慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	音楽・学術・テクノロジー : 湯浅譲二作品の音楽史的重要性
Sub Title	Music, scholarship, technology : the importance of the works of Joji Yuasa in the history of music
Author	湯浅, 譲二(Yuasa, Joji) 伊東, 乾(Ito, Ken) 長岡, はるか( )
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2018
Jtitle	Booklet Vol.26, (2018.) ,p.14- 34
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	mandala musica 1 討論 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000026-0014

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

音楽・学術・テクノロジー
—— 湯浅譲二作品の音楽史的重要性

湯浅 譲二 × 伊東　乾

伊東：これはまったくの偶然なのですが、一昨日までUCSD［カリフォルニア大学サンディエゴ校・かつて湯浅氏が教鞭を執られた］に滞在していて、ちょうど日本に帰ってきたところです。今回は「学問としての音楽」というタイトルを貰ったのですが、音楽は音楽で学問ではない。単なるナンセンスと思いますので、全然違う話になると思いますが（笑）、湯浅先生が最初に教授として腰を据えられたのはUCSD、サンディエゴでしたよね？

湯浅：はい。

伊東：非常に暖かいところですね。

湯浅：ああそうです、もう冬でもほとんど、一番寒くても6度くらいですか、昼はもう暖かいです。

伊東：パームツリー・ロードみたいなものがあったりね。

湯浅：はい、はい（笑）。

伊東：南国然とした、ああいったところで非常に進んだテクノロジーもあって。それから極めて新しいエステティックスを持った人たちが、芸術であり、学問でありというものを、つまらない分け隔てではなくてですね、進めていらっしゃると。

湯浅：はい。

伊東：またそこがその湯浅先生のような作曲家を教授として招聘するという、ダイナミックな展開があったわけですね。先生、あれは、80年くらい？

湯浅譲二氏

湯浅：ええと、僕が 51 歳の時ですから、80 年ですね。

伊東：僕が初めて先生にお目にかかったのは、おこがましいですが、学生の時に、大学の、ゼミに来ていただいたんですね。その時に 56 歳でいらっしゃったのですけれども、ちょうど（サンディエゴと日本を）行き来をしてらっしゃった時ですね。

湯浅：はい。

伊東：夏休みに東京音大に、それから我らのところ［東京大学］にも来てくださって。ゼミの時に、二時間くらい過ぎたわけですね。そしたら「ところで皆さん、お腹がすきませんか、ごはんを食べに行きましょう」と誘ってくださった。私たちはもう、雲の上の大作曲家、湯浅譲二と思っていましたから、大変驚きましたし、また分け隔てなく食事に誘って下さったのが大変嬉しかったわけです。それで、豚肉の生姜焼きかなにか食べながら《スタディ・イン・ホワイト》（1987）など、その当時の「いま手掛けている仕事」について、お話して下さって、最前衛と自分たちの手仕事が一点で交わるような経験になりました。今日は学生さんも同席するということですので、当時のことを思い出して、僕もいま作っている作品のファイルを持ってきました。その後プロとして仕事をするうえで、本当に重要な第一歩を、気さくに、しかも巧まずして、最先端に導いて頂いた。《スタディ・イン・ホワイト》は IRCAM（フランス国立音楽音響研究所）でのお仕事だったと思いますが、1987 年当時はアメリカとヨーロッパを往復しておられたわけですよね？

湯浅：はい、その通りです。

伊東：ただその、「デジタルになったと言っても、デジタルになって初めてできるようになることじゃないと、意味がないと思うんですよ」と先生はおっしゃったんですね。ルネ・マグリットの《大家族》（1963）ですか、鳩の形でその先に大空が垣間見えているという、ああいう、言ってみればシュールレア

リズムのヴィジョンですよね。実験工房以来だと思うのですけれども、あるアーティスティックなヴィジョンを、アナログな時代では絶対そういった切り出しは出来なかった。それを音声言語の「フォルマント」〔音声帯域雑音の分布傾向を大まかに示すアナログ表示法〕というものだけを窓にして、その後ろにホワイト・ノイズが変わっていくと。ホワイトノイズを活用する記念碑的な作品《イコン》(1967) 以来ずっと先生のペット・アイテムというと失礼かもしれませんが、慣れ親しまれたホワイト・ノイズで実現した。デジタルを用いながらホワイト・ノイズという、ある種とてもアナログなものも引っ張りながらですね、やはり「湯浅譲二の世界」を新しく作っていらっしゃると。豚肉の生姜焼きを食べながら、私は大学 1、2 年生くらいでしたが、それが本当に大きい経験になっておりまして。

湯浅：(笑)

伊東：今回、サンディエゴに飛ぶ前の週には、日本学術振興会の、先端的な仕事を中学・高校生向けにフィードバックする「ひらめき☆ときめきサイエンス」という企画があって、その枠で私は中高生のための音楽教室を開いているんですが、実はその教科書でパイオニアとして湯浅さんのお仕事を紹介させていただきました。

今年は古楽器リュート奏者の人に来てもらって、純正律の計算みたいなことと、実際の演奏をサンドイッチにして扱うんですが、やはり目の前で音が鳴るとサイエンスであれパフォーマンスであれ子供は喜びますね。

ここでどんなことを子供達に話したかというと……。音楽学というのはブラームスという人が始めるわけですが、ブラームスは良くも悪くも書いたものを集めて、バッハを発掘したり、大学から名誉博士をもらって、《大学祝典序曲》(1880) を書いたりした。そうすると彼の晩年に、バルトークという人が、それに反感を持って、権威主義的なブラームスがすぐそばのウィーンにいるのに、敢えてブタペストに行って、当時最先端の録音機である、ローガン蓄音機を持って、フィールドワークをする。そういうことを、一生懸命やるわけですね。まあアナログもいいところなのですが。

1950 代前半は、ブーレーズとか、シュトックハウゼンとか、そんなような人が、アナログベースでいろんなことをやるわけですけれども、デジタライズというところでもすごくブーレーズは仕事をしたと思いますね。ただ率直に言って、ブーレーズの仕事は本当にデジタルでなければ出来ないことなのか？湯浅先生が 1980 年代に予言されたような、あのフォルマントのデジタルフィルタみたいな鋭い斬り込みは、さんざん世話になったブーレーズには悪いですが、IRCAM には無かったわけです。ジェラール・グリゼなどとも追々議論しましたが、デジタルの音楽の器ができて、初めてそこで出来ることを開拓するという意識が彼らにはおよそなかった。僕にとって一番クリアなお仕事、デジタルならではの最初の音というのが、《世阿弥・九位》(1987-89) に至る一連の湯浅作品だった。まさに音楽史を切り拓く、本質的なパイオニアのお仕事だと

伊東乾氏

思います。それを中学高校生向けの音楽教室で、その通りに教えているわけで、よろしければテキスト、お納めいただければ幸いです（冊子を湯浅氏に贈呈）。

湯浅：これはどうも。

伊東：まあ、あまり教師然としたことばっかりやっていても良くないので、最初に教壇に呼んでくれたのは慶應義塾でしたが、楽隊本業の生活中心に戻しているところなのですが。

子供に体験的に何かやらせてみる、というのは、文字通りの「実験工房」ですよね？ そういう感じ方、考え方というのは、とても大事だと思うんです。私自身も好きですし、自分が子どもの頃も、中高一貫の六年制の学校でほったらかしにしてもらったので、そういったこともしましたし、私が習った先生たちもそうでした。たとえば、東京音大を率いていた伊福部昭さん。伊福部さんという人は作曲家として色々賛否もあるかもしれませんが、元来は北大出身の木材技師で、映画「ゴジラ」の音楽などで有名ですが、戦時中は放射線を木材に当てて硬化、強化させられないか、それをつかって軽くて強い躯体を飛ばせないかとか、そんな仕事をしていたわけですよね。伊福部さんの『管弦楽法』は、刊行された1953年当時としても、いや現在でも、世界的に考えられないくらい、スペクトルなど物理測定の結果が満載されたデータブックになっていて、非常に進んだテクノロジーを駆使して音楽を考え、作っていた。そういう意味で伊福部さんは非常に大事な役割を果たされたと思います。伊福部門下の黛［敏郎］さんの《涅槃交響曲》（1958）も梵鐘のスペクトル解析に基づいて、それを、前年初演されたばかりのシュトックハウゼン《グルッペン》を模した三角形の空間配置で、坊さんの声明という別の要素を交えて実現している。ちなみにシュトックハウゼンはそれに対抗して《カレ》（1960）で合唱を入れた四角形の空間配置にしてみるとか……、マンガみたいですけど全部実際にあったことで、僕ら1960年代に生まれた世代は、まさにその洗礼を受けて音楽を学び始めたわけですが、大阪万博あたりを頂点に1970年代以降はポストモダンというか、別の方向に進んでいった。

そんななかで、ずっと一貫して今日までこの方向で世界を牽引してらっしゃ

るというのは湯浅先生であり、湯浅先生よりも上の世代でいうと、松平さんのお父さんのほう（子息の松平頼暁氏（1931 〜）も作曲家）であり、そういう先達の方々があっての私たちの取り組みですので。

始原の「未聴感」を求めて

湯浅：僕はあまりそう、デジタルとアナログということを意識してやったわけではないのですが。偶然というか、なぜかホワイト・ノイズに興味があって。それで伊東君のいまのお話から言いますと、「学問と芸術」という場合、その学問というのは一体何なのか。我々が知っていることをさらに詳しく知ることと、全く知らないことを発掘していくというのも学問の大きい目的ですよね。前衛音楽というものの半分か、それ以下かもしれませんけど、知らないものを知っていくという働きがあると思うんですよ。ですから僕は、今まで知っている音というのを普通は、音の言葉にはないんですけれど「視覚的」には……。

伊東：既視感とかですか。

湯浅：ええ。既視感という言葉がありますよね。それを音に直すと「既聴感」なんですよ。

伊東：はい。

湯浅：その既聴感というものに対するまだ知らない音っていうのを、探していくのが、一つの大きな目的だと僕は思っているんです。

伊東：いろんな折に私は「未聴感」があるとかないとかいうので評価していただいたこともちょっとはあったかもしれませんし、大変批判を受けたこともあり……。

湯浅：（笑）

伊東：それはとても大事な指針になっていますね。やっぱり音の世界の真の意味での先端の探索者である。それによって宇宙観というか価値観とか、世界と音とどう人間が向き合っているか、その世界自体を問うというのですかね。「コスモロジー」という風に表現されると思うのですけれども。

湯浅：はい。

伊東：そういうことをご自身も追究してこられたのだなあと思っております。まさに未聴感あふれる作品の世界を切り拓いていらっしゃいますので。

湯浅：僕は読売新聞に書いたことがあるのですけれども、「未聴感こそ音楽の

創造である」とか、そういうタイトルだったんですね。ですから僕は「未聴感」ということをそんなに強く言ったわけではないんですけど、そういうタイトルで、まあそれは間違っていないと思いましたけれども。

伊東：サイエンスでも人文社会科学でも言えることかもしれません。既にあるものをきちんと押さえるという、そういうアカデミアのあり方はもちろんあると思うのですけれども、例えば文芸の創作では既にあるイメージをなぞるという方法もあるでしょうが、SF みたいなものが一つわかりやすいでしょうか、誰も見ていないような世界というのを垣間見させるというものもありますね。だけどそれであるようでいながら人類の始原というのですかね、古来からずっとあるような、本質的な問題にもちゃんと触れている。そういう古くて新しい問いを、音楽自体を通じて解く。そういうことに対する価値観が今、大学で、あんまりないですね、はっきり言ってね。とても問題だと思うのですが、湯浅譲二作品と、それら作品を通じて実現している思想というのは、日本と言わず世界的に見ても非常に大切なポイントそのものであると思いますね。岩波の『科学』とかにも書きましたし、さっきの《スタディ・イン・ホワイト》の話とか、私にとっての原点でもありますので常に触れていますが、人類の音楽史にとって、本当に大事な最初の一歩というところに強く触れていらっしゃるように思います。

　ちょっといい例かどうかわからないのですが、〈テレフォノパシー〉[★1] という作品があります。

湯浅：それはもう一つの僕の指針なんですけれど、言語と音楽との関係っていうもの。

伊東：いま先生がおっしゃると思うのですけれども、例えば言語と音楽の関係という時に、これは言語でしょうって思う人がいっぱいいるような、そうとしか聞こえないような対象を、音楽として切り出して、音楽の領野というものを、拡げていく。

湯浅：はい。

伊東：例えば電話交換というのは、ある時代以前にはなく、ある時代以降ある。そこでのいろんな出来事とか、問いかける「もしもし」みたいなこととか、あるいはオノマトペでもいいのですが、これがむしろ大学で研究・探求されそうな話題ですけれども。そういったものが持っている、いろんなメッセージ性があったりなかったり、意味があったりなかったり、その中間にあったり、言語の意味はないのに、下手に言葉で出すよりよほど雄弁な「あー」とか、いろんなものがね。それを音楽の力として切り出すっていうことを、テクノロジーを通じて、私も自分自身の仕事としてきているのですが、そういう切り口はやっぱり湯浅譲二なくしては、存在しないと思います。

というのは例えば、いわゆるシュプレッヒゲザング★2の観点というのを、私は少しその先の問題を、デジタルを使って解くということをしましたが、それはやはり湯浅作品ないし湯浅譲二的アプローチがなければ決してなかったもので、人類と音楽との関係、それから音楽と言語との関係に、新しい切り口を明らかに刻んでいるんですね。もっと多くの人がそういうパイオニアのお仕事を知るべきだと思いますし、いま私が書いているものの中にも、それをたくさん書くつもりでおりますが、やはり《ヴォイセス・カミング》(1969)であるとか、《呼びかわし》(1973)というものを中学・高校時代に遊んでいましたから、ああいう譜面が流布していることも大事なことで、言語と音楽、あるいは耳で聴かれるものの総体というのを、始原から考えるという。

湯浅：ええ、言語が表す意味の伝達と、音楽が表す意味の伝達は違っている部分があるんですよね。ですから例えば〈テレフォノパシー〉とかで「もしもし」とかって、全然意味としてはよくわかんないことを言っていますけど、それでわかるというのは、言語を使いながら音楽的な表現をしているということにもなるんですね。それは必ずしも言語の表現と違うわけです。僕はオノマトペの曲というのが二つか三つあるのですけれど、要するに日本語のオノマトペだけいっぱい集めてきて、それが関連するようなもので曲を作っているんですね。その一つは子どものためのですから、わかりやすい曲を作っているわけです。ところがオノマトペで分かったことというのは、意味として分かったというよりは、音楽として分かったという意味の方が強いんですね。ですから僕は言葉を使いながら言葉じゃないことを表現しているってことでもあるんです。例えば谷川［谷川俊太郎氏］の詩なんかでも、全てではないですが、それは僕はすごく面白いところだと思っています。

伊東：なんて言うんでしょう、言葉は意味を伝達し、音楽は音楽でその間を、言ってみれば逆しまにするようなところがあるのに、あまりそういうふうに捉えてくれない人が世の中多いと思いますけれども。

湯浅：そうなんです。

伊東：そういうとてもデリケートな、だけど一番面白いぎりぎりの線を、私たちがそれこそ中学・高校生の頃に、35学年上でいらっしゃるので、私が15歳の時に50歳でいらっしゃった、第一線のトップランナーの方が、言ってみれば非常にアカデミックな問題の興味の持ち方をしておられ、それでいて一線の仕事をしていたというのは、我々はとても幸運な巡り合わせであったと思うんですね。実作の中にですね、こういうことを考えてアプローチした、こうやった、ということがあったと。そういうことがあるんだったら、やらないと分からないな、ということは自然に思いましたので、そういう意味では、今その距離が開いていることが問題だと思うんですよね。

近況報告を含めて、短いものを一つ持ってきたのですが、湯浅先生に。未聴

感という話題はたぶん出ると思いましたので、「絶対未聴なものを」と思って。これは世の中にはないものを作りましたので、概聴感はいっさいないはずのものです。

＊作品の再生＊
《La mer agitée（「荒海や　佐渡に横たふ天の河」）pour Dutilleux》
…金子兜太＋伊東　乾（2017）

短いスタディなんですが、途中で「荒海や、佐渡に横たふ天の河」とはっきり聴き取れる音声のドキュメント、これ以外のソースは一切使っていないんですね。すべて、この元のソースを使って、これを“正弦波素”、シニュソイダルと呼ぶものに分解したものだけで、言語と非言語の中間を浮遊する領域を掴みだすような仕事をしています。

湯浅：初めて聴くとですね、昔仕事した中では、鳥の声を、例えばひばりの声を8倍くらいオクターブを下げると、こういうふうに聞こえるんです。

伊東：それは興味深い一致ですね。人語と正弦波の間に鳥の歌声が位置する……。

湯浅：それに、僕は似ているかなと思って聴いていたんですけれどそのうちに言葉がでてきたから。

伊東：それは言葉として認知出来るところまで、要素の数が増えたもので、ひばりのように聞こえる部分も、実は俳人の声から取り出された部分音なのですよ。鳥の歌というと、メシアンではないですが、それもある種の伝達性がありますね。

湯浅：そうなんです。

伊東：やはり生き物の脳が特異的に認知する何かの情報が含まれているわけです。情念とかそういう言葉でいうべきではないとは思うのですが。こういう仕事を僕が考えたのは、湯浅作品のアプローチがあったからで、いまここで芭蕉の俳句を読んでいるのは俳人の金子兜太さん、若々しい声ですが今年98歳になられます。［本対談の後、2018年2月20日に逝去］。

湯浅：なるほど。

伊東：俳人が自分自身の詠んだ俳句を声に出す。特にこの金子さんはトラック島というところに出撃して、現地で中尉として終戦を迎え、強制収容所にも入り、その現場で詠んだ俳句を、彼が読むと。それを音声のドキュメントにして、

こういうプロセッシングをして、という形で、アプローチをしています。あのスティーヴ・ライヒの《ディファレント・トレインズ》(1988)、アウシュヴィッツから生きて帰ってきた人々のインタビューを素材にした作品のようにですね。長年そういうことを考えてきたので。アウシュヴィッツから、生きて帰ってきた人たち、今僕はアンネ・フランク・ハウス・博物館にバックアップしてもらっていて、人をつないでくれるので、例えば「記憶の文学」などということも、ホロコースト・サバイバーの人たちにインタビューをして、その音声ドキュメントでこういうプロセッシングをして、《世阿彌・九位》(1987-88)じゃないですが、インストゥルメンタルな部分とか、そういう言語と音楽の間っていう意味ではこんなことをしています。言葉の意味を伝える表層を全て削ぎ取ってしまうと。

(湯浅先生は)ホワイト・ノイズという、強い素材でお仕事をされているので、二番煎じも良くないかと思い、非常に単純なもので、僕はもう一回、正弦波からやるという方法を取りました。間をつなぐんですね。それがデジタルのシステムだと出来るので。「シニュソイダル」と呼ぶのですが、正確には正弦波ではなくて、短い正弦波の断片をグリッサンドのようにつないでゆくんですね。「初音ミク」など、社会に普及したソフトウエアでも活用されている方法を、違う方向で使って、こういうことをしているわけですが。

湯浅:ただ、ホワイトノイズだと間をつなぐものが全部出てきますけれど、サインウェーブでやっていると、連続して繋がりませんよね?

伊東:いえ、それを連続的に繋ぐんです。位相と周波数の双方をデジタルベースで繋ぐと、いまお聴きいただいたみたいに「ヒューン」と、連続に繋がる。これは、私一人では最初上手くできなくて、20年ほど前、当時はNTT基礎研究所にいた榊原健一君という仲間にシステムを組んでもらって出来るようになりました。ホワイトノイズかサインウェーブか? という区別より、聴覚のシステムを念頭に、有効な方法を選んでゆくというスタンスでやっています。

湯浅:そうですね。

伊東:たとえば「シ」とか「シュ」みたいな子音にあたるものを、正弦波で瞬間的に出して、それにエコーをかけるとですね、シンバルとか鈴とかですね、いわゆるお神楽なんかで使うような、古来すごくアンソロポロジックな、儀式で使うような音に非常に似た音が。

湯浅:ああ。

伊東:音楽家のどうでもいい夢想なのですが、洋の東西を問わず、金物とかを、お神楽の鈴であったり、古代ギリシアのシストルムであったり、そういうものをなぜ使うのかというのを考えた時に、洞窟のようなところで、天の岩戸でも

いいし、デルフォイの神殿でもいいのですが、全部先生はそういうものにぴたっとはまるお仕事があるんですね。私はそういうものにセンシティヴだったのですが、そういうところでかすかに聞こえる、母音や子音の残ったもの、それにあたるものにすごく付属するような形で、タンバリンや鈴であるとか、音色の選別がなされているのではないかなと思うのです。ですからホワイト・ノイズでやられても同じことは起きるし、正弦波でやっても起きるのですが、ただ違う切り口でやってみると、今までやっていたのだけど気がつかなかったことを、「そうなんだ」と気がついたりしてね。シンバルとか銅鑼とか。銅鑼なんて、明らかにもっと下の有声母音に関係したところのものを長く伸ばすと、ものすごくかかわりがあるような。あるいは中国の京劇の「ベィーン」というような銅鑼とか、ああいう魅力的な個性的な楽器が、テクノロジーを通じて変調した人間の声を媒介して、すごくつながってくる。正弦波を使ってフーリエ解析という道具を使ってやると、結果的に後付けができたというのが、僕は面白かったことです。別にこの仕事は終わってはいないので、まだやっていますが。アナログの時代に予言的なことがあって、デジタルの時代にそれがよりはっきりしてきて、それを方法的に組み直してみると、さらにその先に細かい可能性が見えてくるというのですかね。ごくごく早い時期に、全体像とともに、こういうアプローチの先鞭をつけてくださったのが、湯浅先生であると。日本が、あるいは湯浅作品が世界で一番最初にやったことはたくさんあるわけですから、私は国粋主義者でもなんでもありませんが、日本にオリジナリティがすごくある分野の一つなのです。特に「言語」というのは、ものすごく大きいように私は思っております。

「ソノラス」な音楽と俳句

湯浅：いや僕はもう、自分がやったことは埋もれていってしまって、それで終わりだろうと思っていたら、そうではなくて、伊東君みたいな人がそれをさらに拡げていくことをしているというのを、今日僕はほぼ初めてそういうことを知ったわけです。僕はまあ自分では色々やってきたと思いますけれど、一つ一つがつながっていくものというのは、合唱ならありますが、あんまりないんですね。もう僕はデジタルなことをやるのは諦めてしまっていて、というか身近にやれる場所というのもないわけです。ただその一つ一つの先端的なことをやってきたとは思いますよね。

60年代から70年代にかけて、僕は芭蕉の俳句をオーケストラにしたものがいくつもありますけれど、一つの俳句が少なくとも5分以上になるんですね。その初演の時にメシアンのオーケストラの曲を同時にやったものですから、彼も来ていてその時初めて会ったわけです。メシアンは色々勉強しているから、ある意味では先生の一人だと思っていましたけれど、彼が「あなたは音をよく聴いていて、自分で聴いた音をよくノーテーションしている」って言うんです。へぇ、そういうもんかなと思いました。僕は、あんまり普通の人が使わないハーモニーを使っているんですね。それを「音をよく聴いたからできる」というのかもしれませんけど。

伊東：先生に教えていただいてかれこれ三十年くらいになるので、折に触れてうかがったことの中で、例えば「ソノラスな響き」といったことがあります。湯浅さんがショパンのような作曲家を非常に高く評価されるのは、それが非常にソノラス、つまり「良く響く」音楽であるから、と。

湯浅：ええ。

伊東：例えば《花鳥風月》（1967）とか、《クロノプラスティク》（1972）とか、60年代から70年代最初にかけての作品というのは、いわゆるシンプルなソノラスな面というのではなくて、もう少しコレクティヴな振る舞いと言いますか、そういう時代だったと思うのです。芭蕉は、句というものも含めて、洗い尽したような、きれいな世界で、「なるほどメシアンもそう言ったか」というのは、九度だったり、五度だったり、割に普通のものなんですよね、一つ一つは。ただそれがああいう形になると、これはもう湯浅譲二の響き以外の何物でもないものになるのです。それからその中に例えばグリッサンドが三つ編みみたいに、小さい音程が刺繍し合うようなものであるとか、他に誰もやっていない湯浅譲二の語法みたいなものが色々あって、それを細かく見なければ分からないのですが、今教えていただいて、「なるほどな」というふうに思います。それを正確に「ノーテーションしている」という風にメシアンは言ったわけですね。

僕は小学校の時に、テレビで新しい番組が始まると、（テーマ曲を）毎回楽しみに聴音したりして。ある年の大河ドラマが、あまりにもこんなの聴いたことがない、世の中がひっくり返るくらい驚いたのが《元禄太平記》（1975）という湯浅作品で、夢中になりましたね。本当にびっくりしました。そのあと中三か高一くらいになって、その斜め延長に《シーンズ・フロム・バショー》（1980–1989）という今の作品が立ち上がってくるわけです。子どもの時から画面に出てくる作曲家の名前に目が行っていたので、湯浅譲二という名前を最初に見たのは《走れちょうとっきゅう》（1967）、《はっぱがわらった》（1967）だとか。

湯浅：（笑）

伊東：「おかあさんといっしょ」でたくさん拝見し、たくさん歌ってという中でも、ドッペルドミナントが出てきたり、本当に超特急がとんでいくような実にシンプルでソノラスな作品においても、決して惰性に流れない新しいものがありました。湯浅先生にはどうやっても否定できない耳の趣味の良さみたいなものがあって、品のない音楽をお書きにならないんです。ある一流の世界があって。それはだいぶあとになって《コスモス・ハプティク》（「内触覚的宇宙Ⅰ」（1957））などとも通じるものである、と解る。《コスモス・ハプティク》は先生には20代の作品で、メシアンよりはジョリヴェにむしろシンパシーをお感じになっておられたという、いろんな湯浅作品の遍歴の中でも、やはりシンプ

ルの中に未聴感のある、新しい骨格というのでしょうか。そういうものをぱっと見出す。先生が芭蕉と出会われたのはどこからなんですか。

湯浅：どこからでしょうかね…。

伊東：お能に小さい頃から親しまれてらっしゃったから、たぶん「いつから」とはおっしゃりにくいのだと思いますが。やはり《シーンズ・フロム・バショー》とか、70年代後期でしょうかね。

湯浅：ええ。芭蕉で一番最初にやったのは、60年代だったと思いますけれど、《芭蕉の句による五つの箏歌》★3を書いたのが最初なんです。

伊東：はい。

湯浅：それは言葉を扱っていく中で、一番最初にやった《アタランス》（1971）と《問い》（1971）なんですね。その非常に違う両極端のものがあるわけなんですが、根は一つなんです。《アタランス》というのは、言語が言語の形になる前の、言語になろうとしているような人間の叫びというか、発声の方法が《アタランス》なんですね。

伊東：はい。

湯浅：もう一つは、谷川に相談して、原文を書いてもらったわけですけど、《問い》っていう、全部問いなんですね。答えはないんです。問いを書いてくれって言って、いろんな形で問いを書いてもらったんですが、その中でそれが最初の僕の合唱曲なんですけど、東混［東京混声合唱団］がやるにしては、全然歌わないで、「う、う」とかいうのもあったんですね。歌うのもありましたし、それから全体が動いたりするのもありましたし。そういうのから始まって、なんて言ったらいいでしょうか、だんだんに言語になる前のものと、言語ができて、これは何だっていうのと、要するに何でも問う、問いっていうのが大切だと思いました。そのあと、「古い日本語だ」って思ったんですね。僕の父親が読んでいた本がいっぱいあるので、それで「芭蕉をやろう」っていうふうに思ったのかもしれませんけれど。音楽にしようと思って考えると、非常に音楽的な発想の俳句というのは多いんですよ。

伊東：「名月や　門にさしくる」★4ですか？

湯浅：それです。

伊東：（記録者に）ちゃんと当たるでしょ？（笑）

湯浅：それなんか本当に、東京湾に名月がきらきら映っているのを言っているだけですけど、そうじゃなくて、全体の宇宙的なものっていうのはあるでしょう。「名月」っていうことから。

伊東：はい。

湯浅：ですからそれを僕は、表現しようと思ったわけです。そうです、その通りです。「名月や」です。

慶應入学から実験工房へ

記録者：湯浅先生の出発点というのは、内触覚的宇宙とか、始原の、宇宙的なものにものすごく興味をお持ちだったいうところだと思うのですけれども、私が卒論で扱っていた早坂文雄という作曲家は、東洋と西洋ということをすごく考えていました。でも、武満徹さんなどそのあとの世代の方というのは、東洋と西洋という枠組みを超えたところに興味があるというところが、すごく不思議だなと思います。やはり世代の違いというか、出発点の違いというのはどこにあるのでしょうか。

湯浅：僕は早坂さんの手伝いもやりました。最後にもう相当病気が重くなってからも、岩波映画かなんか手伝ったことがあるんです。その手伝ったこととは違う話ですけれど、実験工房の最初の頃ですね。そこで思っていたことというのは、早坂さんは日本と東洋というのをやっていましたけれど、僕たちは、一体何が日本で何が西洋なのかというのを根本的に考えなきゃというのを盛んに議論していたわけですよ。それで例えば佐藤慶次郎なんかも二年目に入ってきましたから、それですごくそういう考えを強く持っていてですね、日本的とか何とか言うけど、一体何が日本的なのかというのを、我々は普通にその辺にいた作曲家とは違ってですね、もっと深く考えなきゃといって。

それで僕はたまたま鈴木大拙の『禅と日本文化』というのをその頃見つけたんです、本屋で。それを読んだら、「これが日本だ」という答えははっきり無いんですけれど、すごく刺激を受けて。これはすばらしい本だからってみんなに言って、鈴木［鈴木博義氏］とか、武満は入院していなかったんですけど、福島［福島和夫氏］とか、盛んに読み始まって。僕はどんどん鈴木大拙の本を何冊も読んで、それ以来ずっと続けて、線でつながっているわけではないんですけど、時々たまたま鈴木大拙の本があると買ってみたりしてですね、ずっと読んできてはいるんです。それで、「これが西洋的だ」っていうものを、僕ははっきり確かめなくても、西洋と東洋という問題よりも、西洋でも東洋でもないというものの方がなお大切だと思い始めたわけです。それで鈴木大拙の本を読んでさらにそうなったわけです。それであの、何て言ったらいいんでしょうか、宇宙的なものという考えになってきたんですね。それの最初っていうのは、早坂さんだったかもしれませんね。

伊東：湯浅先生も、黛さんも、間宮［芳生］さんも、矢代［秋雄］さんも、あるいは武満さんも、あるいは、僕には子供の頃からの師匠に当たりますが、松村禎三という人も、昭和4年前後に生まれた世代の人というのは、昭和20年の終戦を15、6歳で迎えているわけですよね。1945年とその後の転換という現実を多感な時期のどまんなかにはっきりと体験していて、それはその日本というのを考えるとか、とてもこれはど真ん中の話ですけれど、大東亜共栄圏的なものであるとか、脱亜入欧みたいな話であるとか、世代世代ではっきり違う。だから松平のお父さん［松本頼則氏］の考えるヨーロッパと日本みたいなのともちょっと違うし、早坂さんはもうちょっと下の世代だし、あの時代をティーンで過ごした、昭和4、5、6、7年あたりのお生まれには、もの凄く強烈な個性の作曲家がたくさんおられますけれども、それはあの時代を生きた、結節点、曲がり角があったということを、ある種痛みを持ってやっているのかどうかよく分からないなと思って聞いたんですね。あまりその新作曲派協会、1946年から何とかっていう年表に書くようなことではございませんよね。やっぱり日本とは何かとか、最終的には日本とはじゃなくて、あるコズミックなというのは、今の問題設定に関する湯浅的な回答ですよね。ものすごくそれはよく分かりますね。そういう問題にしてはいけないんですよ、音楽を。そこからもう一度還ってきて、例えば《舞働》とか、いろんなことに行くわけですが、それは一度形而下的な、ヨーロッパか、アメリカか日本かみたいなような話ではなくて、もっと本質にさかのぼって、もう一回立ち上がるという。

編集部：湯浅先生は、まさに終戦まもない時期に慶應義塾大学の医学部に入学され、教養課程の時に作曲家へと転じられたのでしたね。

湯浅：僕は実験工房に入る前に、慶應の学生の頃に、武満・鈴木の最初の発表会を聴いてですね。なぜか秋山［秋山邦晴氏］★5が慶應に来ていて友達だったものですから、あまりにもそれまでの音楽と違うからって、聴きに行って楽屋に会いに行き、それで友達になっちゃったんです。それで1年程付き合ってから、ピカソのフェスティバル★6を、読売新聞が主催してやったんですね。そこで武満と鈴木がピカソの音楽をやっていて、学生だったけど、その音楽を秋山と2人で鈴木の家に行って夜中までやってたりしていたんです。

記録者：その当時はまだ実験工房には入られていなかった？

湯浅：はい。その年の最後の頃に僕は3年になる直前に（大学を）やめたんです。父も僕が生まれる4年前にドイツに行ってたんです。それでドイツの新しいレコードもいっぱい持って帰ってきた。僕は帰ってきてから生まれたので、生まれてからそういうレコードを聴いていたんですね、多分。その中には一番新しいものとしてストラヴィンスキーの《火の鳥》なんかがあったんですね。僕はとにかく音楽がものすごく好きだったわけです。小さい時から。何でもなければ作曲家になるってこともあるかもしれませんけど、僕は医者の息子ですか

ら、兄と2人で、将来病院をやろうってことで、医者の道に行こうと思って、それで慶應を受けたんですね。それでまあ入ったのはいいんですけど、代数ができなくて、その前に一年浪人しました。

その頃作曲は始めていたんです、自分ででたらめに。作曲は面白いからやりたいんだけど、医者になったら趣味で作曲をしようと思って。そのうちに新作曲派[★7]とか、日本の色々、もう一つは平尾［貴四男］[★8]さんたちの「他人会」っていうグループですね、それを聴きに行ったりして。これなら僕でもできると思ったんです。それで父に恐る恐る（「作曲家になりたい」と）言いましたら、父はちょっと考えて、しばらく考えたのかな。それで「よし、やれ」って言うんです。「5年間面倒見るから、その間に独り立ちになれ」って言うから、その間に3年くらいで独り立ちになっちゃったんですね。それで大学をやめた途端に実験工房に入ったんです。それが実験工房の2年目なんです。ですからそこで初めてピアノ曲を発表したりして、一年ごとにまるで別の作曲家が書いたように違うんですね。最初は調性記号がある曲を書いていたんです。

伊東：《パストラール》（1952）とか。

湯浅：《パストラール》。でもビトナール（bi-tonal・複調的）的なところがあるんですね。それはまあ普通の調性より外れているものはありましたけど。それで次の年になったら完全に無調になっちゃったんです。ただ無調になってもその方式というのが、無調的な方式というより楽式的な、例えば6度の堆積でやっていくみたいなね。そういう方式で無調をやっていったらですね、無調を組織しなきゃならないと思ったんです。それで十二音を、まだ日本語のものはなかったんですけれど、ヤマハに行ったら『十二音による対位法』っていう、クシェネク[★9]の書いた本があってですね、わりと薄い本なんですけど、それを訳しながら、福島と二人で十二音やろうって勉強して、それを一応やって、その時に一年間だけ習いに行ったんですね、作曲を。そのうちにもういいかなってなっちゃって。

伊東：それはちなみにどなたに習われたんですか。

湯浅：中田一次さん。その頃中田喜直っていうのがね、プロコフィエフ[★10]みたいな曲を書いて、非常に日本の中では珍しかったので、僕はまあプロコフィエフみたいなのはどうかなと思ったんですけど、最初は村田武雄さんに紹介して頂いたんですね。

伊東：ああ、なるほど。

湯浅：そんなに作曲をやりたいなら、中田喜直さんのところに行けっていうから、自分が作曲したものを持って行ったら、「ああ、面白いね、これは」とか言って、「ただ僕は作曲科を出ていなくて演奏科を出ているのだから、作曲は僕の

兄の一次が出ているからそこに行きなさい」って言うから。

伊東：そんな経緯があったんですか。

湯浅：そうなんです。

伊東：我々はもう「中田喜直・湯浅譲二大論争」というのが頭の中にあって。

湯浅：ええ、そうなんです。

伊東：その前にそんなエピソードがあったんですね。三十何年で初めて知りました。

湯浅：（笑）

湯浅：そのうち中田喜直さんは保守的になっていったので、僕はどんどん批判的になっていきました。

伊東：はい。

最前衛から現代の古典に

湯浅：それで僕がだんだん無調みたいな作曲をし始めたら、それまでリムスキー[★11]の管弦楽法で和声学を半分だけやっていたのが、「それでもういいよ」って中田一次さんが言うの。「（曲が）できたら持っていらっしゃい」って言うので、作曲して持っていったら「もうこれでいいから」っていうことで習いにいかなくなった。そのあとで、実験工房に入ったんですね。ですから、僕は音楽の道というのは長い道を歩いてきたと思いますけれど、最初は調性で、2年目で無調になって、3年目で十二音をやって、とにかく一年ごとに作風が違っちゃうんですね。それでまた十二音の批判を自分でし始めてですね、もう十二音はろくなもんじゃないからやめようと思ってやめたところで《内触覚的宇宙》を書いたんです。ところがずっと十二音を何とか組織しなきゃとも思っていましたので、セリーじゃない十二音を自分で組織し始めて、それで自分で書き始めて、オーケストラなんかもどんどん書いたんです。それで《シーンズ・フロム・バショー》でそうなったのかな。それまでは半分は十二音的なものだったけど、半分はそうじゃない書き方だったんですね。

十二音をやっているうちに、71年に初めて東混の合唱曲を頼まれたのが、《問い》と《アタランス》です。そこで言語と音楽の関係というのを深く考えましたし、そういう方向に行く部分というのも明らかに出てきました。ですから音楽は、その音楽の中だけではないものっていうのをいつも考えていたんですね。その前に僕は電子音楽を始めて、実験工房の時からミュージック・コンクレートをやっていて、自然にどんどんコンクレートをやっているうちに、電子

音楽に入ったんです。NHKの電子音楽スタジオでやらないかって言われて初めてやって、当時としては本格的な設備のあるところでできると思ったわけです。それでホワイト・ノイズでやった。

電子音楽といってもサイン・ウェーブでやるのは僕は好きじゃなかったんです。ヨーロッパのできた頃のを、テープで、放送で聴いていたんです。最初は電子音楽以前というのは一人で何もかも、5つの楽器を一人でやるみたいなのが、要するにそれまでなかった音楽っていうことで、そのうちサイン・ウェーブが出てきて、シュトックハウゼンやなんかが出てきたわけです。ところが彼はサイン・ウェーブにしても普通の音楽でやっているようなことを元にしているので、僕はすごく気に入らなかったんです。ですから電子音楽にしかできないものってことで、最初に考えたのがホワイト・ノイズだったんです。ホワイト・ノイズというのは、普通の音を分解していくとサイン・ウェーブになる。それを今度組み立てるといろんなことができるという。簡単に言うとそうなんですけど、そうじゃなくて、ホワイト・ノイズというのは、全ての音が中に含まれているわけですから、それを切り出していって、ある音になってくるというのが、僕は面白いと思ったんですね。ホワイト・ノイズを細く切っていけばいくほど一つの音程になっていくわけです。それをいっぱい作ってそれを重ねたり。それを太くするとホワイト・ノイズになっちゃうし。そういう、細いものから太いものへ、太いものから細いものへというのをやったのが、僕が最初だったんですね。

伊東：実はそれはすごく先駆的で、先生の作品を通じて、僕らはその不思議な透明感のある世界は何だろうと思うんです。私も大学に呼ばれて最初にやった仕事の一つが、先ほどの両方の方法がありますが例えば、バンド幅の広いホワイトノイズ、広帯域雑音ですね、それを、だんだん細くしていって、狭帯域の雑音に絞ってゆくと、だんだん、ザーというような音質が消えて行って、かわりに帯域の上下に二つの音程……、エッジと呼んでいますが、そういうものが聴こえてくる。

湯浅：そうなんですよ、ええ。

伊東：でも、そのエッジがどのように聴こえるか、なんてことは、音響心理学者の興味からは外れますから、「学問」の世界では誰も調べていないわけですね。でも、私達音楽家にとっては、そういうことこそが本質的だから、丁寧に調べて行かなければならない。最初に「学問としての音楽」なんて完全に無意味なナンセンスだと言いましたが、それはね、音楽という豊かな存在を、せまっ苦しい学問ごときのセクショナリズムで千切りにされてたまるか、という意識があるためでもあるわけです。「音楽心理学」は音楽をダシにしながら「心理学」の論文査読に通るものが価値だと思い込んでいる。「音響工学」も工学、「耳鼻科」なら耳鼻科といったぐあいで、音楽そのものに価値が置かれていない。

そういうもの、すべてと、私は音楽は無縁でいいと思うので、この対談でも

大学教授のような肩書を一切消させてもらうつもりです。それが音楽と何の本質的な関わりがあるというのか？　無意味です。

帯域雑音の幅を狭めて行くとき、どういうスロープ、Q 値といいますが、でカットオフするか、といったことで、聴き手の耳が捉える音像は全くことなってしまう。また狭域雑音の幅をだんだん広くしてゆくと、ある限界をすぎると「ザー」という、存在のざわめきのような響きが聴こえてくる……。

湯浅：はい。幅の狭いホワイトノイズと、幅の広いものとは、全然違うわけですね。それで、その間の音っていうのを僕はいっぱい作ったわけです。そしてそれを使ってオーケストレーションしていった。全帯域に広がるホワイトノイズと、幅の広い音と、うんと細いの、三つを重ねて、それがズレてゆくようなオーケストレーションをしているんです。それは何にも書いていないので、楽譜には A・B・C とだけ書いてあるんです。その A・B・C っていうのがそれなんです。

伊東：先生のあのチャート、うちの研究室に貼ってありますよ、方眼紙の。

湯浅：ええ、ええ。

伊東：でもだからそれは最初は不思議だなと思って。実は僕がその手のことを最初に気がついたのは 80 年代おしまいくらいかな。ライヴ・エレクトロニクスということを言うようになって、ギターのエフェクター、人間の声を「あー」っと出して、グリッサンドが好きなので、エコーをかけてグリッサンドをやったら、なんかすごい美しい世界ができて、それが何というか、湯浅的世界のちょっと半歩先まで見えるような気がしてですね、「これは何だろう」ということで、でも分からないんです、当時は。15 年くらいかかりましたからね。細かく見ていった結果、例えば「エッジを聴く」と。そうすると細かくオーケストレーションされた《イコン》の構造というのを、結果的に我々は知るんですね。

湯浅：そうなんです。

伊東：それは知っている人しか知らない、ほとんど多くの人がちゃんと聴かず何となく流している。でもこれは分かる人には分かるんですよね。そこから未来はつながっていくんです。ですから非常に丹精な仕事を、予言的といってもいいと思うんですね。

湯浅：そうでしょうか……。

伊東：いやいや全くそうで、耳の中には蝸牛管というのがあって、音程を聴くわけですけど、ずっとセンサーが並んでいますよね。ホワイト・ノイズという

のは、ある幅の間の音を聴くわけですが、それがある狭さになると、この両端だけ聴いて、さらにやると一つの音程みたいになると。そうなってくるとエッジの部分だけこう聴いて、中は聴かない。もっと広くなると、これ全体で、ということになる。

こんなことはどこの本にも書いていないですけど、僕は20代の頃ってそういう基礎をやっていませんでしたから、実践の場で不思議に思うことがありました。東フィル［東京フィルハーモニー管弦楽団］の委嘱で《フェスティーナ・レンテ》［独奏フルート、トランペット、チェロ、管弦楽とライブエレクトロニクスのためのFestina Lente 1（1994）］っていう、ライブエレクトロニクスとオーケストラのための作品を書いたんですが、フルートのソリスト、木ノ脇道元君に「ホイッスルトーン」を吹いて貰って、ピックアップマイクで拾ったんですね。この「ホイッスルトーン」も湯浅先生の《ドメイン》（1978）で初めて知ったものですが、このかすかな響きが、客席上方の空間を、白い蛇みたいに回ることを、勝手な夢想で考えて、音像の定位を動かそうとした。パニングしようとしたわけです。

ところがまったくパンしないんですね。僕としては「イコン」で、そういう「白い影」が動くのが当たり前というような、今から考えたらナイーヴな誤解をしていたわけですが、オーチャードホールで、サウンドクラフトという会社のトップ・エンジニア、山中さんに苦労してもらって動かすんだけれど、ぜんぜんパンしない。

山中さんも僕も、どうしてそれが動かないのか、現場では全くわからなかった。当然悔しいですから、すぐに調べて見ると、周波数が一つに絞られるようなものは、人間の耳では定位しにくいんですね。大学では学部、大学院と物理をやっていましたから、きちんと筋道をつければ、なるほど解るようにはなる。

でも、こんなことは、音響工学でも、サウンドエンジニアの専門学校でも、またもちろん、音楽学校の器楽でも作曲でも、絶対にどこでも教えないんですね。例外はありうるけれども基本教程には全く含まれていない。ちなみにシュトックハウゼンはよく知っていましたが。

湯浅作品から、僕としては中学生という非常に早い段階で《イコン》などの作品を通じて、音程とグリッサンドの振る舞いをもった響きが空中を舞うという現象は知っていて、体験もしていた。なんか、妖怪みたいなものがひゅっ、ひゅっと飛ぶわけだけれど、あれは単一の周波数では絶対に無理で、帯域雑音だったから私達の耳と脳がその定位を計算することができて、だからあの響きの飛翔感を得る事ができる。

実は私達は、高度な非線形性そのものを聴いていたわけで、《イコン》それ自体がひとつのコンプレックス・システム、複雑系を形成していたわけだけれど、そんなことを作曲家の湯浅さんご自身もお考えではなかったし、子供の聴き手だった僕らももちろん知らない。でも、そういうことを、理屈ではなくて最初にご自身で、技師たちと一緒に沢山試行錯誤しておられて、ホワイトノイズというのは非常に強く空間定位しますから、結局「これで行こう」となったわけですよね？「未聴感」のお考えから、ある種の探索をされる過程からだと

思いますけれど、湯浅さんの音楽は「学問」なんてつまらない枠を遥かに超えて、30年先のデジタルな非線形ダイナミクスを、アナログシステムだけで完全に予言、あるいは世界を開示してみせていた。それをデジタルの出かけの時期に、フルートで真似してみようとして、僕は見事に失敗するわけですが、その過程で非常に重要なものに気づかせていただくわけなんですね。

湯浅：（笑）

伊東：それは何故だろうってことが分かるのにはしばらくかかりますね。だけどそういったことを一番最初に素手で掴み出すというようなことで、《イコン》がそうですし。

湯浅：あれは帯域のあるA・B・C・D・Eと5つスピーカーがあるんです。それをA・B・Cの幅がB・C・Dとか回るのがこう回ったり、こう回ったりするのが（手を回す湯浅氏）。幅も広いのと狭いのとあって、だから実際に音が回るんじゃないですか。

伊東：おっしゃる通りです。逆に言うと、正弦波だけでやるとこうはならないんです。絶対ならないので、聴こえるのはピッチがあるものはあるんですけど、そのピッチだけじゃなくて、表には聞こえないけれど、人間がある種サブリミナルに、方向を感知するような情報は確かにいっているんですよね。だから耳の表層に聞こえる部分と、それを超えた部分と両方を実は《イコン》に限らずオペレートしているし、湯浅の空間性を伴うホワイト・ノイズの作品が例外なく成功しているのは全部そこが大きいと思いますね。僕は、黛さんが急に亡くなったあと「題名のない音楽会」の音楽監督を引き継いで、しばらくそれで生活していた時期があるわけですが、湯浅先生の実験工房時代の盟友、ピアノの園田高広さんがゲストでお見えになった回がありました。

あの番組は2本ずつ録ってゆくんですが、1本目のポップスの間はほっといても収録は進むんですね（笑）。たしか松崎しげるさんがゲストの回だったと思いますが、それで、園田さんの楽屋で、ずっと「実験工房」のお話を伺ったりして、大変にためになりました。

メシアンの作品なんかも、日本で初めて弾いたものがたくさんあって、みんな興奮して聴いていたって。1998年ごろのことですから、もうその時点では武満さんも亡くなっていたし、黛さんが死んじゃったから僕が番組に関わっていたわけですが、実験工房の一番の盛りの時期、誰がみても一番のホープというのは湯浅さんだった、とすごく強調しておっしゃっていたんですね。

湯浅：それは……。

伊東：例えば《内触覚的宇宙》の1です。園田さんは初めて弾かれたときから、「これは古典として残る作品だ」と思って演奏されたとおっしゃっていました。

この言葉は僕の中にはすごく残っていて、人々に愛され、めでられ、弾かれ継いでゆく作品、ということですね。あれこれ言わなくても古典として残っていく。色々私が習った人も亡くなったり、まだ元気な方もおられますけど、色々ですよね。そういう時に、童謡もそうですし、作品群も全部が全部と軽々に申せませんけど、確実に音楽史の尾根の中で演奏され続ける作品がいくつもある作曲家でいらっしゃるし、この対談も、僕はどうしても演奏する側に立ってしまうのですが、演奏する人が「ああ、なるほど、そういうふうに考えてお書きになったのか」というそういう参考にしていただけるとね、こういうものもすごくいいと思うんですよね。歴史を切り拓かれた方だし、今でもそうですけれど、特にやはりかれこれ60年くらい前になるんですね。ついこの間「もう僕が80ですよ」とおっしゃっていたのに。いま米寿でいらっしゃるんですよね、先生？

湯浅：ええ、はいそうです。米寿です。

伊東：お祝いもきちっとしておりませんで……。

湯浅：ははははは。

（2018年2月5日　東京都大田区にて）

註

★1 ――湯浅譲二《ヴォイセス・カミング》（1969）の中の一曲。
★2 ――「話す歌」の意。音程とリズムのみ与え、絶対音高は歌い手に任せ、語るように歌うことを求めた声楽の演奏法。
★3 ――湯浅譲二《箏歌・芭蕉五句》（1978）
★4 ――「名月や　門にさしくる　潮がしら」
★5 ――当時は早稲田大学在学中。
★6 ――実験工房の第一回発表会として、1951年11月16日にピカソ展の関連イヴェントでバレエ《生きる悦び》の発表が行われた。
★7 ――新作曲派協会のこと。1946年に清瀬保二、松平頼則、早坂文雄らいわゆる「民族派」と言われた作曲家たちによって結成されたグループ。1953年頃まで作品発表会や誌上での相互批評・座談会などの活動を行った。
★8 ――平尾貴四男、作曲家。湯浅氏と同様、慶應義塾大学医学部から作曲家に転じた。卒業は文学部独文科。
★9 ――エルンスト・クシェネク。オーストリア出身の作曲家。
★10 ――セルゲイ・プロコフィエフ。ロシアの作曲家。
★11 ――リムスキー＝コルサコフ。ロシアの作曲家、ストラヴィンスキー、プロコフィエフらの師にもあたる。

（ゆあさ　じょうじ　作曲家・カリフォルニア大学サンディエゴ校名誉教授）
（いとう　けん　作曲家・指揮者）

記録・構成　長岡はるか（本学文学部4年生）