

[近藤讓名誉教授退官記念特集 1]

近藤讓先生お茶の水女子大学最終講義録

「私の作曲について」

(2013年3月17日、13:00~15:30、於：徽音堂)

私の最終講義にこのように大勢の方がおいでくださって、とても意外で、とても嬉しいのですが、普段がらがるの演奏会場での演奏会に慣れている私は、大勢の方の前でお話しすることがあまりないので、少し緊張しております。

私はこの大学に来て11年、今年で65歳になるので退職ということです。この大学では、実は、自分の作品を皆さんに聴いていただく、あるいは、自分の作曲について話をするという機会がほとんどありませんでした。と申しますのは、私がここで担当していた講義は、ほとんどが音楽理論、そして音楽学関係の授業でして、ごくわずか作曲の個人レッスンもしましたが、取り立てて自分自身の作曲について話をしたことはありません。唯一、二年ぐらい前だったでしょうか、ストックホルム大学の美学研究グループという、15、6人の大学院生と教員のグループが日本に来て、そのとき何か話をしてほしいと言われたので、この大学の教室を借りて、自分の作曲について話したことがありました。そのときは、音楽科の学生も興味があれば自由に来てくださいと言っておいたので、何人かの学生さんはその話を聞いてくれたのですが、それは英語での講義でしたし、日本語できちんと自分の作曲について話をするということは、実のところなかったのです。ですから、最後くらいは自分の曲を聴いてもらいたい、というのが今日の趣旨です。これから私は、15時半までお話をさせていただきますが、正直のところ、今日のメイン・イベントは、この後の演奏会でして、話よりも曲を聴いていただきたいということが主です。ただ、それだけでは許してもらえそうのないので、これから自分の作曲について少し話をしようと思います。

さて、今日お集まりくださった皆さんの中には、学生さんを含めてお茶の水の内部の方が大勢いらして、勿論、外部からおいでいただいた方もいらっしゃいますけれども、特に内部の方たちは、皮肉にも、私の音楽をほとんどご存知ないと思いますので、まず最初に、私の音楽を聴いていただくことから始めようと思います。とはいえ、私の音楽を既にご存じの方もいらっしゃると思うので、なるべく、CD等に未だ録音されていない曲を聴いていただくのがいいと思い、曲を選びました。お手元の講義資料に書かれている通り、最初にお聴きいただくのは、《パレグメノン》というタイトルがついている10分ばかりの曲です。これは、弦楽四重奏と打楽器アンサンブルのための作品で、2011年にオランダのデン・ボッシュという町で行なわれた「ノヴェンバー・ミュージック」というフェスティバルの委嘱で書いて、そこで初演されたものです。初演の演奏というのは、大抵、色々なミスがあったり、問題がありがちなのですが、これは、ほとんどミスなく演奏されていて、録音の質も、オランダ放送がライブ録音して放送しましたので、まあまあ我慢できる程度の水準になっています。おそらく未だ日本ではお聴きになった方はいらっしゃらないと思うので、この曲をお聴きいただいてから、話に移ろうと思います。

《パレグメノン》というタイトルの意味は、何やら難しそうな響きのギリシャ語ですが、これは修辞学の用語で、語根を同じくする言葉を連ねる手法のことです。例えば、“sense and sensibility”というような言い方。両方の言葉は“sense”という語根を共有していて、そうした言葉を連ねる、そういう技法のことを「パレグメノン」と言います。ですから、音楽的には、基本的に同じ音程構造を持った和音が連なっているのだけれど、響きがちよつとずつ違っているというような、そういう構造を示したタイトルだ、というふうに考えてくださればと思います。演奏しているのは、ボツツイーニ四重奏団という、モンリオールに拠点を持つ弦楽四重奏団と、Slagwerk Den Haag——「ハーグ打楽器グループ」とでも訳せば良いのでしょうか——、オランダの首都ハーグを拠点とする打楽器アンサンブルです。

～音源：《パレグメノン》—弦楽四重奏と打楽器アンサンブルのための(2011年)～

予め申し上げるのを忘れたのですが、この作品の打楽器パートは4人で演奏できるように書いてありますが、もし難しければ5人でやっても構いません。この演奏は、5人の奏者でやっています。つまり、弦楽器奏者4人と打楽器奏者5人による演奏です。

私は、今お聴きいただいたような音楽を書いています。現代の作曲家というのは、色々な音楽祭や音楽大学等に呼ばれて、自分の作品について話をするを求められる機会が大変多い。実は、私はちょうど昨日、イギリスから帰ってきたばかりで、バーミンガム音楽院で、他のアジアの作曲家達と一緒に、自分の音楽についてのシリーズ・レクチャーをしてきたところです。そのように、作曲家というのは、自分の音楽についてきっちりと説明をして、その説明に基づいて、聴いてくださる皆さん、あるいは演奏してくださる皆さんが、その音楽を理解するのだ、というようなイメージが定着していると思います。これは多分、20世紀後半になってから、非常に一般化した習慣でしょう。それ以前、例えば19世紀の作曲家が、演奏会に出掛けていって自分の曲を説明するというような光景は、想像できません。ところが、なぜか20世紀になって、そういうことが起こってきたのです。

しかし私は、そういう機会に話をするとき、いつも最初に、「正直申し上げて、私は自分が何をしているのかよく知りません」と言います。そうすると、とても変な顔をされます。実のところ、私は、これこれこういうことを表現しようとか、こういう構造を作ろうとか、計画性を持ってその目的に沿って音楽を作っているわけではありません。私は非常に直観的に、単に感覚に任せて即興をしているだけです。勿論、即興といっても、楽器の上でやっているわけではなくて、紙の上に音符を書いて即興をするわけです。作曲という仕事に馴染みのない方にはピンとこないかもしれませんが、ある程度音楽の訓練を受けると、音符を書くとき頭の中でその音が聴こえてくるものなので、別に楽器に依存しなくても、紙の上で即興していくことができます。ただ、楽器の上でやる即興と

紙の上での即興との大きな違いは、紙の上でやる方がものすごく時間がかかる。時間がかかるのは、実はアドヴァンテージなのです。音符を一つ書いたら、それをゆっくり聴く時間を持つということです。そして、その音が気に入らなければ消せるという大きな利点もあります。楽器で演奏していると、気に入らない音を弾いてしまっても取り消せませんから、どうしようもないのですが、紙の上での即興では、気に入らない音は消せる。しかし、いずれにせよ、或る音を書いて、次の音は何が良いかと思って、ああ、この音が良いと思ったら、それを書く、ということだけのことです。ですから、特に説明することなどないのです。

ところが、例えばヨーロッパやアメリカに招待されて、長い距離を旅して行って話しをする時に、「私は何も知りません。それではさようなら」というわけにはいかないで、どうしても何かを語らなければならないという状況になり、実際には長々と話することになります。そうした場合の話の初めに、私はいつも、先ず一つのお断りをします。それはつまり、私の話の内容は全て、作曲をしていたときに考えていたことではなくて、作曲をし終わってから、或る曲ができてしまった後で、その作曲を振り返って、自分がそこで何をしたかについて考えてみたことです。ですから、それは私がしたことに対しての私自身の解釈であって、他の方が別の解釈をすることは一向に構いません。いつも、そのようなお断りを述べることにしています。

一般的には、作曲家の言葉は、多くの場合、その作曲家の作品に対する一つの権威として受け取られがちです。作曲家がそう言ったのだから、そう理解して演奏し、そして、そう理解して聴かなければならない、という意識が非常に強いでしょう。しかし私は、そういうものの考え方には反対です。

私は自分では訳も分からずに作ったものだけれど、そこで自分が何をしたかということを考えてみたら、どういうことが言えるだろうか。私がお話できるのは、それだけです。自分自身で、この曲ではこういうことをしたのだろうと考えると——つまり、そう解釈すると——それが、自分の次の作曲に無意識の内にでも影響を与えていく——同じ一人の人間の中で起こることですから——、と思います。その意味で、私の作曲についての思考は、いつも「後追いの思考」です。

既に申しましたように、私は、実際に作曲をするときは、直観に頼っているので、何も考えません。私は、作曲の学生にも、「作曲をするときはできるだけ何も考えないように」と言うのですが、「何も考えるな」ということは、勿論、ただぼーっとしているという意味ではありません。言いたいのは、「言語でものを考えない方が好い」ということです。つまり、作曲は音を扱う仕事ですから、音を、どういう音を選ぶべきかということ、勿論考えなければなりません。ところが、私達は「考える」というと、どうしても言語で考える癖がついてしまっています。しかしそうではない仕方の「考える」。つまり、言語で考えるのではなくて、普通の言い方をすれば「直観」としか言いようのないような形。したがって、考えずに直観に頼りなさい、という言い方になってしまうわけです。

では、私が実際にどうやって音楽を作っていくのかというと、その過程は非常に単純です。まず、最初の音を紙の上に置きます。その音は、何でも構いません。しかし、何でも構わないといっても、弦楽四重奏のための曲を書いていて、ピアノの音を書くわけにいかないのは、言うまでもありません。当然、使用する楽器の範囲内で音を書くわけですが、その範囲内であれば、実際、どんな音でも構わないのです。そして、最初に置かれたその音の次に何を置いたら良いか、と考える。良いと思う音が見付かったら、更に次の音、3番目の音を置く、そして4番目の音を置く、というように、単に音を一つ一つ並べていく。そうやって音を横に並べて、一つの線のようなものを作っていく。それが、私の作曲のやり方です。

その時に、私がいつも強く感じて意識していることの一つは——といってもこれは私の自分自身に対する解釈ですから、私が多分強く感じて意識しているだろうことの一つは、と言うべきでしょうが——、そこに並べる素材としての音は、自分が作ったものではない、ということです。つまり、例えば——今日の後半の演奏会ではピアノ作品をお聴きいただきますが——、ピアノは私が発明したものではありませんし、ピアノの鍵盤を押してでてくる「レ」という音は、私が作ったものではありません。それは既存のもです。作曲するに当たって、曲の始まりはどんな音でも良い、と申しました。つまりそれは、何かそこで偶々見付かった音、譬えて言えば、道を散歩して下を向いて歩いていたら、きれいな小石が落ちていて、これは良いなと思って拾うのと同じようなことです。“found object”という英語の言葉あります——日本語で「拾得物」と訳してしまうと何かしっくりこないのですが——つまり、既に存在していたものから自分が見付けた何かです。そういうふうな音を見付けてくる。ですから、最初に置く音は何でも良いというのは、その時に見付けた「あ、これはきれいだな」と思う音を置く、ということです。それが曲の最初の音になる。そして、その音に続いて並べる一つ一つの音も、それぞれ見付けてきた音です。最初に置いた音の次に、見つけてきたどの音を置いていったら良いか、そう考えながら即興していく——つまり、直観的に音を並べていく。それが私の作曲であって、そこにはそれ以外の何の秘密もありません。作曲に先立って、何か構造を計画するとか、表現内容を計画するとかということもありません。ですから、最初に音を置いた段階では、その曲がどういう音楽になるのか、どういう性格の曲になるのか、どういう長さになるのか、私にも全く分かりません。

こうした作曲でいちばん困るのは、「何分の曲を書いてください」と委嘱者から注文されることです。今申しましたように、最初に音を置き、それに続けて音を並べていくときに、それが結果的に何分の曲になるかなど、私には予測できません。ですから、そういう注文があるときは、「何分になるかは分かりませんので勘弁してください」と申します。勿論、色々な副次的な圧力があって、何十万円も委嘱料をもらったときに、2分の曲では済まないだろうなどは思いますし、ある程度長い曲を書かなければならないとは思いますが。そのようなつまらない圧力——つまらないと言っただけかもしれないかもしれませんが——はありますが、基本的には、作曲をしているときはそれが何分の曲になるかも分からないし、曲がどんな性格のものになるかも分からないのです。

そうした作曲で、一つ一つ音を並べて曲を作っていくときに、私にとっては、多分、その「一つ一つの音」というものが、非常に大事なのです。比喩的な言い方をすれば、一つ一つの音が独立した存在を持っていて、その一つ一つの音の独立した存在には、それぞれの命がある、というふうに思います。一個の小石は、小石に過ぎないけれども、それは独立した存在を持っていて、独自のものです。そういうふうに、音一つ一つというのは独立したものだ、という意識を非常に強く持っています。普通、例えばピアノの鍵盤で音階をパラパラと弾くと、その音階の中の一個一個の音に独立性があるというイメージは湧かないわけですが、しかし、それでもドレミファソラシドの「ド」「レ」「ミ」というのは、それぞれに別の存在という意識が、私の中のどこかにある。私は、そう感じています。

先ほどから言っていますように、私は、「面白そうだな」「きれいだな」「これが適切だな」と思った音の一つ一つ並べていきます。ではその時、最初に置く音はどんな音でも良いとしても、その後二つ目の音を置くときに、何故その音が良いと思うのか、適切だと思うのか？つまり、その音を選択する理由はどこにあるのか？2番目の音を置くときには、既にそこに1番目の音があるわけです。その場合、或る音が、それ自体独立の音としてどんなに素晴らしいものであっても、1番目の音の後に置かれる2番目の音としてそれが適切なものであるとは限りません。私にとって肝心なのは、2番目の音として適切だと思う音を置くということです。そして、3番目の音も、1番目の音と2番目の音がそこにあるという条件の下で、その次にくる3番目の音として適切だと思う音を置くわけです。このことは、曲を書き進めていって、例えば125番目の音を置くときでも、300番目の音を置くときでも、同じです。そうであれば、そうした過程には、多分、私が、「これが適切だ」と判断するに当たっての何らかの「適切性の基準」が働いているはずですが。しかし私は、先ほど申しましたように、曲を書いていくときにはそうした判断基準を全く意識していません。できあがった曲を見たときに、何故この音の後にこの音があり、それを適切だと思ったのかと考えてみる。つまり、自分が何をしたのかを知りたいと思うわけです。

では、そうした「選択の基準」、つまり「適切性の判断基準」とはどこにあるのか？実は、それはよく分からないのですが、そこには、これまで45年ほど作曲をしてきた中で形成されてきたものがあるような気がします。私は、作曲を始めて間もない頃には、かなり意識的に、自分が「これが適切だ」とか「これが面白い」と感じるのとは一体どのようなものなのかということを探ろうとして、実験をしました。そうした実験から、おそらく、今私が直観的に行っている選択の基準、つまり感覚的な判断基準というものが生じてきたのだらうと思っています。したがって、そうした判断基準が、どのように私自身の歴史から生まれてきたかをお話するために、先ずは私が作曲を始めた頃の話から始めなければなりません。

私は、東京藝術大学の作曲科の出身ですが、どこの音楽大学であろうと——日本の大学であろうと外国の大学であろうと——基本的に同じで、当然のことながら、大学で勉強するのは、歴史上に

既に存在している音楽です。作曲科での訓練も、今までにない音楽を産み出すことではなくて、むしろ、どうすれば例えばモーツァルトのような音楽が書けるのか、一度モーツァルトのスタイルで書いてみるとか、あるいはドビュッシーのようなスタイルで書いてみる、20世紀のもっと前衛的な、例えばビエール・ブーレーズのような音楽を書いてみるといったように、つまり、既に存在している音楽がどういう構造を持っていて、どういうふうにかかれていて、ということを読んでいく。基本的には、それが作曲の訓練の基盤になります。そこで何が起るかというと、既存のスタイルの真似は上手くできるけれど、自分独自のものはなかなか出てこない。非常に成績の良い学生であればあるほど、そういうことになりかねない。これは作曲の訓練というものの宿命なのかもしれないのですが、ともあれ、色々な作曲家の音楽を真似して書いていってみると、やがて、どうすれば既に在る他の作曲家の音楽と同じではないような音楽を書けるだろうか、という問題意識がだんだん出てきます。自分のスタイルを探すためにはどうしたらいいのだろうか？これは非常に難しい。何故かと言えば、今まで学んできた既存の音楽が、ちょうど自分の牢屋の檻のようになってしまっていて、どうすればそこから出られるのかが分からない。そして、私がこの問題に直面したとき、つまり、どうすれば自分の様式を獲得できるかと考えたとき——尤も、そのようなはっきりした問題を強く意識したということでもないのですが——、まずは、音楽の一番根本的な、あるいは基本的なことに立ち返って考えてみようと思ったのです。それは、1960年代のごく末から1970年代初め頃のことでした——ですから、もう大昔の話です。

では何故私は、音楽にとって一番根本的・基本的なことを考えてみようかと思ったのでしょうか。今から思い返せば、それは、当時流行っていたことに影響された所為だったろうと思います——私は様々なことにとても影響され易い性質ですから。当時流行っていたことといっても、色々ありますが、主に当時の二つの流行に非常に強く影響されたと思います。一つは、学生闘争です。ちょうどその頃は、大学紛争の時代で、毛沢東主義が非常に急進的な考え方として若い人の間に広まっていったわけです。大学に行けば、大抵はバリケードで閉鎖されていて、教室になぞ入れませんし、授業はない、というのが普通の状態でした。現在の大学キャンパスのように、こんなに平和で静かで、学生たちが真面目に教室にいて、大学のどこに行っても立て看板などないというような状態は、当時の大学にはあり得ませんでした——そう思うと、あの時代の無茶苦茶な状況が何となく懐かしいような気がしないでもないのですが。とにかく、時代のそういう雰囲気の中で、一種のradicalism、つまり、急進主義が非常に流行していました。“radical”という言葉には、「急進的」という意味と同時に、「根源的」という意味があります。そして私は、このradicalismの「根源的であること」という面に強く影響を受けました。一番根本にあるものは何かという問題意識、つまり、音楽の一番根本にあるものは何なのかということを考えてみようと思ったのです。

それでは音楽にとって一番根本的で基本的なものは何かというと、これは非常に大きな問いで、色々な考え方が可能ですし、簡単な答えはありません。この問題には、多種多様のアプローチが可能でしょう。次にお話する私の考えは、そうした諸々の可能性の中の一つに過ぎません。

先ほども申しましたように、私は音を並べて音楽を作っています。つまり、音楽は音でできています—尤も、後でお話するように、実のところ、「音楽は音でできているわけではない」と考えた方が一般的な音楽の実態に合っているのですが、この際、「音楽は音でできている」という常識的な言い方で話を進めましょう。では、音でできている音楽と、単なる音とは、どこが違うのでしょうか？音と音楽の境目は、何処にあるのでしょうか？この辺りが、私が興味を惹かれた音楽の根源に関わる問いの一側面です。つまり、言い換えれば、「単なる音に過ぎないものが、どのようにして音楽として受け取られるようになるのか」という問題です。

さて、音と音楽の違いは何処にあるのかということを考える場合にも、色々な立場からのアプローチが可能です。例えば、何らか表現内容を人間に伝えるようなものが音楽であって、単なる音でしかないもの[マイクをコンと叩く]は、何の表現を伝達しないので、単なる音に過ぎないとか。あるいは、ピアノの鍵盤をただ押しただけでは、あるいはピアノの鍵盤の上を猫が歩いただけでは、音はするけれども、それで何かを伝えようとしているわけではないので、音楽ではない。そういった考え方もあります。しかし私は、そういったアプローチは取りませんでした。音と音楽は何が違うかということを考えようとしたときに私が着目したのは、「構造」という側面でした。つまり、単なる音というものが音楽になるとき、それが「音楽」と呼ばれ得るようになるには、何らかの構造を獲得する必要があるのではないかと考えたのです。つまり、音が何らかの構造を獲得したときに「音楽」になるのではないかと。そう思ったのです。

では、何故「構造」に着目したのかということ—当時は何の自覚もなかったのですが—、その当時のもう一つの流行（つまり先ほど言った二つの流行の内のもう一つ）からの影響だったのではないのでしょうか。つまりそれは、「構造主義」です。当時は、レヴィ＝ストロースやロラン・バルトの著書の翻訳がちょうど出てきた頃でした。私は読書が趣味なので、とにかく目についたものは読むということで、そうした翻訳書を読んでいました。今から考えると、当時の私がきちんと構造主義を理解していたとはとても思えません。音楽大学の作曲科の学部生大学生で、本屋さんで偶々見つけた本を読んでいただけ。特に何のバックグラウンドがあったわけでもありませんし、哲学の素養があるわけでもないのですから。しかしともかく、思想の世界では、「構造」ということがキャッチフレーズだったので。ですから、色々な思想の本を読むと、どこにでも「構造」、「構造」と書いてあるわけです。そうすると、すっかり「構造、構造……」と思い続けることになって、未だ若い子供でしかなかった私の脳みそはすっかり構造漬けになってしまっていたと思います。その所為で、音がどのように音楽になり得るのかという問いを、「構造」から考えてみるべきだ、ということになったのでしょう。今から思えば、違ったアプローチもあり得たらろうとは思いますが、とにかく当時はそういうふう考えたわけです—否、本当にそう考えたのかどうかは、分かりません。先ほどから申していますように、これはあくまでも今から振り返った解釈で、当時は、そのように論理的に考えて物事を進めていたわけでも何でもありません。ただ直観的に、それが面白そうだと思ったというだけのことです。そして私は、「構造」の観点から音と音楽の相違を見出すための一つ

の実験を考えました。しかしそれについて具体的に説明する前に、その実験の意図をご理解いただくための前提として、先ず、音楽の構造に関する伝統的な考え方について少しお話しておかなければなりません。

音楽というものは何でできているのだろうか、と考えたときに、重要な意味を持っているのが、中学校か高校の音楽の時間でも習うことでしょうか、「音楽の三要素」というものです。それは、非常に近代西洋音楽に偏った考え方ではありますが、「音楽の三要素」とは、旋律とリズムと和声です。ここで言う「要素」とは、つまり、それなしには音楽が成り立たないという意味での音楽の構成要素です。このことを言い換えれば、音楽は旋律と和声とリズムでできているということです。例えば、ベートーヴェンの《運命》の冒頭は、「タタタターン」というふうに始まります。この「タタタターン」は、短いですがそれでも一つの旋律です。そしてこの「タタタターン」をという短い旋律が色々な高さで何度も繰り返され、積み上げられることによって一つの曲になっていくわけです。

興味深いことは、「タタタターン」という旋律を聴くとき、誰も音は聴いていないということです。音ではなく、旋律を聴いているのです。「タタタターン」という旋律は、確かに、「タ」という音と、「タ」という音と、「タ」という音と、「ターン」という4つの音でできていて、それらの音なしには、この旋律は成立しません。しかし、それら4つの音を「タタタターン」という一つの纏まりとして、つまり「旋律」として聴くときに、それを構成する一個一個の音を聴く人などいるのでしょうか。勿論、知覚してはいるのですが、しかし、一つ一つの音を意識しはしません。譬えて言えば、煉瓦造りの建物を見て、柱がどう配置されているとか、梁がどうわたされているとか、全体の形がどうなっているとか、そういった鑑賞の仕方はしますが、一個一個の煉瓦については、よほど煉瓦自体に興味を持っている好事家でもなければ、着目しないでしょう。同様に、旋律も和声もリズムも、基本的には音なしには成立しないのですが——リズムが音なしに成立しないかどうかは微妙なところです。動作でもリズムができますから。しかしそのことはともあれ——、そうした構造が一度確立すると、それを構成する個々の音は最早聴かれません。つまり、音楽は、旋律も和声もリズムでできているのであって、音でできているわけではありません。先ほど、「音楽は音でできている」という言い方は、常識的ではあるが、通常考えられているような音楽の実態に合っていない、と申しましたのは、このような意味合いからです。

こうした前提の下で、私は、伝統的な音楽の存立構造、つまり、「音楽の三要素」といわれている構造がどのように成り立っているのかということを見てみたいと思い、先ず、「旋律」という構造に着目してみました。どの構造に着目してもよかったですのですが、とりあえず、旋律に着目したのです。旋律は、一個一個の音が並んでできています。しかし、単に音が一個一個並んでいる音の列なりと、旋律の違いはどこにあるか？ 単なる音の列は、多分、旋律ではなく、それは音楽ではない、ということになる。その辺りのことを、どうすれば確認できるだろうか？ それは基本的に確かめようがないのかもしれないけれど、とりあえず、何か実験をしてみよう。そう思ったのです。

そこで私は、先ず、単なる音の列を作ってみようと思いました。単なる音の列を作るのは、実は

それほど易しくはありません。頭の中で考えて音の列を作ろうとすると、どうしても我々が知っているような「旋律」の形に収まってしまう。そうならないようにするのは、意外に難しいのです。では具体的にどのようにしたかという、先ず、使う音を決めました。つまり、世の中には無限の音があるわけであって、その全体の中から音を選ぶとなると、それだけで非常に膨大な作業になるわけです。ですから、この実験ではこの範囲の音しか使わない、という限定を設けました。当然、この限定の仕方によって、結果として出てくる音の列の様子が左右されることにはなるのですが、それを恐がっては何もできないので、とりあえず、使う音を一定の範囲に決めて限定することになりました。つまり、そこで使われる音を一種の音階として決めたのです。その音階は、普通のドレミファソラシドではなくて、適当に、最初の音から次の音は短3度とか、次が短2度とか、そこから4度跳んでとか、自分の好きな音程を重ねて行って、15個ほどの音高から成る音階を作りました。その音階には、オクターヴの折り返し構造など。ただ適当に音高を選んだだけです。使う音の範囲をこの音階内の15の音高に限定したうえで、そこからランダムに音を選び出すことにしました。サイコロを振って選ぶのもいいでしょう。15の音高に一つ一つ番号を振っておいて、サイコロの何の目が出たら何番の音高というふうに決めておけば、完全にランダムに音を選ぶことができます。尤も私はサイコロを振るのが面倒だったので、その代わりに乱数表を使いましたが、原理的には同じことです。そうやってランダムに音階から音を選んで、選んだ順にただ並べていく。そういう作業をしてみました。そうした作業では、使う音を恣意的に限定したという意味では、そこに私個人の美的な好みが多量なりとも働いているかもしれませんが、その音階からランダムに選んだという意味で、私自身の個人的な好みということからもある程度まで距離がとれている、と考えたわけで、つまりは、何かしら自動的なやり方で音の列を作ってみたのです。

音には、高さだけでなく、長さや、強さや、音色等々といった要素もありますが、この際、実験を複雑なものにしないために、とりあえず、音の高さに面だけについて集中して観察してみようと思ひ、音の長さや強さ、そして音色は、すべて一定にしておきました。つまり、リズムも音強も音色も一定で変化しないパルスです——尤も、実際には「パルスだからリズムに変化がない」ということは言えないのですが、それについては後で申します——とにかく、このようにして、音の高さだけが変化する音の列を作ってみました。

そうやってできた音の列を、自分で何度も何度も、頭の中で聴いてみる。そうすると、音の列の中に、面白いと感じる部分と、つまらないと感じる部分があることに気がきました。言い換えれば、その音の列の中の音の配置は、必ずしもランダムには聴こえないということです。音は、実際にランダムに選ばれて並べられています。ランダム選択のプロセスは、それを無限回繰り返せば、結果として全ての音が均等に出てくるはずですが、しかし、有限回の選択では——つまり、音の列の或る部分だけを切り取れば——、音の出現頻度に偏りが生じます。ですから、或るセグメントだけをとると、或る音高が余計に出てくるというようなことがあったり、あるいは逆に、全ての音高が全く均等に出てくるセグメントとか....、セグメントの切り取り方次第で、違った偏りが聴こえるわけ

です。

私は、何故か分からないのですが、それがとても面白く感じられたのです。そして、そのままの仕方でも曲を作ってみようと思いました。今お話しした全くそのままのやり方で音を並べて作った作品、それが、お手元の資料の2曲目に書いてある『《スタンディング》—任意の異種3楽器のための(1973年)』という曲です。先ほど、音の音色はすべて均一にする、と言ったにも拘らず、この曲は、3つの楽器のために書かれている、でやっている、つまり3つの音色があるではないか、と訝しく思われるかもしれません。この曲は、或るトリオからの委嘱で書いたもので、楽器を3つ使わなければならなかったのですが、3つの楽器をつかっているといっても、各音を恣意的に楽器に割り振って書いたわけではなく、3つの楽器が完全に機械的に交替で演奏するようになっています。つまり、1番目の音は第1の楽器、2番目の音は第2の楽器、3番目の音は第3の楽器、4番目の音はまた第1の楽器、その次は第2の楽器、その次は第3の楽器……というように、一つ一つの音を各楽器に機械的に均等に割り振っているだけです。総体的にみると、音色の変化はありません。この曲の冒頭の部分を少しだけ聴いていただこうと思います。演奏しているのは、アンサンブル・ノマドという日本のグループです。この曲は、何の楽器で演奏しても良いのですが、この演奏で彼らを選んだ楽器は、クラリネット、マリмба、そして、バンジョー・マンドリンという不思議な楽器——バンジョーなのですが、音域はマンドリンと同じ、つまり、小型のバンジョーです——

～音源：《スタンディング》—任意の異種3楽器のための(1973年)～

この曲は本当に大昔に書いたものですが、今も、多分、私の曲の中では最も演奏される頻度の高い曲です。この曲を演奏は、実は、とても難しいのです。3拍子で書かれていて、第1奏者はいつも1拍目だけ、第2奏者は2拍目だけ、第3奏者は3拍目だけ音を出し、他の拍は休みになっているのですが、音の流れを追っていくと実際には2拍子に聴こえたり、3拍子に聴こえたり、拍子が不安定に変化するようには聴こえるので、自分が何拍目を打っているのかが分からなくなってしまう。そういった拍子の錯覚と闘って演奏しなければならない。それがとても大変です。或る時、ニューヨークのアンサンブル・タッシがこの曲を演奏したのですが、ピアノのパートを弾いていたピーター・ゼルキン——ルドルフ・ゼルキンの息子です——が、リハーサルの際に、「ジョー、なんでこんな残酷なことを15分もやらせるんだ」と嘆きました。私が「いや、ピーター、15分じゃないよ、たった7分間だよ」と応えると、彼は、「えっ！」と驚いた様子でした。つまり、2倍も長く感じるほど、非常に辛い労働なのでしょう。当時の私の作曲は、一種の音楽実験だったわけで、演奏家がそれをどう演奏するかとか、それがどのくらい演奏し辛いかといったことについては、何の配慮もしていませんでしたから、演奏家にとっては、非常に過酷な曲になる場合もあるわけです。しかし最近では、何故かは分からないのですが、こうした曲も喜んで演奏してくれる演奏家が増えて

きて、演奏頻度がとても高くなっています。

この《スタンディング》では、先ほど申しましたように、音階からランダムに選んできた音をただそのまま順に各楽器に割り振っているだけです。しかし、そう言い切ってしまうと、嘘になります——それは、半分本当で半分嘘です。音階からランダム選択によって音の列なりを作ったということに嘘はありません。しかし、その音の列なりを全くそのまま使ったということでもないのです。ランダムに選ばれた音の列なりをよく観察すると、「ここは面白いな」とか「ここはつまらないな」と感じる部分があった、ということを先ほど申しました。それが何故面白いのかということ意識的に考えたわけでは勿論ないのですが、それでも、音の列なりをただそのまま使うのではなく、そこに、自分が感じた面白さを強調するような操作を加えました。

ランダムに選択された音の列なりは、先ほど申しましたように、その中の或る部分だけ取ると、音の出現頻度に偏りが見られます。或る音が他の音より多く出てきたり、或る音が少なかったり、あるいは、或る特定の音程が多く見られたりします。すると、そこに或る音が多く出ていると、何となくその音がその部分の中心になっていように聴こえてきます——音楽用語では、それを「調性」とか、「調的中心」と言います。あるいは、単に特定の音高の出現頻度だけではなく、音程についても、例えば、或る音を中心に、4度、5度といった音程が沢山出てくると、そうした音程構造の所為でその音が調的な中心音のように聴こえてきます。皆さんがお持ちの「調性」のイメージは、長調、短調といった形のものでしょうか、「調性」の基本的な構造概念は、或る音が中心となり、その中心をリファレンスとして、他の全ての音の関係が測られるということにあります。つまり、ランダム選択による音の列なりにも、部分を取れば、そこに出現する音や音程の偏りの所為で、調性的に感じられる部分が現れてきます。しかし、調性が感じられるといっても、それはそもそもランダム選択の結果として偶然に一時的に生じたものでしかないで、その調性が確立されることはなく、次のセグメントを聴けば、すぐにその調性感は裏切られて、別の違った中心音が現れたり、あるいは、どのような中心音も感じられなくなったりして、決して安定することなどありません。また、同じ音の列なりであっても、セグメントをどこで切るかによって、そこで聴こえる調性が違ってくるといったこともあります。ランダムに選ばれた音の際限なく続く列なりには、決まった区切り方などないので、個々の聴き手の切り出し方次第で、違った調性の様子が聴こえることになるのです。

こうした現象は、調性についてだけでなく、例えば、「フレーズ」といった構造についても生じます。この音の列なりを構成している音は、高さが上がったり下がったりしていますから、そのどこかで、「ここで何となく落ち着いた」と感じるところ——つまり、フレーズの終わり——が見られることがあります。どこで落ち着いたと感じられるかということは、当然、音の列なりをどこで切り取って聴くか、ということに深く係っていて、それによって左右されます。

とはいえ、音の列なりを聴いているときは、いちいちセグメントを切り出して聴いているわけはありません。部分の境目など不分明なままに連続して聴いているわけです。したがって、そこで

何が起こるのかということ、「調性」という点から言えば、調的中心となるような音がありそうに感じられはするのだけれど、しかしそれはいつもふわふわとして不安定で、どこにあるのか明確でない。この中心だなどと思った次の瞬間には、中心が違う音にずれてしまったり、あるいは、15個の音が本当に均等に出てきて、どの音も中心にはならないような部分がきて、そしてまた、何か或る音が中心になっているように聴こえたりする。このように、非常に流動的で曖昧な調性の状態が聴こえる。多分それが、私が面白いと感じたことの一面です。また、「フレーズ」について言えば、或るところでフレーズが収まったように聴こえるけれど、同時に、それは既に次のフレーズとオーバーラップして、その点から見ればフレーズの途中であって、決してそこで収まっているわけではないというふうにも聴こえる。聴き方によって、そこで収まっているとも収まっていないとも聴こえて、非常に曖昧な状態の構造が見えるわけです。こうした「曖昧な構造」というものに、私は非常に惹かれました。

そして、《スタンディング》では、私がランダムな音の列なりから聴き取った曖昧な構造を強調しようとしてしました。この曲には、同音の反復が沢山あります。それは、特定の音を反復して強調し、一方で、或る音については反復せずに強調を与えないことで、そうした操作を加えることによって、自分が聴き取った調的中心音やフレーズ構造の曖昧な状態——そうした構造が在りそうなのだが決して確立しないという状態——を、少し強調しようとしたわけです。

こうした作曲実験を通じて、私が感じ取ったのは、つまり、音楽に於いて「構造」と言われているもの——例えば旋律とか、リズムとか、和声とか、調性などといったもの——は、結局のところ、音をどのように纏めて聴くかということによって形成されて成立するものなのではないか、ということ。先ほどからお話ししてきたことと言えば、或るセグメントを切り取るということは、音の列なりのその部分の音をひと纏まりのものとして聴くということです。そうしたときに、例えば、そこに或る音が中心に聴こえる——調性がある——ようになるということなのですから。

当時ちょうど、私のお茶大の前任者である徳丸吉彦先生がお話しになった『音楽のリズム構造』という本が出版されました。それは、アメリカのマイヤーとクーパーという二人の音楽学者が著わした古典的な名著です。私はそれを読み、そしてそこに書かれていたことに非常に強い印象を受けて、私が音楽の「構造」について感じていたことは正しい方向にあるのかもしれない、あるいは、少なくとも、それを支持する理論があり得るかもしれないと思ったのです。

マイヤーとクーパーの著書は、その題名の通り、音楽のリズム構造について論じています。そして、「リズム」を、「アクセントがある拍とない拍のグルーピング」と定義しているのです。つまり「トン・トン・トン・トン・トン……」[机を均一な感覚と強さで叩く]。これはパルスですが——私が正確に均一に打てていればですが——、こうした均一なパルスには、リズムは存在していない。けれども、「トン・トッ・トン・トッ……」[机を最初は強く、次に弱く、交互に叩く]というようにすると、「トン・トッ」という構造単位、つまり、アクセントがある拍とない拍を一つのグループとして捉えられることができるようになり、そこに或るリズムが生じてくる、というわけです——我々

の心臓の鼓動にはリズムはあってほしくないということですね。つまり、パルスというのは、リズムではなく、リズム以前のもので、「リズムとは、アクセントのある拍とない拍の組み合わせ」と申しましたが、その「アクセント」というのは、必ずしも強さでなくてもいいのであって、例えば、音の長さという点で、「トン・ター・トン・ター」[机を、短・長と間隔を周期的に変えて叩く]というようになれば、短い方が強調されているか、あるいは長い方が強調されているか、いずれにせよ、アクセントのあるものとないものが一つの纏まりとして聴こえ、そこにリズムというのが生じます。

このように、いくつかの音を一つの纏まりとして聴くということです。そこに、構造が生じる。つまり、構造というものは、与えられるものではなくて、我々が聴き出すものだ。「聴く」ことによって、つまり音を何らかの形でグループにして聴くことによって、構造が生まれるのだ、と感じたのです。そこから私は、音楽と単なる音の間の違いとは、つまり、音が単にばらばらなのか、あるいは、纏まりとして聴くということができるような状態なのか、ということだ。そこに、音楽と音楽ではないものの境目がある、と考えたわけです。

こうした「構造」に対する考え方は、喩えて言えば——少し飛躍した比喻に聞こえるかもしれませんが——夜空の星を眺めることに似ています。空の星は、基本的にはランダムに散らばっていますが、私たちはそれを或る程度グループとして見ることによって、例えばオリオン座とか、白鳥座といったように星座をイメージします。ランダムな constellation (布置) を、何らかの形でグループ化することによって、そこに形を見て取る。これは星座についてのことですが、音楽についても同様に、人間は、並んでいる音に対して、それをグループ化して聴くということによって、そこに「構造」というものを認識しているのです。

古典的な作曲家であれば、その構造が非常に明確に聴き手にも伝わるように、はっきりとした曖昧さのないグルーピングを示すように作曲する。それによって、曲は、「明瞭な構造」を持つことになります。しかし私は、曖昧さのないそのような「明瞭な構造」には、あまり興味を惹かれませんでした。

先ほどのベートーヴェンの第五交響曲の話に繋がるのですが、構造がしっかりと確立されていると、人は、最早その構造内の個々の音を聴きはしません。しかし、今日の話の始めの方で申しましたように、私は、一個一個の音それぞれが独自の存在であるという意識を非常に強く持っています。そのために、構造がしっかりと確立してその中の音が聴かれなくなるということに、どうも我慢できないのです。何故、構造のために音を犠牲にしなくてはいけないのか？ そう思ったわけです。そこに、私が先ほどの作曲実験で興味を惹かれたことの理由があります。つまり、そこには「構造」が在りそうに聴こえる——ランダムに並んでいる音には意図された構造はありませんが、それを、どうもここら辺りをグループとして纏めるとどうも何か調的中心がある、しかし別のところを纏めると、また別の中心音が聴こえる、といったように聴くことで、聴き方によって、或る程度まで構造を付与することができる——。しかしそのような構造は、偶々聴き出された一時的なものに過ぎ

ず、決して確定されてはないので、非常に脆いのです。曖昧な構造なのです。そして、それが非常に脆く薄い構造であるが故に、その中の個々の音というのも、未だ或る程度までそれぞれ独立した物として認識し得る範囲にある。つまり、その音の列なりを、構造があるのか、ないのか、曖昧な状態に置くことで、構造があるという点から見ればそれは「音楽」だが、同時に、その構造が非常に薄いという点では、言わば音楽以前の個々の音が持っている独立性や生命がそこに透けて見える。正にそのような状態が、私自身にとって面白く感じられたことなのだろう、と思ったわけです。

さて、《スタンディング》での作曲のやり方で、その後も何曲か曲を作りました。そうした作曲を繰り返していくうちに、自分がどういうものを面白いと思うのかということについて、感覚的にだいたい理解するようになってきました。それを感覚的に理解すれば、最早、《スタンディング》について先ほど申しましたような作曲のやり方、つまり、音階を準備して、そこからランダムに音を選ぶというようなプロセスを採る必要はなくなります。つまり、自分にとってどういうものが面白いかが分かれば、それに副って直観的に音を選んでいけば良い。言い換えれば、《スタンディング》で行ったような作曲実験を通じて、私は、自分の耳が訓練されたと感じ、それ以後は、何の手続きも踏まずに直観的に音楽が書けるようになった、ということです。ですから、最初に申し上げたように、即興的に音楽を書いているということになるわけです。

このように説明してくると、皆さんの中には、今日最初にお聴きいただいた曲《パレグメノン》が、《スタンディング》のように単音の列なりでできてはいないことを訝しく思われる方がおられるかもしれません。《パレグメノン》では、縦の厚い響き、つまり和音のようなものが鳴っています。「音を一つ一つ並べていく」と言うが、それではそこにどうして和音のようなものが入ってくるのだろう、と疑問に感じる方もおられるでしょう。私は、或る時点まで、ほとんど単音の列なりから成る音楽を書いていました。けれども、「曖昧な構造」というものへの興味が強まるにつれて、例えば、ピアノのファならファという音の明瞭さがだんだん気になってきたのです。ファという音は、それが明確に「ファ」という高さに聴こえるような基音と倍音の音響的構造を持っています。しかし、それを何とかもう少し曖昧にできないだろうか？ ファを、それが未だ「ファ」であっても、少し「ファ」ではないようにできないだろうか？ そう思って、例えば、ファと同時に、そのファの1オクターヴ上のファ#を弾く。そうすると、それはそういう2音でできた和音になるとも言えるのですが、私にとっては、そのようにすることで元のファが、加えられたファ#（一オクターヴ上）の所為で、少し「ファ」ではなくなったように聴こえる。それでも未だそれが「ファ」でありすぎるのであれば、今度は「ファ+ファ#」に更に加えて、元のファの1オクターヴ下のミを同時に鳴らしてみる。そうすることによって、更にファを「ファ」らしくなくする、ということをや始めたわけです。それぞれにオクターヴ離れた「ファ+ファ#+ミ」は、3つの音の組合せという形なので、そこには3つの音が在ると言えは言えるのですが、私にとってそれは、縦に同時に鳴っている音は、全体で一つの音です。こうしたやり方で、私は、縦に同時になる音——伝統的な用語でいえば

「和音」——を用いるようになり、2～3音の集積では未だ「曖昧さ」が足りないと感じると曖昧さを増すために更に音を足して重ねることになって、私の音楽の響きはだんだん厚くなっていきました。

面白いことに、もともとは或る音を、例えばファをあまり「ファ」らしくないようにするために音を重ねていくわけですが、その音の集積（和音）が或る程度以上の厚さに達すると、その和音自体の中での音の縦の配置、音程関係によって、和音自体の調的中心音のようなものが聴き出され得るようになります。しかもその場合に聴こえてくる中心音は、もともとのファであるとは限らないのです。つまり、和音が、和音自体としての構造を獲得するようになる。そして今度は、その和音を「一つの音」として取り扱って、——各「一つの音としての和音」の中心音を手掛かりに——単音を並べていく場合と同じように、和音を一つ一つ並べて、即興で作曲していくことができます。

そのような作曲法で書いた作品の一つが、今日の3番目の曲例としてお聴きいただこうと思っていた、オーケストラのための《桑》です。時間の関係で、冒頭の部分だけしかお聴きいただけませんが、演奏は、Paul Zukofsky 指揮の東京都交響楽団です。

～音源：《桑》—オーケストラのための（1998年）～

本当はもっと長く聴いていただきたいのですが、後は、よろしければCDでお聴きください。

このように私は、音——単音であれ、厚い和音であれ——を一つ一つ並べていくというやり方で作曲をしています。その際、ポイントになっているのは、「曖昧な構造を作る」ということです。つまり、構造が在りそうに聴こえるけれども、それがしっかりと確立しないという、曖昧さのバランスが非常に重要になります。そして、どの程度の「曖昧さのバランス」が適切なのかは、組織的な方法論から判断することはできないのです。自分の耳を信じて、一つ一つ、「これが適切だ」というように聴き出していく以外に方法はありません。私が、「私の作曲は、即興のように、直観的に一つ一つ音を置いて並べているだけだ」と申ししたのは、実は、正にこういう意味合いからでして、別の言い方をすれば、他の方法がないので、直観的に書いているのです。

先ず一つの音を置き、次の音を置いて、そしてまた適切な3つ目の音を置くというふうにしていくということは、言い換えれば、それまでに置かれた音から更に次に続く音の適切性が判断されて音が決まっていくということです。一つの音を置き、その次に置くのに適切な音を見付けようとするときは、一つ目の音に対する2番目の音の適切性のみを考えているわけで、2番目の音の後に来るだろう3番目の音のことは考えていません。こうしたプロセスの積み重ねで曲ができていくわけですから、作曲をしているときには、その曲の全体が結果的にどのような成り行きになるかとか、あるいは曲全体がどれほどの長さになるかということを見通すことはできません。

もし、例えばベートーヴェンの音楽のように、始まりらしい始まりから始まって、いくつもの転

調を経て、つまり色々なことの成り行きを経て、結末というか、到達点に向かって音楽が進んでいくというような、明確な成り行きのプランがあれば——プランとまではいかなくとも、少なくとも、作曲の過程で曲が全体としてどこへ向かって進んでいのかという意識をはっきり持って書いていくというのであれば——、或る程度まで曲全体の見通しがきくでしょう。西洋の音楽の99%は、そういう書き方がされていると思います。しかし私のやり方では、曲の行き先が分からない。或る音の後に次の音がくるというレベルでは、そこに或る程度まで、たとえ薄いとしても構造があるので、「この音の後にこの音がくるのは全く不自然だ」という事態はあまり起こりません。とはいえ、まあまあ自然な音の連続が、長いスパンでどこへ向かって行くのかは、分からないわけです。或るものから或るものという部分的なレベルでの繋がり或る程度まで納得できるものになっているという意味で、この音楽には、この音からこの音へ進んでいくという進行の感覚があるので、音楽の時間的な動きが感じられます。しかし、その時間の流れが全体としてどこへ向かっているのかということとは分からないのです。

先ほどお聴きいただいた《スタンディング》を演奏していたのは「アンサンブル・ノマド」という名のグループですが、その名前は、偶然にも非常に象徴的かもしれません。「ノマド」とは、「遊牧民」を意味します。遊牧民は、傍から見てみると何処を目的地として動いているのかはよく分かりません。つまり、私の音楽には、「遊牧民的」に進む時間といたしましょうか、はっきりとした目的論的な方向性を持たない時間がそこに生じているということです。私の音楽は、staticに聴こえるかもしれません。“static”とは「静止」ということです。何処かへ向かって進行していく音楽は「動的」に聴こえますが、私の音楽は、動いていないわけではないけれど、何処かに向かっている進行するわけではありません。たとえ音がごちゃごちゃ忙しく動き回ったとしても、全体としてそこでの時間が何処かに向かっているという感覚が生じないかぎり、基本的にはそれはstaticな音楽に聴こえます。その意味で、私の音楽では、その曖昧な構造的性によって、staticな時間が——もっと正確な言い方をすれば、目的をはっきり定めてそこへ向かっていくというタイプではない「非目的論的な時間」(non-teleological time)が——実現されているのではないかと。そう自分で勝手に解釈しているところです。

そろそろ予定していた時間が過ぎてしまうのですが、もう一つお話しをしたいテーマが残っていますので、あと5分間ばかりでそのことに簡単に触れておきたいと思います。

今までお話ししてきたように、私の音楽は、一つ一つが独立した生命を持っている音というものを、一つ一つ集中して聴いて、その音の美しさとか、存在の面白さというものを知覚して、そしてそれが他の音と並んだときに、いったいどのようにそれらがお互いに影響を与え合うかということを経験すること、つまり「非目的論的な時間」の中に置かれた抽象的な音の体験というものを主眼としています。そういう意味では、抽象的な音楽なのです。私は、音に作曲者としての私自身の自己表現的な声を托そうなどとは全く思いませんし、また、音の構造を通じて何らかの感情を表現し

たり、情景を描いたりすることにも全く興味がありません。つまり、私の音楽は、具体的な表現内容を持っていません。

しかし、抽象的な音楽であるにも拘わらず、私の音楽には、多くの場合、いくらか標題音楽的なタイトルがついています。今日聴いていただいた曲の中でも、—「パレグメノン」は、形式に即したタイトルで、標題的ではありませんが—「桑」は、木の名前ですし、私の作品には他にも、色々な植物の名前や、不可思議にさえ感じられるかもしれない思わせぶりな言葉をタイトルにしたものが沢山あります。

もう20年以上も前のことですが、ドイツで未だ私の作品があまり演奏されていなかった頃、フランクフルトで行われた演奏会の批評が新聞に載りました。それが、「近藤の音楽はカラフルなタイトルを伴っているが、それらは標題音楽ではない」という一行だけだったことを、今でも覚えています。そうした批評に象徴的に表れているように、標題的に感じられるタイトルがあると、それを表現している音楽だと思われてしまうことが多いのです。

けれども、私の音楽の場合、タイトルは、単なる名前に過ぎないのです。つまり、もし皆さんがお子さんを持たれたときに、例えば、男の子が生まれて、その子を単に「男1」とは呼ばないでしょう。何か良い名前を付けるに違いありません。それと同じようなことで、曲を作ったら、何かそれに相応しい名前を付けよう、というだけのことです。名前というものは、特に何も表現しません。例えば、私は「近藤」ですけれども、私は藤の木の上に住んでいる人間ではありませんし、「讓」という名前ですが、決して謙讓の美德に富んだ人間ではなくて、むしろ押しつけがましいほうのタイプです。つまり、「近藤讓」という名前（言葉）は、決してそうした意味を表しているわけではなく、単に私というこの一人の人間を指す記号に過ぎません。それと同様に、《桑》という曲の「桑」というタイトルは、その曲を指しているだけであって、別にその音楽が「桑」を表現しているわけではないのです。

では何故、その曲は《桑》と名付けられたのか？ 私は大抵、曲を書き終わった後でタイトルを考えます。つまり、曲が出来上がってから、それにどういう名前を付けると、その音楽の印象がどのようになるだろうか、と考えるのです。例えば、あのオーケストラ曲に《桑》というタイトルを付けた場合と、《灰皿》というタイトルを付けた場合は、音楽の聴こえ方が違ってきます。音楽は、そのタイトルの言葉の意味内容を表現してなどいないとはいえ、その言葉がタイトルとしてあれば、その音楽は、その言葉から来る何らかのイメージーションと結び付けられたり、あるいは影響されたりして聴かれる、ということが大いにあり得ます。

私にとって、音楽の表現性というものは、少なくとも私の音楽に於いては、作曲者が音楽に付与して演奏者や聴衆に伝えられるような種類のものではなくて、聴き手が聴き出すものです。やや突飛な言い方をすれば、世の中に存在するあらゆる音には感情性がある、と考えることもできるわけです。つまり、その音をどう聴くかによって、人は、そこから何らかの感情を受け取るということがある。私の音楽の感情性というのは、そういった種類のものです。先ほど申しましたように、私

は、抽象的な音を並べて聴いていくという、ただその面白さに集中しているわけですが、ではそこに感情性が関与していないのかというと、決してそうではありません。私自身も自分が書いた音楽の最初の聴き手として、それを聴いたときに、そこに何らかの感情性を感じるわけです。しかしその感情性は、皆さんの一人一人がお聴きになる感情性と同じであると限らないし、同じである必要もない。ですから、私の曲は、ひとつの非常に抽象的な物体のようなものであって、皆さんがそれに感情的な内容というのを付与し得るものというように思っただけによいのです。私がそうした抽象的な音楽に敢えてタイトルを付けるのは、そうすることによって、聴き手を感情性付与のゲームとでも言うべきものに誘うことができるのではないかと、そこに意味論的な、あるいは感情的内容を巡る遊びの空間を加えることができるのではないかと、考えてのことです。

昔、武満徹さんがお元気だった頃、彼から、「近藤さんは沢山曲を書けけれど、あなたは、曲を書いてときに、あきれいだなとか、そういう感情を持つはあるんですか?」と尋ねられて、とてもショックでした。「当然ありますよ」とお答えしたのですが、「あ、そう」とおっしゃっただけでした。私の作曲は、抽象的な単なる音でしかないものの提示をしているだけであって、感情性といったものは排除しているのだらうと思われたり、そう論じられたりすることが少なくありません——それは、私にとっては、とても心外です。私は、一つ一つの音が持っている生命と向き合う人間として、その存在に向き合えば必ずそこに何らかの感情的な反応を感じますし、それが当然だと思っています。そういう意味での感情性は、多分、人間が様々な存在と付き合うときに、相手の存在に自らの感情を押しつけるということではなく、相手とのコミュニケーションの一つとして、「私」の側に或る感情性が生じるということではないでしょうか。そのようなコミュニケーションによって、「私」は、相手の存在との間に、「体験」を通じた、より深い関係性を持ち得るのではないかと、それが私の頭の片隅に宿っている考え方です。

さて、ちょうど時間になりました。非常に取り留めのない話に終始してしまって申し訳ありませんでしたが、私が今日お話しさせていただきたいと思ったことは以上です。始めに申しましたように、今日のメイン・イベントは、なるべく音楽そのものをお聴きいただきたいという趣旨で、この講義の後の演奏会です。ピアニストの井上郷子さんのご厚意で、私のピアノ作品 5 曲から成る一時間ばかりの演奏会が実現しました。どうぞお楽しみください。長い時間にわたってご清聴有難うございました。

(整稿：渡辺佐恵子[お茶の水女子大学大学院])

退任記念演奏会
「近藤譲のピアノ独奏曲より」

(15:45～16:40)

ピアノ演奏：井上郷子

プログラム

1. 《テニスン歌集》 Tennyson Songbook (2011年)
2. 《リトルネッロ》 Ritornello (2005年)
3. 《メタフォネーシス》 Metaphonesis (2001年)
4. 《長短賦》 Trochaic Thought (2009年)
5. 《視覚リズム法》 Sight Rhythmics (1975年)

