Gondai,

Merzbow (Masami Akita)

●ブラック・マス (黒ミサ)

Black Mass

- ① 2000 年
- ② p, electro
- ③ 約 15 分
- ⑤ BVHA AST 1000
- ⑥ 2000.3.26 アムステルダム / 向井山朋子 (p), Merzbow (秋田昌美) (electro)
- ⑦ 向井山朋子委嘱

高橋悠治 (1938-)

Yuji Takahashi

●藤井貞和の詩にもとづく——

スイジャクオペラ《泥の海》

Sea of Mud

① 2000 年

② Nar, 2Vo, perc, 混声合唱

③ 約 50 分

⑤ フォンテック - FOCD-9393

⑥ 2000.2.13 東京 世田谷パブリックシアター / 藤井貞和 (Nar), 山口道子 (Vo), 近藤政伸 (Vo), 神田佳子 (perc), 佐々木啓恵 (perc), 田中信昭＝新しい合唱団, 新しい合唱音楽研究会・関西, 新しい合唱音楽研究会・九州

⑦ 新しいうたを創る会委嘱

田中カレン (1961-)

Karen Tanaka

●Departure

① 1999-2000 年

② orch

③ 約 8 分

④ Chester Music

⑥ 2000.12.8 ロンドン BBC Maida Vale Studio / 大野和士＝BBC 交響楽団

⑦ BBC 交響楽団委嘱

團伊玖磨 (1924-2001)

Ikuma Tanaka

●マレー乙女の歌へる

Chansons malaises

① 2000 年

② Ms, fl, p

③ 約 76 分

④ 音楽之友社 / Ongaku no Tomo Sha

⑥ 2001.3.11 横浜 横浜みなとみらい小ホール / 永井和子 (Ms), 大和田葉子 (fl), 小谷彩子 (p)

長生淳 (1964-)

Jun Nagao

●夏—朱い忘却

L'été - L'oubli rouge

① 2000 年

② orch

③ 約 18 分

⑥ 2000.5.28 東京 東京オペラシティ

- 「2000年度武満徹作曲賞本選演奏会」
／沼尻竜典＝東京都交響楽団
⑦ 2000 年度武満徹作曲賞第1位

西村朗 (1953-)

Akira Nishimura

●オーボエ協奏曲《迦楼羅》
Oboe Concerto “Karura”

- ① 2000 年
② ob, orch
③ 約 20 分
④ 全音楽譜出版社／Zen-On
⑤ カメラータ - 28CM-523
⑥ 2000.7.8 大阪 いずみホール／トマス・インデアミュレ (ob), 飯森範親＝いずみシンフォニエッタ大阪
⑦ いずみホール, 紀尾井ホール, しらかわホール共同委嘱

細川俊夫 (1955-)

Toshio Hosokawa

●弦楽オーケストラのための
セレモニアル・ダンス
Ceremonial Dance

- ① 2000 年
② str-orch
③ 約 14 分
④ ショット・ミュージック／Schott Japan
⑥ 2000.10.20, 21 東京 紀尾井ホール／尾高忠明＝紀尾井シンフォニエッタ東京
⑦ 財団法人新日鐵文化財団委嘱

三輪真弘 (1958-)

Masahiro Miwa

●モノローグ・オペラ《新しい時代》
Monologue Opera “The New Era”

- ① 2000 年
② S, 4keyb, realtime audio, visual system
③ 約 90 分
⑥ 2000.4.27 京都 京都府立市民ホール アルティール／さかいれいしう

(S), 飯村香織 (keyb), 旧富あや (keyb), 菊地孝枝 (keyb), 三井朋美 (keyb)

三輪真弘 (1958-)

Masahiro Miwa

●弦楽四重奏曲ハ長調《皇帝》
String Quartet in C Major
“Emperor”

- ① 2000 年
② str-qu
③ 18 分
④ マザーアース／Mother Earth
⑥ 2000.7.18 静岡 静岡音楽館 AOI
／AOI レジデンス・クアルテット

望月京 (1969-)

Misato Mochizuki

●キメーラ Chimera

- ① 2000 年
② 11ins-ens
③ 約 10 分
④ Breitkopf & Härtel
⑥ 2000.5.7 ヴィッテン ヴィッテン現代室内楽音楽祭／ジョルジュ＝エリ・オクトール＝アンサンブル・イクトゥス
⑦ アルス・ムジカ・フェスティヴァル聴衆賞 (2002 年)

山本裕之 (1967-)

Hiroyuki Yamamoto

●無伴奏モノ・オペラ《想像風景》
Imaginative Landscape

- ① 2000 年
② パフォーマー (Vo, フレクサトーン, 携帯電話)
③ 約 10-15 分
⑥ 2000.10.24 東京 北とぴあ「TEMPUS NOVUM XI 越境する声」／松尾佳奈 (Vo) 他

伊東乾 (1965-)

Ken Ito

●交響楽 Philharmonia

- ① 2001 年
② orch
③ 約 15 分
⑥ 2001.7.6 東京 サントリーホール／ゲルト・アルブレヒト＝読売日本交響楽団
⑦ 読売日本交響楽団委嘱

川島素晴 (1972-)

Motoharu Kawashima

●室内管弦楽のためのエチュード
Etude for Chamber Orchestra
“Spring / River / Vivace”

- ① 2001 年
② ch-orch
③ 約 16 分
⑥ 2001.6.21 東京 紀尾井ホール／高関健＝アール・レスピラン
⑦ いずみホール, 紀尾井ホール, しらかわホール共同委嘱
* 初演時は3曲版。その後〈Pre-Bridge〉〈Cool! (KTR Hocket)〉が加わり現行は5曲版 (演奏時間: 約25分)

国枝春恵 (1958-)

Harue Kunieda

●三つの歌曲——西脇順三郎
“Ambarvalia”より
Three Songs from “Ambarvalia” by Junzaburo Nishiwaki

- ① 2001 年
② S, cl, p
③ 12 分
⑤ カメラータ - CDT-1055
⑥ 2001.9.18 東京 東京藝術大学奏楽堂「21世紀音楽の会」第1回演奏会「室内楽の夕べ」／佐竹由美 (S), 板倉康明 (cl), 中川俊郎 (p)

小鍛冶邦隆 (1955-)

Kunitaka Kokaji

●ピアノと室内オーケストラのた
めのボルカ・タンゴ集Ⅱ

Polkas, Tangos II for Piano
and Chamber Orchestra

- ① 2001 年
- ② p, ch-orch
- ③ 約 13 分
- ⑤ ALM - ALCD-72
- ⑥ 2001.3.2 東京 東京文化会館小ホール／中井正子 (p), 小鍛冶邦隆 = 東京現代音楽アンサンブル COmeT

鈴木輝昭 (1958-)

Tetsuaki Suzuki

●レクイエム Requiem

- ① 2000-2001 年
- ② 混声合唱, 10brass, perc-ens
- ③ 約 50 分
- ④ 音楽之友社／Ongaku no Tomo Sha
- ⑤ BCD-20126
- ⑥ 2001.12.23 東京 昭和女子大学人見記念講堂／大谷研二 = 東工大コー
ルクライネス
- ⑦ 東工大コールクライネス委嘱

高橋悠治 (1938-) = 企画

イ・ワヤン・サドゥラ (1953-),
高橋悠治 = 作曲

Yuji Takahashi,

I Wayan Sadra

●縄文ジャワ Jōmon Java

- ① 2001 年
- ② 3 ダンサー, 三絃, 箏, ins
- ③ 約 30 分
- ⑥ 2001.2.2 東京 すみだトリフォニ
ーホール／サルドノ・ワルヨ・クス
モ (ダンス), パンパン・スリヨノ
(ダンス), ハニ・ヘルリノ (ダン
ス), イ・ワヤン・サドゥラ (ins),
アリ・スワルディ (ins), 高橋悠治
(ins), 高田和子 (三絃), 西陽子
(箏)

武智由香 (1972-)

Yuka Takechi

●Au loin de L'Horizon

(2010 年に《Loin, bien loin》と改
題)

- ① 2001 / 2010 年
- ② orch
- ③ 約 17 分
- ⑥ 2001.8.31 横浜 横浜みなとみらい
ホール／大野和士 = 神奈川フィルハ
ーモニー管弦楽団
- ⑦ 横浜市文化振興財団委嘱／第 1 回佐
治敬三賞 (演奏会にたいして)

刀根康尚 (1935-)

Yasunao Tone

●Wounded Man'yo #36-7

- ① 2001 年
- ② electronic
- ③ 13 分 8 秒 (CD 収録時の演奏時間)
- ⑤ Asphodel - ASP2011
- ⑥ 2003.3.25 (CD 発売日)

鳥養潮 (1952-)

Ushio Torikai

●REST(いこい)——C. G. ロセ
ッティの詩による

Rest - on text of C.G. Rosetti

- ① 2001 年
- ② 混声合唱
- ③ 約 9 分
- ④ 東京混声合唱団作曲委嘱活動支持会
- ⑤ 財団法人合唱音楽振興会
- ⑥ 2001.10.9 東京 カザルスホール／
大谷研二 = 東京混声合唱団
- ⑦ 東京混声合唱団委嘱

夏田昌和 (1968-)

Masakazu Natsuda

●《アストレーション》オーケスト
ラの為の—ジェラルド・グリゼ
イの追憶に— Astration - In
Memory of Gérard Grisey

- ① 2001 年
- ② orch
- ③ 約 14 分

④ 日本作曲家協会／The Japan
Federation of Composers

- ⑥ 2001.9.21 東京 東京藝術大学奏楽
堂／十東尚宏 = 東京シティ・フィル
ハーモニック管弦楽団
- ⑦ 第 12 回芥川作曲賞

西村朗 (1953-)

Akira Nishimura

●東アジア幻想曲

East Asian Fantasy

- ① 2000 年
- ② orch
- ③ 約 18 分
- ④ 全音楽譜出版社／Zen-On
- ⑤ カメラータ - CNCD-28126
- ⑥ 2001.10.11 コシツェ／前田二生 =
コシツェ国立フィルハーモニー管弦
楽団
- ⑦ コシツェ国立フィルハーモニー管弦
楽団委嘱

野村誠 (1968-)

Makoto Nomura

●How Many Spinatch Amen!

- ① 2000 年
- ② vn, vc, acc
- ③ 約 15 分
- ④ マザーアース／Mother Earth
- ⑥ 2001.3.23 東京 カザルスホール／
御喜美江 (acc), 松原勝也 (vn),
藤原真理 (vc)

林光 (1931-)

Hikaru Hayashi

●オペラ《三人姉妹》

Opera "Three Sisters"

- ① 2001 年
- ② 12Sing, 12str, p, vn, acc
- ③ 約 150 分
- ⑥ 2001.2.14 東京 紀伊国屋サザンシ
アター／オペラシアターこんにゃく
座

原田敬子 (1968-)

Keiko Harada

●響きあう隔たりⅢ

Sonora Distancia III

- ① 2001 年
- ② acc. p-p, perc. orch
- ③ 約 17 分
- ④ 日本作曲家協議会
- ⑤ フォンテック - FOCD2553
- ⑥ 2001.3.17 富山市 オーバード芸術
劇場 「オムニバス交響絵巻〜億光
年への響き」／十束尚宏=新星日本
交響楽団
- ⑦ 財団法人富山市民文化振興財団委嘱
／第 11 回芥川作曲賞

久田典子 (1963-)

Noriko Hisada

●Prime α for 6 players

- ① 2001 年
- ② fl, cl, vn, vc, perc, p
- ③ 11 分 25 秒
- ④ Tre Media
- ⑤ HatHut - HATART-163
- ⑥ 2001.12.1 チューリヒ Kunsthau
s Vortragssaal / Ensemble Für
Neue Musik Zürich
- ⑦ Ensemble Für Neue Musik Zü-
rich, Urs & Ruth Senn 合同委嘱

細川俊夫 (1955-)

Toshio Hosokawa

●ヒロシマ・声なき声

Voiceless Voice in Hiroshima

- ① 2001 年
- ② 3speakers, A, 混声合唱, orch,
tape
- ③ 約 70 分
- ④ ショット・ミュージック / Schott
Japan
- ⑤ フォンテック - FOCD3491
- ⑥ 2001.5.4 ミュンヘン バイエルン
放送局主催「ムジカ・ヴィヴァ音楽
祭」／ナタリー・シュトゥッツマン
(A), バイエルン放送合唱団, シル
ヴァン・カンブルラン=バイエルン

放送交響楽団

- ⑦ ARD ドイツ放送協会委嘱 / BMW
作曲賞

湯浅譲二 (1929-)

Joji Yuasa

●クロノプラスチックⅢ

——スタシスとキネシスの間で
——ヤニス・クセナキスの追憶に——
Chronoplastic III

- ① 2001 年
- ② orch
- ③ 約 13 分
- ④ 全音楽譜出版社 / Zen-On
- ⑤ フォンテック - FOCD3506
- ⑥ 2001.5.3 東京 東京オペラシティ コ
ンサートホール 「Music Tomorrow
2001」／タン・ドゥン= NHK 交響
楽団
- ⑦ NHK 交響楽団委嘱

吉松隆 (1953-)

Takashi Yoshimatsu

●交響曲第4番 Symphony no.4

- ① 2000 年
- ② orch
- ③ 約 30 分
- ④ ジャパン・アーツ / Japan Arts
- ⑤ CHANDOS - CHAN-9960
- ⑥ 2001.3.27 マンチェスター BBC ス
タジオ / 藤岡幸夫= BBC フィルハ
ーモニー交響楽団 (録音初演)

今井慎太郎 (1974-)

Shintaro Imai

●ピアノとエレクトロニクスのだ
めのフィルタリング Filtering
for piano and electronics

- ① 2002 年
- ② p, electro
- ③ 約 13 分
- ⑥ 2002.10.12 津田ホール 渋谷淑子
ピアノリサイタル「時空・響・流転
—V 日本とドイツの波動」／渋谷
淑子 (p), 今井慎太郎 (electro)
- ⑦ 渋谷淑子委嘱

北爪道夫 (1948-)

Michio Kitazume

●クラリネット協奏曲

Concerto for Clarinet

- ① 2002 年
- ② cl, hrn, p, hp, str-orch
- ③ 約 14 分
- ④ 全音楽譜出版社 / Zen-On
- ⑤ フォンテック - FOCD3505
- ⑥ 2002.4.19 東京 紀尾井ホール 紀
尾井シンフォニエッタ第 34 回定期
演奏会「VIVA クラリネット！」／
スタンリー・ドラッカー (cl), 樋
口哲生 (hrn), 江口玲 (p), 木村
茉莉 (hp), 尾高忠明=紀尾井シン
フォニエッタ東京
- ⑦ 紀尾井シンフォニエッタ東京委嘱

佐藤聡明 (1947-)

Somei Sato

●ヴァイオリン協奏曲

Violin Concerto

- ① 2002 年
- ② vn, orch
- ③ 約 25 分
- ④ 全音楽譜出版社 / Zen-On
- ⑤ カメラータ - CMCD28032
- ⑥ 2002.10.7 東京 サントリーホール
「作曲家の個展」／アン=アキコ・
マイヤーズ (vn), 本名徹次=東京
都交響楽団
- ⑦ サントリー音楽財団委嘱

西村朗 (1953-)

Akira Nishimura

●ヴィシュヌの化身 Avatāra

- ① 2001 年
- ② p
- ③ 約 80 分
- ④ 全音楽譜出版社／Zen-On
- ⑤ カメラータ - CMCD-15024-5
- ⑥ 2002.2.9 ニューヨーク マーキン・コンサートホール／高橋アキ (p)
- ⑦ ミュージック・フロム・ジャパン委嘱

西村朗 (1953-)

Akira Nishimura

●樹海——二十絃箏とオーケストラのための協奏曲 Jukai - Concert for 20-stringed-Koto and Orch

- ① 2002 年
- ② 二十絃箏, orch
- ③ 約 20 分
- ④ 全音楽譜出版社／Zen-On
- ⑤ ワーナーミュージック・ジャパン - WPCS11502
- ⑥ 2002.3.16 金沢 石川県立音楽堂／吉村七重 (二十絃箏), 岩城宏之 = オーケストラ・アンサンブル金沢
- ⑦ 石川県音楽文化事業振興団委嘱

野平一郎 (1953-)

Ichiro Nodaira

●炎の弦—電気ギターと大管弦楽のための— La corde du feu

- ① 2002 年
- ② elec-g, orch
- ③ 約 25 分
- ④ Henry Lemoine
- ⑥ 2002.7.24 東京 サントリーホール／ステイーヴ・ヴァイ (electric-g), 佐渡裕 = 東京都交響楽団

細川俊夫 (1955-)

Toshio Hosokawa

●ハープ協奏曲《回帰》—辻邦生の追憶に— Re-turning - In

memory of Kunio Tsuji

- ① 2001 年
- ② hp, orch
- ③ 約 25 分
- ⑤ フォンテック - FOCD3504
- ⑥ 2002.3.31 東京 サントリーホール／吉野直子 (hp), 秋山和慶 = 東京交響楽団
- ⑦ 第 51 回尾高賞

松村禎三 (1929-)

Teizo Matsumura

●ゲッセマネの夜に

To the Night of Gethsemane

- ① 2002 年 (2003 年改訂, 2005 年再改訂)
- ② orch
- ③ 約 12 分
- ⑥ 2002.9.8 金沢 石川県立音楽堂 オーケストラ・アンサンブル金沢第 126 回公演「21 世紀へのメッセージ」／岩城宏之 = オーケストラ・アンサンブル金沢
- ⑦ オーケストラ・アンサンブル金沢 コンポーザー・イン・レジデンス委嘱

三善晃 (1933-)

Akira Miyoshi

●混声・童声合唱とオーケストラのための《3つのイメージ》 Three Images

- ① 2002 年
- ② 混声合唱, 童声合唱, orch
- ③ 約 15 分
- ⑤ ワーナーミュージック・ジャパン - WPCS11722
- ⑥ 2002.9.8. 金沢 石川県立音楽堂 オーケストラ・アンサンブル金沢第 126 回公演「21 世紀へのメッセージ」／木村かをり (p), オーケストラ・アンサンブル金沢合唱団, オーケストラ・アンサンブル金沢エンジェルコーラス, 岩城宏之 = オーケストラ・アンサンブル金沢
- ⑦ オーケストラ・アンサンブル金沢

コンポーザー・イン・レジデンス委嘱

三輪眞弘 (1958-)

Masabiro Miwa

●またりさま Mararisama

- ① 2002 年
- ② bells, castanets
- ③ 約 10 分
- ④ マザーアース／Mother Earth
- ⑥ 2002.4.14 東京 阿佐ヶ谷ギャラリー - 倉庫／方法主義者と友人達

山本裕之 (1967-)

Hiroyuki Yamamoto

●カンテイクム・トレムルム II Canticum Tremulum II

- ① 2001 年
- ② orch
- ③ 約 12 分
- ④ 日本作曲家協議会／The Japan Federation of Composers
- ⑤ フォンテック - FOCD2555
- ⑥ 2002.5.26 東京 東京オペラシティ コンサートホール「2002 年度武満徹作曲賞本選演奏会」／高関健 = 東京フィルハーモニー管弦楽団
- ⑦ 2002 年度武満徹作曲賞第 1 位, 第 13 回芥川作曲賞

湯浅譲二 (1929-)

Joji Yuasa

●内触覚的宇宙第五番 Cosmos Haptic V

- ① 2001 年
- ② orch
- ③ 約 13 分
- ⑥ 2002.1.17, 18 東京 サントリーホール／尾高忠明 = 日本フィルハーモニー管弦楽団
- ⑦ 日本フィルハーモニー管弦楽団「日本フィル・シリーズ」委嘱／第 51 回尾高賞

吉松隆 (1953-)

Takashi Yoshimatsu

●星夢の舞

Stellar Dream Dances Op.89

- ① 2002 年
- ② J-ins-ens
- ③ 約 25 分
- ④ ジャパン・アーツ／Japan Arts
- ⑤ カメラータ - CMCD28116
- ⑥ 2002.5.24 東京 津田ホール／日本音楽集団
- ⑦ 日本音楽集団委嘱

ヲノサトル (1964-)

Satoru Wono

●弦楽四重奏曲 String Quartet

- ① 2001-2002 年
- ② str-qu
- ③ 約 48 分 (CD 収録時の演奏時間)
- ⑤ Steinhand - SH0002
- ⑥ 2001.12.19 横浜 神奈川県民ホール コンピューター・ミュージック・コンサート「音楽とテクノロジー、新しい地平を求めて」／BELL:MARK QUARTET (大澤史郎 [vn], 松尾嘉子 [vn], 中原達彦 [va], 徳澤青弦 [vc])

池辺晋一郎 (1943-)

Shin-ichiro Ikebe

●フルートとオーケストラのための協奏曲《砂の上に対座して》
Concerto for Flute and Orchestra "Sitting on the Sand, Face to Face"

- ① 2003 年
- ② fl, orch
- ③ 約 19 分
- ④ 全音楽譜出版社／Zen-On
- ⑤ カメラータ - CMCD-28033
- ⑥ 2003.5.10 東京 サントリーホール／小泉浩 (fl), 下野竜也 = 日本フィルハーモニー管弦楽団
- ⑦ 日本フィルハーモニー管弦楽団委嘱

池辺晋一郎 (1943-)

Shin-ichiro Ikebe

●ミュージカル《森は生きている》
Musical "The Forests are Living"

- ① 2003 年
- ② Vo, 合唱, ch-orch
- ③ 約 145 分
- ④ 全音楽譜出版社／Zen-On
- ⑥ 2003.9.19 能登 能登演劇堂／無名塾

石井真木 (1936-2003)

Maki Ishii

●幻影と死 Illusion and Death

- ① 2003 年
- ② orch
- ③ 約 30 分
- ④ 日本作曲家協議会／The Japan Federation of Composers
- ⑥ 2003.7.5 東京 サントリーホール／ゲルト・アルブレヒト = 読売日本交響楽団

一柳慧 (1933-)

Toshi Ichimyanagi

●オペラ《光》Opera "Hikari"

- ① 2002 年
- ② 7S, Ms, 4T, 5Br, Bs, 混声合唱,

orch

- ③ 約 165 分
- ⑥ 2003.1.17 東京 新国立劇場／井原秀人 (Br), 釜洞裕子 (S), 中村健 (T), 久保和徳 (Br), 友利敦子 (S), 松本進 (Br), 菅英三子 (S), 前田祐佳 (Ms), 相原理子 (S), 菅まろ美 (S), 近藤政伸 (T), 熊谷隆彦 (Bs), 藤田幸士 (Br), 若杉弘 = 東京交響楽団
- ⑦ 新国立劇場委嘱

北爪道夫 (1948-)

Michio Kitazume

●管弦楽のための協奏曲
Concerto for Orchestra

- ① 2003 年
- ② orch
- ③ 約 15 分
- ④ 全音楽譜出版社／Zen-On
- ⑤ フォンテック - FOCD3505
- ⑥ 2003.10.6 東京 サントリーホール「作曲家の個展」／外山雄三 = 東京都交響楽団
- ⑦ サントリー音楽財団委嘱／2004 年度中島健蔵音楽賞

近藤譲 (1947-)

Jo Kondo

●トゥエイン(フルートと打楽器のための) Twayn for Flute and Percussion

- ① 2003 年
- ② fl, perc
- ③ 約 9 分
- ④ University of York Music Press
- ⑤ ALM - ALCD-67
- ⑥ 2003.11.1 ミュンスター ペトリ教会／イザベル・シェーネカー (Fl), ミルセア・アルデレアス (perc)
- ⑦ ミュンスター現代音楽祭委嘱

壺井一歩 (1975-)

Ippo Tsuboi

●星投げびと

The Star Thrower

- ① 2002 年
- ② orch
- ③ 約 10 分
- ④ 日本作曲家協議会 / The Japan Federation of Composers
- ⑥ 2003.5.29 東京 東京オペラシティ コンサートホール 「2003 年度武満 徹作曲賞本選演奏会」 / 下野竜也 = 東京フィルハーモニー交響楽団
- ⑦ 民宿「休坂」に献呈 / 2003 年度武満 徹作曲賞第 4 位

鶴見幸代 (1976-)

Sachiyo Tsurumi

●釀鹿 Kamoshika

- ① 2003 年
- ② fl, vn, p
- ③ 約 17 分
- ⑥ 2003.11.29 横浜 横浜みなとみらい ホール小ホール 「Just Composed in Yokohama ~現代作曲家シリーズ~」 / 木ノ脇道元 (fl), 野口千代光 (vn), 中川賢一 (p)
- ⑦ 横浜市芸術文化振興財団委嘱

中川俊郎 (1958-)

Toshio Nakagawa

●もの思う葦たち

Thinking Reeds

- ① 2003 年
- ② orch
- ③ 約 13 分
- ⑥ 2003.10.23 東京 東京芸術劇場 「オーケストラ・プロジェクト 2003」 / 小鍛冶邦隆 = 東京交響楽団

新実徳英 (1947-)

Tokuhide Niimi

●ヴァイオリン協奏曲《カントゥス・ヴィタリス》 Violin Concerto - Cantus Vitalis

- ① 2003 年

② vn, orch

③ 約 23 分

④ 全音楽譜出版社 / Zen-On

⑤ カメラータ - CMCD-28051

⑥ 2003.7.9 東京 東京オペラシティ 「Music Tomorrow 2003」 / 竹澤 恭子 (vn), マティアス・ペーメル ト = NHK 交響楽団

⑦ NHK 交響楽団委嘱

古川聖 (1959-)

Kiyoshi Furukawa

●六つの宗教的行進曲 (架空民族音楽)

Six Processions for Six Hands (Fictional Folk Music)

- ① 2003 年
- ② p (6 手)
※ CD ではヴァーチャル p
- ③ 約 12 分半
- ⑤ フォンテック - FOCD9333
- ⑥ 2003.7.18 ジュノー Northern Light United Church / Martin Zehn (p), Timothy Smith (p), Heather Dawn Janes (p)
- ⑦ CrossSound フェティヴァル委嘱 作品

本田裕也 (1977-2004)

Yuya Honda

●チェンバー・オーケストラ・イン・チンドン・スタジアム Chamber orchestra in CHING-DONG Stadium

- ① 2003 年
- ② picc, cl, 3sax, tp, tb, 2tub, acc (or p), 3perc, ch-orch
- ③ 約 18 分
- ⑥ 2003.3.17 東京 東京文化会館小ホール 「現代の音楽展 2003 室内オーケストラの領域Ⅲ」 / 本田裕也 = チャンチキトルネード, 東京現代音楽アンサンブル COmeT
- ⑦ 第 3 回佐治敬三賞 (演奏会にたいして)

水野修孝 (1934-)

Shuko Mizuno

●交響曲第 4 番 Symphony No.4

- ① 2003 年
- ② orch
- ③ 約 32 分
- ④ BCA / Best Composers Association
- ⑤ カメラータ - CMCD-28071
- ⑥ 2004.10.15 東京 東京芸術劇場 「オーケストラ・プロジェクト 2004」 / 山下一史 = 東京交響楽団
- ⑦ 平成 16 年文化庁芸術祭参加 (演奏会)

三輪真弘 (1958-)

Masahiro Miwa

●トランペット、ピアノとコンピュータのためのセンド・メール V3 Send Mail V3 for Trumpet, Piano and Computer

- ① 2002 年
- ② tp, p, computer, internet
- ③ 約 18 分 (不定)
- ⑥ 2003.1.25 東京 代官山ヒルサイド テラス 「代官山エレクトリカル・パレード」 / 曾我部清典 (p), 古川聖 (p)

三輪真弘 (1958-)

Masahiro Miwa

●村松ギヤ・エンジンによるボレロ Bolero by Muramatsu Gear Engine

- ① 2003 年
- ② orch
- ③ 約 25 分
- ④ マザーアース / Mother Earth
- ⑥ 2003.6.5 カイロ カイロ・オペラハウス 「Japanese-Egyptian Concert with Electromedia Music」 / モハメッド・アブデル・アハブ = カイロ交響楽団
- ⑦ 第 14 回芥川作曲賞

伊藤弘之 (1963-)

Hiroyuki Itoh

●揺れる森の夢

Dreams of a Swaying Forest

- ① 2004 年
- ② ch-orch
- ③ 約 16 分
- ⑤ MSCD-0024
- ⑥ 2004.9.4 大阪 いずみホール／飯森範親＝いずみシンフォニエッタ
- ⑦ いずみホール、紀尾井ホール共同委嘱

小鍛冶邦隆 (1955-)

Kunitaka Kokaji

●ピアノと16奏者のための

ドゥブル-レゾナンスⅡ

Double, Résonance II pour piano et 16 instrumentistes

- ① 2003-2004 年
- ② p-solo, fl, ob, cl, fg, hrn, tp, tb, tub, 2perc, hp, 2vn, va, vc, cb
- ③ 約 9 分
- ⑤ ALM - ALCD-72
- ⑥ 2004.4.24 東京 津田ホール／中井正子 (ピアノ) 小鍛冶邦隆＝東京現代音楽アンサンブル COmeT

近藤譲 (1947-)

Jo Kondo

●夏に In Summer

- ① 2004 年
- ② orch
- ③ 約 12 分
- ④ University of York Music Press
- ⑤ ALM - ALCD-74
- ⑥ 2004.10.7 東京 サントリーホール「作曲家の個展」／ポール・ズコフスキー＝東京交響楽団
- ⑦ サントリー音楽財団委嘱

三枝成彰 (1942-)

Shigeaki Saegusa

●オペラ《Jr. バタフライ》

Opera "Jr. Butterfly"

- ① 2004 年
- ② 2S, Ms, T, 4Br, orch
- ③ 約 180 分
- ⑥ 2004.4.6 東京 東京文化会館／佐野成宏 (T), 佐藤しのぶ (S), 直野資 (Br), 並河寿美 (S), 坂本朱 (Ms), 大島幾雄 (Br), 星野淳 (Br), 石崎秀和 (Br), 大友直人＝東京交響楽団

渋谷慶一郎 (1973-)

Keiichiro Shibuya

●ATAK000

- ① 2004 年
- ② electro
- ③ 約 45 分
- ⑤ ATAK000
- ⑥ 2004.12.18 (CD 発売日)

鶴見幸代 (1976-)

Sachiyo Tsurumi

●縞縞 Striped Stripes

- ① 2004 年
- ② 混声合唱, perc, p
- ③ 約 25 分
- ④ マザーアース／Mother Earth
- ⑥ 2004.3.20 東京 東京文化会館小ホール／中島香 (p), 田中信昭＝東京混声合唱団
- ⑦ 東京混声合唱団委嘱

長生淳 (1964-)

Jun Nagao

●秋-白い恒久 L'Automne - La Permanence Blanche

- ① 2004 年
- ② orch
- ③ 約 25 分
- ⑥ 2004.7.15 東京 東京文化会館／矢崎彦太郎＝東京交響楽団
- ⑦ 日本交響楽振興財団委嘱／日本財団賞

夏田昌和 (1968-)

Masakazu Natsuda

●オーケストラのための《重力波》

Gravity Wave for Orchestra

- ① 2004 年
- ② orch
- ③ 約 20 分
- ④ マザーアース／Mother Earth
- ⑥ 2004.8.29 東京 サントリーホール／小松一彦＝新日本フィルハーモニー交響楽団
- ⑦ サントリー音楽財団委嘱 (芥川作曲賞受賞記念)

新実徳英 (1947-)

Tokubide Niimi

●シンフォニック・オペラ《白鳥》

Symphonic opera "L'oiseau blanc"

- ① 2004 年
- ② Vo (S, T, etc.), 合唱, orch
- ③ 約 90 分
- ④ 全音楽譜出版社／Zen-On
- ⑥ 2005.9.2 名古屋 愛知県芸術劇場／浜田理恵 (S), 福井敬 (T), 現田茂夫＝名古屋フィルハーモニック・オーケストラ
- ⑦ 第4回佐川吉男音楽賞

細川俊夫 (1955-)

Toshio Hosokawa

●海からの風

Wind from Ocean

- ① 2003 年
- ② 約 23 分
- ③ orch
- ④ ショット・ミュージック／Schott Japan
- ⑥ 2004.1.24 東京 サントリーホール／飯森範親＝東京交響楽団
- ⑦ 東京交響楽団委嘱

細川俊夫 (1955-)

Toshio Hosokawa

●オペラ《班女》 Opera "Hanjo"

- ① 2003-2004 年

- ② S, Ms, Br, orch
 ③ 約 80 分
 ④ ショット・ミュージック／Schott Japan
 ⑥ 2004.7.8 エクサンプロヴァンス
 ジュ・ド・ボーム劇場 エクサン
 プロヴァンス音楽祭／イングラ・
 ボーリン (S), リリィ・パーシキ
 ヴィ (Ms), ウィリアム・ダズリー
 (Br), 大野和士＝モネ室内管弦楽
 団

松下功 (1951-)

Isao Matsushita

●交響曲《合掌》

Symphony "Gassho"

- ① 2004 年
 ② 声明, ch-orch
 ③ 約 7 分
 ⑥ 2004.2.14 東京 旧東京音楽学校奏
 楽堂／迦陵頻伽聲明研究会 (声明),
 松下功＝アンサンブル東風 (ch-
 orch)

南聡 (1955-)

Satoshi Minami

●飲ばしき知識の花園 op.15

The Garden of Joyful Intellec-
 tion op.15

- ① 1986-92 / 2004 年
 ② fl, vn, p, g, 3orch
 ③ 約 28 分 (〈Ⅱ〉6 分, 〈I b〉12 分,
 〈Ⅲ〉5 分, 〈Ep. C〉5 分)
 ④ 〈Ⅱ〉op.15-3 のみ日本作曲家協
 議会 / The Japan Federation of
 Composers
 ⑤ ALM - ALCD-81
 ⑥ 2006.3.13 東京 すみだトリフォニ
 ーホール「現代の音楽展 2006」/
 木ノ脇道元 (fl), 甲斐史子 (vn),
 大須賀かおり (p), 金庸太 (g),
 十束尚宏＝桐朋学園オーケストラ
 ※組曲版初演
 ⑦ 1992 年度文化庁舞台芸術奨励賞
 (〈I b〉op.15-5 にたいして)

望月京 (1969-)

Misato Mochizuki

●クラウド・ナイン Cloud Nine

- ① 2004 年
 ② orch
 ③ 約 18 分
 ④ Breitkopf & Härtel
 ⑥ 2004.7.4 東京 東京オペラシテ
 イ コンサートホール「Music
 Tomorrow 2004」／ジェームズ・
 マクミラン＝NHK 交響楽団
 ⑦ 第 53 回尾高賞

望月京 (1969-)

Misato Mochizuki

●今,ここ Ima, Koko

- ① 2004 年
 ② orch, electro
 ③ 約 19 分
 ④ Breitkopf & Härtel
 ⑥ 2004.11.6 モナコ レーニエ 3 世
 コンサートホール ニース・マン
 カ音楽祭／クリストフ・マゼラ
 (electro), パスカール・ロフェ＝モ
 ンテカルロ交響楽団
 ⑦ CIRM, フランス文化省委嘱

湯浅譲二 (1929-)

Joji Yuasa

●2台のピアノのためのプロジェ
 クション Projection for two
 pianos

- ① 2004 年
 ② 2p
 ③ 約 12 分
 ⑤ フォンテック - FOCD-9429
 ⑥ 2004.10.29 東京 東京文化会館小
 ホール「湯浅譲二作品連続演奏会」
 ／木村かをり (p), 野平一郎 (p)

伊藤美由紀 (1968-)

Miyuki Ito

●Of the Flowing River the
 Flood Ever Changeth...

- ① 2005 年
 ② orch
 ③ 約 15 分
 ⑥ 2005.6.10 東京 東京文化会館
 「現代日本のオーケストラ音楽」第
 29 回演奏会／小松一彦＝東京フィ
 ルハーモニー交響楽団
 ⑦ 日本交響楽振興財団第 27 回作曲賞
 入選

川島素晴 (1972-)

Motoharu Kawashima

●音楽詩劇《朝日に舞う黒鳥》

L'Oiseau noir danse dans le
 soleil levant

- ① 2005 年
 ② S, Bs, p
 ③ 約 75 分
 ⑥ 2005.11.17 東京 東京日仏学院
 エスパス・イマージュ／太田真紀
 (S), 松平敬 (Bs), 川島素晴 (Pf)

猿谷紀郎 (1960-)

Toshiro Saruya

●ここに慰めはない～ゴットフリ
 ート・ベン・のテキストによる
 Kokoni Nagusame wa Nai

- ① 2005 年
 ② Ms, orch
 ③ 約 21 分
 ⑥ 2005.5.27 東京 サントリーホール
 読売日本交響楽団第 438 回定期演
 奏会／加納悦子 (Ms), ゲルト・ア
 ルブレヒト＝読売日本交響楽団
 ⑦ 読売日本交響楽団委嘱

篠田昌伸 (1976-)

Masanobu Shinoda

●Circular Step for orchestra

- ① 2005 年
 ② orch
 ③ 約 12 分

- ⑥ 2005.6.10 東京 東京文化会館
「現代日本のオーケストラ音楽」第
29 回演奏会／小松一彦＝東京フィ
ルハーモニー交響楽団
⑦ 日本交響楽振興財団第 27 回作曲賞
入選

鷹羽弘晃 (1979-)

Hiroaki Takaba

●ダ ダダ カサンドラ

Da Dada Cassandra

- ① 2005 年
② Vo, vn, fl, cl, vc, g
③ 40 分
⑥ 2005.2.26 横浜 神奈川県民ホール
「21 世紀の音楽地図」／佐藤紀雄＝
アンサンブル・ノマド
⑦ 神奈川芸術財団委嘱

田中吉史 (1968-)

Yoshifumi Tanaka

●12の声のための

“No.9 - Quintetto”

No.9 - Quintetto

- ① 2005 年 (2007 年改訂)
② 3S, 3A, 3T, 3Br
③ 約 10 分
⑥ 2005.7.18 東京 東京文化会館小ホ
ール／西川竜太＝ヴォクスマーナ
⑦ ヴォクスマーナ委嘱

徳永崇 (1973-)

Takashi Tokunaga

●鎧の着け方

How to armor

- ① 2005 年
② fl, vc, p
③ 約 6 分
④ マザーアース／Mother Earth
⑥ 2005.9.5 武生 武生市文化センタ
ー大ホール／ヴェレーナ・ボスハル
ト (fl), ナオミ・ボートイン (vc),
中村功 (p)
⑦ 2005 年度武生作曲賞

西村朗 (1953-)

Akira Nishimura

●室内交響曲第3番《メタモルフォー ーシス》 Chamber Symphony No.3 〈Metamorphosis〉

- ① 2005 年
② orch
③ 約 23 分
④ 全音楽譜出版社／Zen-On
⑤ カメラータ - CMCD-28126
⑥ 2005.1.29 大阪 いずみホール／飯
森範親＝いずみシンフォニエッタ大
阪
⑦ いずみホール委嘱

野平一郎 (1953-)

Ichiro Nodaira

●オペラ《マドルガーダ》 Opera “Madrugada”

- ① 2005 年
② S, Ms, T, Br, C-T, 混声合唱,
orch
③ 約 95 分
④ Henry Lemoine
⑥ 2005.8.19 キール キール劇場 シ
ュレースヴィヒ＝ホルシュタイン音
楽祭／モイチャ・エルドマン (S),
エンリコ・リー (T), エヴァ・シ
ュナイデライト (Ms), ピーター・
シェーネ (Br), イエスティン・デ
イヴィス (C-T), オルガ・ゴロデ
スカヤ (A), ケント・ナガノ＝シ
ュレースヴィヒ＝ホルシュタイン音
楽祭管弦楽団, 同合唱団

久留智之 (1955-)

Tomoyuki Hisatome

●クラップ・スラップ・トレンプル Clap, Slap, Tremble

- ① 2005 年
② fl, ob, cl, 3Ba-Ling-Bings
③ 約 9 分
⑤ フォンテック - FOCD2563
⑥ 2005.2.6 広島 佐伯区民文化セン
ター 「さえきサロン・ガラコンサ
ート」／アンサンブル・アッカ

- ⑦ アンサンブル・アッカ委嘱

藤倉大 (1977-)

Dai Fujikura

●Stream State

- ① 2005 年
② orch
③ 約 12 分
④ G Ricordi & Co
⑥ 2005.9.9 ルツェルン ルツェルン・
コンサートホール (KKL) ルツェ
ルン音楽祭／ピエール・ブーレーズ
＝ルツェルン音楽祭オーケストラ

細川俊夫 (1955-)

Toshio Hosokawa

●循環する海

Circulating Ocean

- ① 2005 年
② orch
③ 約 21 分
④ ショット・ミュージック／Schott
Music
⑤ Naxos 8 570775
⑥ 2005.8. 20 ザルツブルク ザルツ
ブルク音楽祭／ヴァレリー・ゲルギ
エフ＝ウィーン・フィルハーモニー
管弦楽団
⑦ ザルツブルク音楽祭委嘱

松平頼暁 (1931-)

Yori-Aki Matsudaira

●ダイアレクティクス II Dialectics II

- ① 2000-2004 年
② orch
③ 約 18 分
⑥ 2005.10.6 東京 サントリーホール
「作曲家の個展」／下野竜也＝東京
都交響楽団
⑦ サントリー音楽財団委嘱

安良岡章夫 (1958-)

Akio Yasuraoka

●レイディアント・ポイントⅡ—— 独奏打楽器とオーケストラのた めの Radiant Point II

- ① 2001 / 2005 年
- ② perc, orch
- ③ 約 22 分
- ⑥ 2005.3.13 東京 すみだトリフォニ
ーホール／安江佐和子 (perc), 十
東尚宏＝桐朋学園オーケストラ

伊左治直 (1968-)

Sunao Isaji

●綱渡りの娘, 紫の花 a fightrope walker, a violet flower

- ① 2006 年
- ② ch-orch
- ③ 約 20 分
- ⑤ フォンテック - FOCD-2565
- ⑥ 2006.9.23 大阪 いずみホール／飯
森範親＝いずみシンフォニエッタ大
阪
- ⑦ いずみホール, 紀尾井ホール共同委
嘱

一柳慧 (1933-)

Toshi Ichinyanagi

●オペラ《愛の白夜》 Opera “White Nights”

- ① 2006 年
- ② 3S, 2T, 2Br, 混声合唱, orch
- ③ 約 120 分
- ⑥ 2006.2.24 横浜 神奈川県民ホール
／井原秀人 (Br), 天羽明恵 (S),
塩田美奈子 (S), 鈴木准 (T), 近
藤政伸 (T), 平野忠彦 (Br), 鶴木
絵里 (S), 東京オペラシンガーズ
(混声合唱), 外山雄三＝神奈川フィ
ルハーモニー管弦楽団
- ⑦ 神奈川県芸術文化財団委嘱

江村哲二 (1960-2007)

Tetsuji Emura

●武満徹の追憶に —地平線のク オリア— オーケストラのため の To the Memory of Toru Takemitsu “The Qualian Horizon” for Orchestra

- ① 2005 年
- ② orch
- ③ 約 13 分
- ⑤ ALM - ALCD-73
- ⑥ 2006.1.6 東京 すみだトリフォニ
ーホール／大野和士＝新日本フィル
ハーモニー管弦楽団

小出稚子 (1982-)

Noriko Koide

●ケセランパサラン Keselanpatharan

- ① 2005 年
- ② orch
- ③ 約 6 分
- ④ 日本作曲家協議会 / The Japan
Federation of Composers
- ⑥ 2006.1.17 東京 東京音楽大学 B ス
タジオ 東京音楽大学作曲卒業演奏
会／三河正典＝東京音楽大学 A オ
ーケストラ
- ⑦ 第 17 回芥川作曲賞

権代敦彦 (1965-)

Atsubiko Gondai

ピアノとオーケストラのための ゼロ Zero

- ① 2006 年
- ② p, orch
- ③ 約 25 分
- ④ ショット・ミュージック / Schott
Japan
- ⑥ 2006.2.8 東京 東京オペラシティ
／向井山朋子 (p), 本名徹次＝東
京シティ・フィルハーモニック管弦
楽団
- ⑦ 東京シティ・フィルハーモニック管
弦楽団委嘱

野平一郎 (1953-)

Ichiro Nodaira

●トリプティック Triptique

- ① 2006 年
- ② orch
- ③ 約 25 分
- ⑥ 2006.4.13 東京 サントリーホール
日本フィルハーモニー交響楽団第
582 回定期演奏会／沼尻竜典＝日本
フィルハーモニー交響楽団
- ⑦ 日本フィルハーモニー交響楽団委嘱

野平一郎 (1953-)

Ichiro Nodaira

●チェロとオーケストラのための
《響きの連鎖》

Suite de Résonances

- ① 2006 年
- ② vc, orch
- ③ 約 30 分
- ④ Henry Lemoine
- ⑥ 2006.10.2 東京 サントリーホール
「作曲家の個展」／堤剛 (vc), 沼
尻竜典＝東京都交響楽団
- ⑦ サントリー音楽財団委嘱

三輪眞弘 (1958-)

Masahiro Miwa

弦楽のための369, B氏へのオマージュ
369, Homage to Mr. B

- ① 2006 年
- ② str-orch
- ③ 約 20 分
- ④ マザーアース／Mother Earth
- ⑥ 2006.8.27 東京 サントリーホール
／小松一彦＝新日本フィルハーモニー
管弦楽団
- ⑦ サントリー音楽財団委嘱 (芥川作曲
賞受賞記念)

山根明季子 (1982-)

Akiko Yamane

●水玉コレクションNo.01
Dots Collection No.01

- ① 2006 年
- ② p, orch
- ③ 約 10 分
- ④ 日本作曲家協会／The Japan
Federation of Composers
- ⑥ 2006.10.19 東京 東京オペラシテ
ィ コンサートホール／稲垣聡 (p),
小松一彦＝東京フィルハーモニー管
弦楽団
- ⑦ 日本音楽コンクール第1位

湯浅譲二 (1929-)

Joji Yuasa

●ぶらぶらチューバ
Rambling Tuba

- ① 2006 年
- ② tub
- ③ 約 15 分
- ⑤ フォンテック - FOCD-9429
- ⑥ 2006.8.19 秋吉台 秋吉台国際芸術
村ホール／橋本晋哉 (tub)

植田彰 (1973-)

Sho Ueda

●ネバー・スタンド・ビハインド・ミ
ー Never Stand Behind Me

- ① 2006 年
- ② orch
- ③ 約 20 分
- ⑥ 2007.5.27 東京 東京オペラシテ
／岩村力＝東京フィルハーモニー管
弦楽団
- ⑦ 2007 年度武満徹作曲賞第1位

金子仁美 (1965-)

Hitomi Kaneko

●Nの二乗(自然・数)

The Square of N (Nature・
Number)

- ① 2007 年
- ② 2orch
- ③ 約 18 分
- ⑥ 2007.7.8 東京 すみだトリフォ
ニーホール／パスカル・ロフェ＝
NHK 交響楽団
- ⑦ NHK 交響楽団委嘱

吉川和夫 (1954-)

Kazuo Kikkawa

●合唱劇《銀河鉄道の夜》

Chorus Drama "Night on the
Milky Way Train"

- ① 2007 年
- ② 混声合唱, cl, vc, p
- ③ 約 115 分
- ⑥ 2007.10.20 山形 山形市中央公民
館ホール／南川肇 (cl), 山本純
(vc), 郷津由紀子 (p), 鈴木義孝
＝合唱団じゃがいも
- ⑦ 合唱団じゃがいも委嘱

木下正道 (1969-)

Masamichi Kinoshita

●七つの蠟燭の歌

Song of the Seven Candles

- ① 2007 年
- ② Vo-ens, 2perc
- ③ 約 28 分

- ⑥ 2007.3.25 東京 東京文化会館小ホール／西川竜太＝ヴォクスマーナ (Vo-ens), 篠崎智 (perc), 木下正道 (perc)
⑦ヴォクスマーナ委嘱

権代敦彦 (1965-)

Atsubiko Gondai

●母 Khōla / Matrix ～オルガンと笙のための

- ① 2007 年
②笙, org
③約 12 分
⑥ 2007.9.1 東京 サントリーホール／宮田まゆみ (笙), 松居直美 (org)
⑦サントリー音楽財団委嘱 (サマーフェスティバル 20 周年記念)

権代敦彦 (1965-)

Atsubiko Gondai

●ジャペーター葬送の音楽 I — Jhapeda – Funeral Music I

- ① 2007 年
② orch
③約 13 分
④ショット・ミュージック／Schott Japan
⑥ 2007.11.30 仙台 仙台市青年文化センター／山下一史＝仙台フィルハーモニー管弦楽団
⑦仙台フィルハーモニー管弦楽団委嘱

権代敦彦 (1965-)

Atsubiko Gondai

●ピエタ Pietà

- ① 2007 年
② hp, orch
③約 17 分
④ショット・ミュージック／Schott Japan
⑥ 2007.12.5 東京 東京オペラシティコンサートホール 「篠崎史子 ハープの個展 X」／篠崎史子 (hp), 本名徹次＝東京都交響楽団
⑦東京都交響楽団委嘱

鈴木治行 (1962-)

Haruyuki Suzuki

●前兆・微光

premonition – glimmer

- ① 2007 年
② S, A-sax, vc, Nar, electro
③約 14 分
⑤ GRAMoPHONE 2 / HEADZ 120
⑥ 2007.9.16 東京 文京区小石川図書館／太田真紀 (S), 大谷能生 (A-sax), 多井智紀 (vc), 鈴木治行 (Nar)

西村朗 (1953-)

Akira Nishimura

●幻影とマントラ

Vision and Mantra

- ① 2007 年
② orch
③約 25 分
④全音楽譜出版社／Zen-On
⑤カメラータ – CMCD-28147
⑥ 2007.3.19 ロイトリンゲン／飯森範親＝ヴェルテンベルク・フィルハーモニー管弦楽団
⑦ヴェルテンベルク・フィルハーモニー管弦楽団委嘱／第 56 回尾高賞

法倉雅紀 (1963-)

Masaki Norikura

●延喜の祭禮第二番 室内オーケストラの為の

The Rite of “Engui” No.2

- ① 2007 年
② ch-orch
③約 12 分
④日本作曲家協議会／The Japan Federation of Composers
⑥ 2007.3.13 東京 東京文化会館小ホール 「現代の音楽展 2007 室内オーケストラの領域 VI」／小鍛冶邦隆＝東京現代音楽アンサンブル COmeT
⑦第 18 回芥川作曲賞

林光 (1931-)

Hikaru Harashi

吉川和夫 (1954-)

Kazuo Kikkawa

萩京子 (1956-)

Kyoko Hagi

寺嶋陸也 (1964-)

Rikuya Terashima

●オペラ《まっぷたつの子爵》

Opera “Il Visconte Dimezzato” (Joint Works with Hayashi, Kikkawa, Hagi and Terashima)

- ① 2007 年
② 16Sing, ob, fg, vn, p
③約 164 分
⑥ 2007.2.23-25 東京 世田谷パブリック・シアター／伊藤博 (ob), 前田正志 (fg), 手島志保 (vn), 服部真理子 (p), オペラシアターこんにゃく座

久田典子 (1963-)

Noriko Hisada

●アプサラスの太鼓 APSARAS

- ① 2007 年
② 2fl (2picc), ob, cl, A-sax, fg, 2hrn, tp, tr, tub, perc, timp-solo, p, str
③約 12 分
⑥ 2007.3.22 横浜 横浜みなとみらいホール／長田和子 (timp), 高橋勇太＝Ensemble Roca
⑦Ensemble Roca 委嘱

藤枝守 (1955-)

Mamoru Fujieda

●クラヴィコードの植物文様

Patterns of Plants Part on Clavichord

- ① 2007 年
② Clavichord
③約 90 分
⑤ MAM-0001
⑥ 2007.7.27 東京 自由学園明日館／砂原悟 (Clavichord)

望月京 (1969-)

Misato Mochizuki

●インスラ・オヤ Insula Oya

① 2007 年

② orch

③ 約 15 分

④ Breitkopf & Härtel

⑥ 2007.10.2 東京 サントリーホール
「作曲家の個展」／ヨハネス・カリ
ツケ＝東京都交響楽団

⑦ サントリー音楽財団委嘱

川島素晴 (1972-)

Motoharu Kawashima

●ヴァイオリンと4人のフルート
奏者のための音楽(甲斐説宗《ヴァイオリンとピアノのための音楽Ⅱ》に基づく)

Musik für eine Geige und vier Flöten

① 2008 年

② 2vn, 2fl, 2B-fl

③ 約 8 分

⑥ 2008.9.29 東京 杉並公会堂／甲斐史子 (vn), 木ノ脇道元 (fl), 古田土明歌 (fl), 斎藤和志 (B-fl), 多久潤一郎 (B-fl)

猿谷紀郎 (1960-)

Toshiro Saruya

●阿佐可夜 流夜真

Asakaya Ruyama

① 2008 年

② orch

③ 約 14 分

⑥ 2008.10.1 東京 サントリーホール
「作曲家の個展」／高関健＝東京都交響楽団

⑦ サントリー音楽財団委嘱

田中吉史 (1968-)

Yoshifumi Tanaka

●ブルーノのアウラ,あるいはチューバとピアノの通訳によるインタビュ

Aura di Bruno, oppure un'intervista interpretata da tuba e pianoforte

① 2008 年

② tub, p

③ 約 12 分

⑥ 2008.8.19 秋吉台 秋吉台国際芸術村ホール／橋本晋哉 (tub), 藤田朗子 (p)

⑦ 橋本晋哉委嘱

夏田昌和 (1968-)

Masakazu Natsuda

●二重にされた昔の歌

Layered Song from Long Ago

① 2008 年

② 2cl, va, vc, vib

③ 約 12 分

⑥ 2008.2.24 ニューヨーク マーキン・コンサート・ホール／ドナルド・パルマ (指揮), マリアンヌ・ギスフェルド (cl), メイハン・ストゥープス (cl) アー・リン・ヌー (va), ジェームズ・ウィルソン (vc), エリック・ポーランド (vib)

⑦ Music From Japan 2008 委嘱

林光 (1931-)

Hikaru Hayashi

●オペラ《そしてみんなうそをついた》

—芥川龍之介「藪の中」による—

① 2008 年

② 8Sing, cl, vn, 三味線, perc, p

③ 約 85 分

⑥ 2008.9.11-15 東京 俳優座劇場／橋爪恵一 (cl), 山田百子 (vn), 田中悠美子 (三味線), 高良久美子 (perc), 寺島陸也 (p), オペラシアターこんにゃく座

原田敬子 (1968-)

Keiko Harada

●エコー・モンタージュ

Echo Montage

① 2008 / 2009 年

② orch

③ 約 16 分

④ 全音楽譜出版社／Zen-On

⑥ 2008.7.1 東京 東京オペラシティコンサートホール／ジャン・ドロワイエ＝NHK 交響楽団

⑦ NHK 交響楽団委嘱／第 57 回尾高賞

藤井喬梓 (1959-)

Takashi Fujii

●ディエシスⅡ Diesis II

- ① 2008 年
- ② orch, 2elec-keyb
- ③ 約 14 分
- ④ 日本作曲家協会／The Japan Federation of Composers
- ⑥ 2008.10.26 東京 国立音楽大学講堂大ホール／夏田昌和＝くにたちシンフォニエッタ 2008
- ⑦ 国立音楽大学委嘱

松本祐一 (1975-)

Yuichi Matsumoto

●広島・長崎の原爆投下についてどう思いますか？

What do you think about the dropping of atomic bombs on Hiroshima and Nagasaki?

- ① 2007 年
- ② orch, electro
- ③ 約 17 分
- ⑥ 2008.5.25 東京 東京オペラシティコンサートホール 武満徹作曲賞本選演奏会／中川賢一＝アンサンブル・ノマド
- ⑦ 2008 年度武満徹作曲賞第 1 位

間宮芳生 (1929-)

Michio Mamiya

●ピアノのための12のエチュード
12 Etudes for Piano

- ① 2003-2008 年
- ② p
- ③ 約 43 分
- ④ 音楽之友社／Ongaku no Tomo Sha
- ⑤ ALM - ALCD-78
- ⑥ I-Ⅲ：2003.3.8 東京 津田ホール／松山元 (p) IV-VI：2005.1.28 静岡 静岡音楽館 AOI／野平一郎 (p) VII-XII：2008.3.2 東京 東京オペラシティ リサイタルホール／中嶋香 (p)
- ⑦ I-Ⅲ：松山元委嘱／IV-VI：静岡

音楽館 AOI 委嘱／Ⅶ-XII：中嶋香委嘱

宮内康乃 (1980-)

Yasuno Miyauchi

●breath strati

- ① 2006 年
- ② 女声合唱 (3 名以上, 全体を把握できる人数なら何人でも可)
- ③ 約 5 分 (呼吸の長さに左右されるため毎回変動する)
- ⑥ 2006.12.14 岐阜 IAMAS (情報科学芸術大学院大学) マルチメディアスタジオ／IAMAS 大学院女子生徒 12 人
- ⑦ ブリ・アルス・エレクトロニカ 2008, 「Honorary Mention」受賞

三輪真弘 (1958-)

Masabiro Miwa

●ピアノのための虹機械第2番
《七つの照射》
Rainbow Machine #2
“Seven Radiations”

- ① 2008 年
- ② va, p
- ③ 約 25 分
- ⑥ 2008.10.11 東京 新宿文化センター小ホール／甲斐史子 (va), 大須賀かおり (p)

望月京 (1969-)

Misato Mochizuki

●エテリック・ブループリント三部作
Etheric blueprint trilogy

- ① 2002-2006 年
- ② picc, fl, cl, B-cl, tb, 2perc, p, va, vc, cb, electro
- ③ 〈4D〉 約 15 分, 〈Wise water〉 約 16 分, 〈Etheric blueprint〉 約 15 分
- ④ Breitkopf & Härtel
- ⑥ ジョルジュ＝エリ・オクトール＝アンサンブル・イクトゥス
- ⑦ ベルリン・メルツ・ムジーク音楽祭委嘱

大場陽子 (1975-)

Yoko Oba

●カエル・シンフォニー

The frog symphony

- ① 2009 年
- ② スピーカー, 合唱 (カエル)
- ③ 14 分 30 秒
- ⑥ 2009.12.9 東京オペラシティ リサイタルホール／クアルテット・エクセルシオ [西野ゆか (vn), 山田百子 (vn), 吉田有紀子 (va), 大友肇 (vc)]
- ⑦ 第 9 回佐治敬三賞 (演奏会にたいして)

ジム・オルーク (1969-)

Jim O'Rourke

●The Visitor

- ① 2009 年
- ② g etc.
- ③ 約 38 分
- ⑤ P-VINE - PCD-93291
- ⑥ 2009.9.8 (CD 発売日)

小林寛明 (1973-)

Hiroaki Kobayashi

●弦楽四重奏曲 String Quartet

- ① 2009 年
- ② str-qu
- ③ 約 6 分
- ⑥ 2009.12.9 東京 東京オペラシティ リサイタルホール 「クロノイ・プロトイ 第 5 回作品展～弦楽四重奏の可能性」／クアルテット・エクセルシオ [西野ゆか (vn), 山田百子 (vn), 吉田有紀子 (va), 大友肇 (vc)]
- ⑦ 第 9 回佐治敬三賞 (演奏会にたいして)

斉木由美 (1964-)

Yumi Saiki

●モルフォゲネシス

Morphogenesis

- ① 2009 年
- ② orch

- ③約 12 分
 ⑥ 2009.6.1 東京 東京オペラシティ コンサートホール 「Music Tomorrow 2009」／ジョナサン・ノット＝NHK 交響楽団
 ⑦ NHK 交響楽団委嘱

酒井健治 (1977-)

Kenji Sakai

●ヘキサゴナル・パルサー

Hexagonal pulsar

- ① 2006-2007 年
 ② orch
 ③約 13 分
 ⑥ 2009.5.31 東京 東京オペラシティ コンサートホール／本名徹次＝東京フィルハーモニー交響楽団
 ⑦ 2009 年度武満徹作曲賞第 1 位

篠田昌伸 (1976-)

Masanobu Shinoda

●フィルタード・バラッド

Filtered ballad for string quartet

- ① 2009 年
 ② str-qu
 ③ 14 分 30
 ⑥ 2009.12.9 東京 東京オペラシティ リサイタルホール 「クロノイ・プロトイ 第 5 回作品展～弦楽四重奏の可能性」／クアルテット・エクセルシオ〔西野ゆか (vn), 山田百子 (vn), 吉田有紀子 (va), 大友肇 (vc)〕
 ⑦ 第 9 回佐治敬三賞（演奏会にたいして）

中川俊郎 (1958-)

Toshio Nakagawa

●影法師——F. シューベルトの同名の歌曲その他による

Der Doppelgänger

- ① 2008-2009 年
 ② orch
 ③約 15 分
 ⑥ 2009.10.14 東京 サントリーホー

ル 「作曲家の個展」／飯森範親＝東京都交響楽団

⑦サントリー芸術財団委嘱

新実徳英 (1947-)

Tokuhide Niimi

●ヴァイオリン協奏曲第 2 番

《スピラ・ヴィターリス》

Violin Concerto No.2

“Spira Vitalis”

- ① 2009 年
 ② vn, orch
 ③約 30 分
 ④全音楽譜出版社／Zen-On
 ⑥ 2009.11.27 仙台 仙台市青年文化センター／渡辺玲子 (vn), 梅田俊明＝仙台フィルハーモニー管弦楽団
 ⑦仙台フィルハーモニー管弦楽団委嘱

西村朗 (1953-)

Akira Nishimura

●蘇莫者 Somakusha

- ① 2009 年
 ② orch
 ③約 40 分
 ④全音楽譜出版者／Zen-On
 ⑤カメラータ－CMCD-28199
 ⑥ 2009.12.17 大阪 ザ・シンフォニーホール／沼尻竜典＝大阪センチュリー交響楽団, 天王寺楽所雅亮会
 ⑦大阪センチュリー交響楽団委嘱／第 59 回尾高賞

西村朗 (1953-)

Akira Nishimura

●偲琴 一二十五絃箏と

低音二十五絃箏のための—

Shinobigoto, for 25 string-

Koto and Bass 25 string-Koto

- ① 2009 年
 ②二十五絃箏, 低音二十五絃箏
 ③約 15 分
 ⑥ 2009.7.17 名古屋 伏見電気文化会館ザ・コンサートホール 「野坂操壽—野坂恵子改め—二十五絃箏リサイタル」／野坂操壽（二十五絃箏）,

小宮瑞代（低音二十五絃箏）

⑦電気文化会館委嘱

法倉雅紀 (1963-)

Masaki Norikura

●炎の祭禮 オーケストラの為の

The Rite of KAGUIROHI for Orchestra

- ① 2009 年
 ② orch
 ③約 17 分
 ⑥ 2009.10.15 東京芸術劇場 「オーケストラ・プロジェクト 2009」／小鍛冶邦隆＝東京交響楽団

フォルマント兄弟 (三輪眞弘

〔1958-〕, 佐近田展康〔1961-〕)

Formant Brothers (Masahiro Miwa,

Nobuyasu Sakonda)

●フレディの墓／インターナ

ショナル Le Tombeau de Freddie / L'Internationale

- ① 2009 年
 ②録楽 (Electro), Thesis
 ③約 5 分
 ⑥ 2009.3 完成
 ⑦ブリ・アルス・エレクトロニカ, デジタル・ミュージック部門佳作

フォルマント兄弟 (三輪眞弘

〔1958-〕, 佐近田展康〔1961-〕)

Formant Brothers (Masahiro Miwa,

Nobuyasu Sakonda)

●NEO都々逸 六編

NEO DO-DO-I-TSU

- Six Japanese folk songs

- ① 2009 年
 ② MIDI-keyb, 三味線
 ③約 9 分
 ⑥ 2009.12.8 京都 同志社大学寒梅館／岡野勇仁 (MIDI-keyb), 田中悠美子 (三味線)

深見麻悠子 (1978-)

Mayuko Fukami

●Azur pour piano

- ① 2008 年
- ② p, toy-p etc.
- ③ 約 8 分
- ⑥ 2008.2.27 フランス オルレアン国
際ピアノコンクール／須藤英子 (p,
toy-p)
- ⑦ 須藤英子委嘱／Andre Chevallion-
Yvonne Bonnaud 賞

藤倉大 (1977-)

Dai Fujikura

●アトム Atom

- ① 2009 年
- ② orch
- ③ 約 14 分
- ⑥ 2009.4.7 東京 サントリーホール
／下野竜也＝読売日本交響楽団
- ⑦ 読売日本交響楽団委嘱

間宮芳生 (1929-)

Michio Mamiya

●オペラ《ポポイ》

Opera “POPOI”

- ① 2009 年
- ② 観世流シテ方, vn, va, vc, cb,
fl, ob, cl, perc, p, synth
- ③ 約 117 分
- ⑥ 2009.6.28 静岡 静岡音楽館 AOI
／間宮芳生 (指揮), 山田百子
(vn), 川本嘉子 (va), 荻田雅
治 (vc), 吉野弘志 (cb), 木ノ脇
道元 (fl), 池邊昇平 (fl), 宮村和
宏 (ob), 鈴木生子 (cl), 和田光世
(perc), 寺嶋陸也 (p), 猪股義周
(synth), 吉川真澄 (舞), 上杉清
仁 (C-T), 大槻孝志 (T), 河野克
典 (Br), 波多野睦美 (Ms), 入江
晃 (観世流シテ方), 清水寛二 (観
世流シテ方), 田中泯 (演出)
- ⑦ 静岡音楽館 AOI 委嘱

望月京 (1969-)

Misato Mochizuki

●オペラ《パン屋大襲撃》

Opera “Die Große Bäckerei-
attaque”

- ① 2009 年
- ② orch, 2S, T, 2Br, B-Br, C-T, 合唱
- ③ 約 60 分
- ⑥ 2009.1.24 スイス ルツェルン劇
場 「ルツェルン音楽祭」／Sumi
Kittelberger (S), Simone Stoc (S),
Howard Quilla Croft (Br), Peter
Kennel (C-T), Marc-Olivier
Oetterli (B-Br), Boris Petronje
(B), Hans-Jürg Rickenbacher (T),
ルツェルン劇場合唱団 (合唱), ヨ
ハネス・カリツケ＝ルツェルン交響
楽団
- ⑦ ロイヤル・オペラ・ハウス・ロンド
ン, ルツェルン劇場, ウィーン・モ
ーツァルトイヤー 2006 共同委嘱

山本和智 (1975-)

Kazutomo Yamamoto

●ZAI For Orchestra

- ① 2009 年
- ② orch
- ③ 約 11 分
- ⑥ 2009.5.31. 東京 オペラシティコン
サートホール／本名徹次＝東京フィ
ルハーモニー交響楽団
- ⑦ 2009 年度武満徹作曲賞第 2 位

【協 力】
新しい合唱音楽研究会
NHK 交響楽団
オペラシアターこんにゃく座
梶本音楽事務所
コジマ録音
サントリーホール
ジェニユイン
静岡音楽館 AOI
東京オペラシティ文化財団
東京コンサーツ
富山市民文化振興財団
日本交響楽振興財団
ミリオンコンサート協会
読売日本交響楽団
阿部海太郎
須藤 英子
長津結一郎
本田 文子
●
【ブックデザイン】
下 川 雅 敏

にほん さつきよく
日本の作曲 ● 2000-2009

発 行 日：2011 年 3 月 31 日初版第 1 刷発行

著 者：かた やま もり ひで
片 山 杜 秀
しら いし み ゆき
白 石 美 雪
なら ざき よう こ
栖 崎 洋 子
ぬま の ゆう じ
沼 野 雄 司

発 行 人：堤 剛

発 行：公益財団法人 サントリー芸術財団
〒107-0051
東京都港区元赤坂1-2-3 赤坂見附MTビル
TEL 03-3479-1594
FAX 03-3479-2101

発 売：株式会社アルテスパブリッシング
〒180-0002
東京都武蔵野市吉祥寺東町1-15-19 2F
TEL 0422-27-2080
FAX 0422-21-3464

編 集：株式会社アルテスパブリッシング
編集協力：公魚

印刷・製本：太陽印刷工業株式会社

ISBN978-4-903951-42-3 C1073 Printed in Japan
2011 © SUNTORY FOUNDATION for ARTS