

この時代、この場所の文化としての音楽

近藤浩平

はじめに

目次

はじめに	1
1 地産地消の持続可能な音楽とオーケストラ	3
その地を代表する地産の音楽	4
地産地消による経済循環	5
観光資源としての独自の音楽文化とオーケストラ	7
地域を代表するオーケストラづくり——「会える演奏家」	8
2 「回る楽器職人」の子どものための音楽教育思想	9
従来の音楽教育	10
新しい音楽教育とは	11
3 わたしの作曲家としてのスタンス	13
クラシック音楽は自由度あるすごい表現道具	14
現代音楽界にこびない作曲家	15
代用できない音楽	16
作曲家としての決定作を持つ	16
自分のものとして共感して用いる民族音楽	17
4 近代現代音楽の地域的違い～凝縮、民族的混淆、民謡回帰～	19
成熟したクラシックの凝縮としてのヨーロッパ	20
民族音楽混淆のアメリカ	21
民謡回帰のイギリス	21

1

地産地消の持続可能な音楽とオーケストラ

近年、わたしは音楽と文化の地産地消、それによる持続可能な文化というものを考えている。

音楽の地産地消の考え方の基本は、ローカルなものこそグローバル、グローバルなものこそ世界に通用する、というものだ。

その地を代表する地産の音楽

ある場所に、その時代のそこで生まれその場所を代表する音楽があるとす。そのときその音楽を演奏するオーケストラは、その地のオーケストラがふさわしい。だから逆に、ある場所のオーケストラが演奏するにふさわしい音楽は、その地に代表の音楽があれば、それだともいえる。

たとえば、ヘルシンキへ行くとしベリウス、プラハへ行くとドヴォルザークというように、自分たちの文化の音楽をやっている本場がある。そのため、われわれは、本場のものを聴きたいと聴きにいく。逆に、日本のオーケストラがヨーロッパでベートーヴェンやっただとしても、あの極東のオーケストラも頑張っって仲間に入ってきたけど、自分たちの世界、世界の音楽史に何かを加えたものがないよね、ということになりかねない。

その地の代表の音楽とは、この2020年においてここにしかない、というもの。地域にとっての価値やアイデンティティを表現し、社会的文化的精神的な重要性をもち、これが世界に知ってもらべき自分たちを代表する文化だ、というものだ。

そのような代表の音楽が、その地の作曲家によりつくられ、その地のオーケストラにより世界的に演奏されるようになるのが理想だ。そうなれば、たとえば大阪の人にとっても、世界の中でのわれわれの街のオーケストラ、うちの街の作曲家、という誇りをもてる。地元の球団やサッカーチームみたいに、これが自分たちの代表だという思い入れのある文化的存在になれる。ウィーンフィルがなくなって、ウィーンの音楽を演奏しなくなると、ウィーンの文化は滅ぶはずだ。オーケストラはそのような存在意義をもっている。

一方、地産ではなく、海外のオーケストラを呼んできて鑑賞すればよいという考えもある。しかし、クラシック音楽は、オーケストラも曲も、海外のものを借り物でやっている限りは、1%のクラシックファンのためにやっているだけになる。そのクラシックファンの鑑賞のためだけにどうして町全体でお金ださないといけないのか、好きな人同士でお金出せばいいということになってしまう。

地産地消による経済循環

その意味で地産の地域を代表する音楽、オーケストラが存在することが大事だ。地域を代表する世界的に活動するオーケストラの存在は、地域の経済循環ももたらす、経済的メリットももつ。これはオーケストラの存在意義だ。

経済的には、地産地消というと、お金が他地域に流出せず地域循環するものだ。

しかしたとえば、大阪の企業がベルリンフィルやウィーンフィルを1億円払って連れてきて、大阪のフェスティバルホールで聴かせ、金を払い、また次も来てくださいというのをしたとする。でもそのとき1億円はウィーンの音楽を育てるのに使ってしまう、大阪には金は残らない。お金がよそに流れていくわけだ。

そこで逆に、1億円つぎ込んで大阪のオーケストラをよそからも人が聴きに来るオケにする。

そうするとそのオケは、地元でお金を落とすオケにもなる。

つまり、1億円で楽団員に給料払う。楽団員は関西で暮らすから、関西で消費し、お金がぐるぐるまわり、大阪の経済になる。これは公共投資と同じだ。

地元の作曲家の新作上演に誰かが100万円出し、100万円が関西の作曲家に行くと、GDP100万円プラス。もらった音楽家が地元でまた使うと関西のGDPはさらに100万円プラス。音楽家が使った地元の店の店員が100万円得てまた使うとGDPが100万円プラス…というようにGDPが倍増し

ていく。

だから、演奏家や作曲家をふくめ、お金は地元で使う方がいい。地産地消により、音楽が生み出されるだけでなく、地域にお金を回すこともできるわけだ。

外から呼んできて派手にお金を外に出して行う興行とかブランドイメージではなく、発想を変え、地産地消にする。他にないオーケストラや音楽を育て、そのうえで、音楽教育や地域社会への関わりを作っていく。

音楽による、資源を消費しない経済成長

そしてこれは、単なるお金の地域循環だけの話ではない。

いまからはSDGs（持続可能な開発目標）的には、モノの贅沢な消費は避けられないといけない。しかし経済成長はしないとイケない。

音楽での地産地消なら、資源を消費せずに経済成長ができる可能性がある。

たとえば、陶器の焼き物、いい土が少ない。いままでは土がいっぱいあるから安物の皿を作って土を使い、売上 50 億円規模だった。しかし、土の消費量を減らして、でも 100 億円に売り上げをのばすには、高級な高い絵付きのいい皿にする必要がある。それは、資源の消費は減らして、文化的な商品価値がプラスされることで、文化経済としての GDP は成長する。同じ土を使いながら 3000 円の皿を 2 万円の皿にできれば、土は大事に使える。いかに資源を使わずに大きな金を動かすかといったら、資源を使わなくて高付加価値で高いものをお互いに買っている、極論すれば資源使わないで贅沢しているお金持ちがいるという状態。

これを音楽でやれるといい。こういうことを行える可能性というものも、音楽の地産地消を提唱する根拠だ。

それには、音楽の市場を成長させるために、文化に金を出す文化を作る必要がある。

観光資源としての独自の音楽文化とオーケストラ

地産地消という一見ローカルである。しかしそれで閉じるのではなく、ローカルなもので世界に通じる、というグローバルの戦略が必要だ。自分の所の文化を外に売っていくグローバルということを、日本はもっと考えるべきだ。

われわれがウィーンにウィーンフィルを聴きにいったお金を落とすと、オーストリアが潤う。オーストリア政府は27億くらいかけてウィーンフィルのあのレベルを維持しているけど、それでどれだけ観光客が来るかを考えると黒字だろう。

だから、関西もおなじようにインバウンド（訪日旅客）の観光資源として例えばオーケストラを位置付ける。インバウンドに対しては、単発人寄せイベントにお金をかけるよりも、外からのお客さんが継続的に聴きにくるオーケストラ公演などができればいいはずだ。

オーケストラを観光資源にするには、まず地元のお客さんをひきつけるのが大事。そのために、自分らの町の誇り、代表となる音楽、地域代表のオーケストラをつくれればいわけだ。

しかし、同時代音楽は、エリートの上から目線で、聴きに来いよという感じで、一部の専門家とマニアが、自分にはこの曲が分かるというプライドに訴えかけるものになりがちである。しかし社会一般にそういうモチベーションはあまり起きるものではない。だから現代音楽は、そういう方法を取っている限り、浸透しない。

音楽の地産地消は、その地の代表で町の人が誇りに思うような世界的な音楽やオーケストラを生み出し運営していくことと、地元での経済循環と、資源消費をしない持続的な経済成長と、インバウンドによる消費という、いくつものプラスの側面をあわせもちながら、文化と経済の発展を進行させられる可能性をもっている。

地域を代表するオーケストラづくり——「会える演奏家」

そして、例えば日本センチュリー交響楽団では、地域を代表する愛着もたれるオーケストラとなるための、具体的な取り組みとして、「顔の見える楽団員」をつくろうとしている。わたしもその関連のコンサートに関わっている。

いままでのオケの楽団員は顔が見えない人たちだった。

だから、センチュリーで意識してやろうと言っているのは、いかにオケの楽団員を順番に一人一人打席に立つみたいに目立たせて、お客さんに意識させるか。野球で順番に私は誰々選手、私は誰々選手が好き、みたいに、みんなが名前を知っている選手がいっぱいいるようにする。そういう風にオーケストラをしようとしている。

そこで、センチュリーはリサイタルシリーズをやっている。オケの前にプレパフォーマンスとして、たとえばファゴット奏者のリサイタルをやる。その奏者の顔も立つ。ソロをやる。いままで聴衆が意識していなかったファゴットのソリストが、ファゴットのソナタをやる。そうするとオケのとき、ファゴットソロが出てきた、あの人だと、みんなわかる。そのようにして、一人一人が個性でそれが集まっているオケという見せ方をしている。

楽団員のプレパフォーマンスもやっている。始めて1年以上になるが、毎回関西の作曲家に新作を頼んでいる。いろいろないい作曲家が地元にいる。大阪、豊中も「作曲家がいる街」なのだ。「作曲家に会える街」にしたい。けど今までオケと地元作曲家の関係が希薄だった。オケが知らなかった。なので順番に初演の機会を作っている。年間に10曲くらいの相当な新作初演をセンチュリーはやっている。

それにより、地元の郷土作曲家がその地を代表し親近感を持たれる「会える作曲家」になっていくことを願いたい。

2

「回る楽器職人」という子どものための音楽教育

「回る楽器職人」「回るシンフォニー」という音楽プログラムがある。「回る楽器職人」はわたしがベアリング会社 NTN と共同開発した楽器で、「回るシンフォニー」は同じく NTN のために音楽教育学者の近藤真子氏と共同開発したもの。

「回る楽器職人」や「回るシンフォニー」は、これを学ばないと音楽を作っ
てはいけない、という旧来の音楽教育のタガをはずし、技術的障壁がない形
で、子どもたちが自由に音楽を作れるようにするツールだ。

ヨーロッパの現代音楽を子どもたちに啓蒙するという意味での、現代音楽
教育ではない。

これらのプログラムを題材に、子どもに音楽に触れてもらう方法論を述べて
みたい。

従来の音楽教育

いままでの音楽教育は、音楽はこういうルールでつくります、ギターなら
こういうコードがあり、それを使いましょう、と人に教えられたやり方を覚
え、使えるようにするもの。合唱しましょう、みんなと間違わないように歌
いましょう、ベートーヴェン、クレメンティを間違わないようになぞりましょ
う。と正解の方法があって、みんなで真似てやるのが主流だ。

でも、作文とか、お絵描きは違う。作文は、自分で思ったことを書くのが
普通だ。図工、美術、お絵描きは幼稚園、小学校でも、自分で好きな絵を描
いていいもの。みんなで動物園などに行って描くが、公立の小学校でも、自
分の絵を描いていい。小学校絵画コンクールがあり、みんなでこの絵いいね、
面白いアイデアだね、と言い合って、応募して賞をもらったりする。

しかし、子どもの音楽教育では自発的に作っていくという場面がない。音
楽だけは、与えられた楽譜をなぞり、鑑賞するだけで、自分の音楽を作ると
いうことがない。作るのを教えるときも、過去の様式を覚えなければ、作っ
てはいけない、とする。ポピュラー音楽も、コードを覚えてそれを使うとい

う発想になりがち。

でも、楽器は、自分で押さえたところを鳴らせば和音になる。現在まで使われてきたルールにのっとらないとだめ、自分で勝手にやるのはNGとされている。本当には自分で作っていない。

将来、伝統を継ぐ日本画家になりたいなら、小さい時から日本画の先生に習い、伝統を学び、美術館で絵を模写して身に付けることになるのだが。

新しい音楽教育とは

しかし、一般の子どもに、そこまで要求する必要はない。一般の子どもには、お絵描きのように、好きなように作る、自己表現する、思ったときに絵を描くという形で自由にやらせるのが重要だ。

それを普通の一般音楽教育に導入するというのが、わたしの考え。

人から教えられたものではなく、自分から主体的に作るというのは、教育界ですでに言われている。一番教育界で話題になっているのは、「アクティブラーニング」だ。文科省でもその導入を言っている。教えられたことをやるのはコンピュータにやらせることができ、人間はそれに歯が立たないから、自分で考える主体的人間にならないと、人は今後役に立てなくなる。だから、教育界ではアクティブラーニングと言っている。図工、絵画ではそれをやってきているのに、音楽ではやりきれていない。

音楽というとき、西洋音楽を前提とすると、西洋音楽をマニュアル的に学ばないといけない。西洋の調性音楽は、和声法を長年学ばないと作れない。

しかし、音楽は、調性音楽でなくても、あなたが好きな音を並べていいんだよとなれば、ソルフェージュも習っていない、楽譜が読めない、西洋音楽を聴いてきていない子供でも、自分の音楽が作れる。技術がなくても作れる。子どもは勉強しなくても絵が描ける。技術という障壁をとりのぞく。

そのためには、ルールに従った調性音楽でないと音楽でないという考え方を突き崩す。そして、図形楽譜の「回るシンフォニー」とかも使う。作曲家

の野村誠さんがやっているように、好きな音を鳴らしまくってというのも、音楽として間違えではない。

好きな音を作ろうとする中で、どうやればそれが作れるの、となったときに方法を習うと、押し付けられた技術でなく、自分が必要な自己実現のための技術として学ぶことができる。

3

わたしの作曲家としてのスタンス

クラシック音楽は自由度あるすごい表現道具

日本、西洋を問わず、大多数の作曲家や演奏家は、ヨーロッパクラシック音楽の継承者としてのポジションを得るために、現代音楽をやっている。ピアニストなら本物のベートーヴェンを弾けるか、オーケストラなら本物のシトラウスを弾けるか、そこからスタートし、そのようなクラシックの延長で現代音楽をやっている。それはオーケストラやクラシックの楽器が、ヨーロッパ音楽の文化そのものであるからではあるが。

でもわたしは、最初からクラシックファンで、現代音楽にも触れるようになった、というわけではない。クラシックより美術とかが好きだった。ベートーヴェンやショパンに憧れてというように、ヨーロッパに文化として完成された頂点を見出して、それを学びたい、近づきたいというのを自分の動機としているのではない。

わたしが作曲を始めたのは、以下のような思いがあったからだ。

わたしは、クラシック音楽に触れる前から、日本文化の独自の価値がある日本の山に行くことが好きだった。山にばかり行っている人間の心象風景は、どうやって表現できるか。

日本はお祭りや伝統芸能のような集団としての芸能はあり、そこでは自然環境を含めた文化的に高い音楽が作られている。だが、ヨーロッパ音楽のように個人の自己表現として音楽が成り立つというのが、あまりない。日本のポップスでそれができるかというともできない。メロディーラインやコードというルールと構造があるポップスという音楽では、自分の思い通りの音楽はできないと思われた。ポピュラー音楽は、クラシック音楽以上に、様式が固定化されていて、根本的に違う構造の音楽には踏み込みにくい。

一方、ベートーヴェンやリゲティが作曲して楽譜に書いたものを、オーケストラなどの手段を使って、自己の表現をする、あのテクニカルな伝達の仕組みに憧れ、すごいなと思った。一人の作曲家が楽譜を書き、あれだけ伝達

力をもつのはすごい。とくに、現代音楽において、楽譜を書き、特定の和声様式に従う必要がなく、かなり自由度があって、自分で作品を作りきれ、そのシステムはすごく利用価値があると考えた。オーケストラという表現手段、そのメディアとしての機能性を考えると、オーケストラはすごい道具だと思った。高校生のときに、自分が作りたい文化のために、それを使えたらいいと。クラシック音楽の楽譜という、高度な伝達システムに興味があった。作曲以外に興味がなかった。

好きな作曲家はいたが、この作曲家になりたい、というのはなかった。自分は自分の音楽を作るという所から始まっているし、ウィーンやパリに憧れるというのがなかった。普通のクラシック音楽家は、ヨーロッパの文化に憧れがある。でも自分は、日本の山とかその文化や自然が自分の立脚点とっていたから、ウィーンやおフランスな世界はよそごとで、自分には関係ない、海外の風物でしかないと高校生の時に思っていた。ただただオーケストラという道具に憧れていた。

ベートーヴェンでもショパンでも、自分の立場、生まれた場所、時代背景をもとにやっていたと思う。誰かの真似ではなく。そういう作曲家が、いわば、同じ志をもった同業者の先達、という感じ。今ではクラシック音楽の作曲家は、自分が思い立ったことをやってきた人たちとして共感を覚える。

現代音楽界にこびない作曲家

わたしの意識はいわゆる現代音楽界の中での評価に基準を置いていない。一般のお客さんに向き合っている。調性音楽しか分からない大衆という、現代音楽界的な上から目線はとらない立場だ。お客さんと一緒に遊ぶ。作品に妥協はしないけれど。

さいわいにわたしは「鍋奉行」や「伸縮大魔王」のようなお客さんが一緒に遊べる曲とともに、綺麗な旋律も書いてきている。ポピュラーみたいに、あれは知っているという旋律があると強い。あの曲が好き、と一般のお客さ

んに言わせるのが必要。普通にショパンのあれ、ドヴェッシーのあれが好きというのと同様に、「海辺の雪」が好き、あの曲が好きとなってもらえたらと思っている。

どうそれを作るか。それは作品のクオリティーの問題だ。いかに陳腐ではなくて、わかりやすく、でも妥協してなくて、しかしアカデミックな現代音楽にはこび売ってないものだ。あちらにはこび売らないようにしているので。

代用できない音楽

コロナにあわせて作った「いつか夢になるまで」は、まったく現代音楽であることを考えていないが、和声法は教科書的な調性のハーモニーではない。ああいう曲を書かないといけない。あのシンプルさでかつ他のだれでもないものを書くのは、なかなか難しい。あプロコだ、あショパンだ、近藤浩平だ、と音楽ファンが思う作曲家にならないといけない。

そういうように、代用できない音楽を作れないといけない。

そうでないと、よくできた模倣とか亜流。ブラームスを聴いた後に聴くとそれと似ているな、と感じさせる二流ロマン派みたいな存在になってはいけない。お客さんにとってそこを超えた作曲家にならないといけない。

そういう目的の立て方を作曲家は考えるべきだ。

チャイコフスキーのように、一般のお客さんこそが大喝采するその時代の新しい音楽、というところに目的を置きたい。コンクール入賞ではなく。藤倉倉さんや武満徹さんはそういうところに目的を置いている。そこを目標にしないとけない。ショパンでは自分の曲は代用できないというところを。

作曲家としての決定作を持つ

1曲その作曲家の中でひきつける曲があると、それだけで演奏家はその作曲家の他の曲も見ようとするものだ。

ロマン派でも、どれがという決定作がある。プロコフィエフ、バルトークではみんなが知っている曲がある。ヒンデミットだとクラシックファンみんなが知っている曲がない。大作曲家だけれど、みんながあれと言うのがない。ホルストの「惑星」みたいに看板作品があると突き抜ける。

わたしの場合、東日本大震災のときにつくった「海辺の祈り」が、再演150回を超えて200回くらいになっている。そういうあの時のあの音楽というもの。東日本の震災曲の中で残っていくものになるかもしれない。

自分のものとして共感して用いる民族音楽

わたしは民族音楽も重視してきた。ただ、ヨーロッパの作曲家とか、知的で耳のよい作曲家が、雅楽などを精密に分析して使う、そういう分析において民族音楽を用いるスタンスとも違う。

そうではなく、自分のものとして出てくるようにする。取材して利用したり、引用するかたちでは民族音楽を使わない。自分自身の音楽というところまでもっていく。分析して借りるという感じではない。

4

近代現代音楽の地域的違い
～凝縮、民族的混淆、民謡回帰～

ヨーロッパ大陸、アメリカ、イギリスで 20 世紀音楽には違った特徴が見られる。

ヨーロッパのメインストリームは、19 世紀までのクラシックの濃い癖のあるところを集めて凝縮した、クラシックも知らないで聴きにくい音楽。アメリカは世界各地の民族音楽が寛容に雑種的に混ざったもの。イギリスはバッハのような強い和声構造が作られる前からあるイギリス民謡や古楽を再発見し回帰したうえで、20 世紀の作曲技法を用いるものだ。

成熟したクラシックの凝縮としてのヨーロッパ

ヨーロッパの流れの 20 世紀音楽、つまり新ウィーン楽派や三善晃とかは、ローカルなものが流れ込みながら、でも、クラシック音楽という表現の中で、個人の芸術家が形式美について手腕を見せて、成果として示すもの。

歴史的には、一度いろいろなモード（旋法）があった中で、素材を 16 世紀くらいから長調短調に絞り、和音も 3 和音に絞った。20 世紀はその絞りを緩めた時代。緩めた結果、馴れ鮎のような通好みの音楽の成熟が 20 世紀に極致にくる。洋食でいうと、ブルーチーズとか発酵系の癖のある大人の味、成熟した最後の大人の味で、それが、ヘンツェ、ベルクとか、20 世紀ヨーロッパメインストリームの現代音楽の味。

たとえばシューベルトなどには、当時のリースやグロンマーとかはやらないような、違和感ある転調がある。そういうものを取り入れて、腐る寸前の肉はおいしいみたいな、にがい酒とかみみたいな、そういう味がヘンツェとかにある。ポストマーラー的な音楽の、馴れの果てだ。

基本的に、ヘンツェとかは、マーラーも、ブラームスも知らない人が楽しんで聴けるものではない。モーツァルト、シューベルト、ブラームス、メンデルスゾーン、マーラー、ワーグナーも知っていて、ベルクを聴くと、あのワーグナーの「トリスタンとイゾルデ」のうねうねとした、長い楽劇の中で所々出てくるひっかかりのあるところとか、ウェーバーのオペラの不気味な

ところの、なんとなくぞわぞわっとするところの、今聴いても刺激的なところが取り入れられているのがわかる。ウェーバーなどは通して聴くと当時のまっとうな音楽だが、その濃い所のみ集めたのがベルクともいえる。そこが正統派ヨーロッパ現代音楽の魅力だろう。

民族音楽混淆のアメリカ

アメリカの現代音楽はちょっと違う。ヘンリー・カウエル、ルー・ハリソンとか。多様性に対する受け入れ力が強い。雑種としての平安をもとめる音楽。開拓地で、人種がごっちゃの中で、うちの祖先はあそこからきている、ネイティブ・アメリカンからきている、中国からきている、といろいろな祖先からきた民族音楽が寛容に混ざった、鷹揚さの中で生まれているのがアメリカの音楽。カウエルとかは、アイルランド系だから、アイルランドの音楽が入っていて、知人にインドネシア人がいれば、インドネシアの音楽も入っている。そのごっちゃの音楽。

民謡回帰のイギリス

イギリスの近代現代音楽は、ある種もとの自分の昔の時代に戻っている感じ。クラシック音楽史の中で、ベートーヴェン、ワーグナーという、すべての音楽が長短調の機能和声に収斂する強力な支配的な中心地が、もし発生しなかったらクラシック音楽はどうなっていたか。その、もしもの音楽史を示す、バッハなど以前の昔に戻った側面があるのが、ヴォーン・ウィリアムズ、ホルスト、ブリテンとかイギリスの近代音楽だ。

イギリスは、ルネッサンス期が、バードなど音楽の最盛期。パーセルなどバロックになると、イタリアの音楽の影響も入ってくる。古楽には、長調短調だけでない旋法的なメロディーの世界があり、和声も3和音が並んでいながら、緊張して解決して終わりという機能感が緩い。それが長調短調に整理され、できるだけ求心力が高い和声構造にドイツの音楽はなっていき、バッ

ハにおいて和声構造の強い音楽になる。

イギリスは 18、19 世紀に大作曲家がいない。

ベートーヴェンなどが主流になってから、みんなそれを目指すようになり、イギリスの作曲家も、メンデルスゾーンの弟子みたいな感じの、ドイツの様式を学んだ中小作曲家が多い。1980～90 年代に音楽コンクールに入賞した、審査員の門下みたいな感じで、当時は中心のお手本があった。中心があると、先生のお手本に倣った音楽になり、独自の存在意義と影響力を強くもった大作曲家がでなくなった。

しかし、イギリスは 19 世紀の終わりに、フォークソング・リバイバルというムーブメントが起り、イギリス民謡の再発見をする。平行して自国の古楽も再発見する。

民謡は、長調短調や 4 拍子、3 拍子には、はまっていない。ドイツの音楽では旋律は事実上分散和音だ。だが民謡はそうではなく、機能和声の和声進行を前提にしていない。18 世紀の長調短調、緊張解決、カデンツという形式に倣った優等生の音楽ではない。そういう音楽が、民謡リバイバルで再発見された。そこで、イギリスでは、モード（旋法）の世界に戻り、自由にハーモニーをつければいいとなり、そうすると、半音階や 12 音技法になる必然性がない。イギリスは、ワーグナーまでのドイツ音楽の影響から、距離を置くようにした。自分らの民謡を再発見して、でも 20 世紀の最新の作曲技法で自由に書くことにした。ヴォーン・ウィリアムズ、ホルスト、ティペット、ブリテンは、地は民謡や古楽、でも作曲法はストラヴィンスキー以降のもので自由に、ドイツの機能和声に従わなくていい、としている。わたし自身も、長調短調だけではない旋法というものも使いながらさらに自由に拡張しているので、彼らに近いかもしれない。

わたしの大学の専門はイギリス近代音楽だった。ホルストとヴォーン・ウィリアムズを勉強。自然な自分の旋律、自分の音を用いるが、縦の重ね方は 20 世紀以降の技法を存分に使う。その意味で、パーシー・グレインジャー

が近い。グレインジャーもホルストと近い位置にいる。グレインジャーの背景はブゾーニ。グレインジャーはブゾーニの弟子。ブゾーニは言っていることは新しいが、当時のドイツやイタリア音楽の中で育っている所以で作曲では思想を実践できなかった。理屈では自由になれば良いと思っているが、自身のネタがなく自由な新しい音楽を自分では作りきれなかった。

わたし自身は、現代のポピュラー、ジャズ、クラシックのあるごった煮の日本社会の中において、その意味ではアメリカのごった煮と近い。20世紀のホルスト、アイヴズの音楽には、自分の考え方に近い価値観が感じられ親近感を覚える。

著者略歴

近藤浩平 (こんどう こうへい)

関西学院大学で音楽学を専攻。2010年ベルリン・ドイツ・オペラ <Klang der Welt Ostasien> 作曲コンクール第2位 (室内楽)。左手のピアノ作品は館野泉氏、智内威雄氏による演奏機会が多く館野泉氏によりベルリン・フィルハーモニー室内楽ホールでも演奏された。「ヴァイオリンと打楽器の為の協奏曲」は、ブダペスト祝祭管弦楽団の日曜コンサートで演奏された。2016年にはアリゾナ州にて Kondo Festival が開催された。「海辺の祈り～震災と原子炉の犠牲者への追悼」は世界各地で再演150回を越える。山田岳氏初演のギター協奏曲、福村麻矢氏と関西フィルにより初演されたピアノ協奏曲、會田瑞樹氏初演のヴィブラフォン協奏曲、野村誠氏のための鍵盤ハーモニカ作品などもある。NTN 回る学校の音楽プログラムや映画「にしきたショパン」の作曲も手がける。

<http://koheikondo.com>

この時代、この場所の文化としての音楽

2022年6月25日 発行

著者 近藤浩平

発行者 北條立記

