

# 『羽衣』は風に——近藤譲、音楽、ひと、ことば

小沼 純一

NHK電子音楽スタジオへ、「リヴァラン」制作中の近藤譲を訪れたことがある。作業しているのかいいのかよくわからない穏やかな雰囲気のなか、作曲家はたまたまそばにあったレコードを手にとった。ジャケットをおもいのほか長く眺めていた。一言二言スタッフとことばを交わしたかもしれない。記憶はない。ただ、作曲家とそのレコードがどこか不釣り合いな、それでいて、手にしてながめているのに納得するような、複雑なおもいをわたしは抱いていた。モノはザ・ビーチ・ボーイズ。どのアルバムだったろう。これ、どうおもわれるのですか？ 訊きたくてうずうずした。我慢した。作曲家（1947～）と、ことし6月に亡くなったブライアン・ウイルソン（1942～2025）とは5つ違い。同世代。でも、このあいだにはアメリカ合衆国と極東の列島という地理的な、また、第二次世界大戦中と大戦後との違いがある。気づいたのはずっとあとだが。

近藤譲——音楽作品と文章と、切り離しがたい。わたしには、ではあるのだが。文章と音楽とが関係しあっているという意味ではない。ひょろりとした生身の人物の両輪として、ふたつがあるのだ、と。

作曲家が文章を書く。振りかえればいくらも例はある。戦後に活動を始めたひとたちが、それぞれに音楽や芸術、文化や社会のことを、ひとつの立場から書いた。美術家や小説家も、だ。そうした発言者のほぼ最後に位置する、しかも、戦後生まれの作曲家が近藤譲だ。そうみていた。

1970年代から80年代にかけて、この作曲家にはまとまって文章を発表する場があった。ちょうどLPによる作品集、『線の音楽』『ブルームフィールド氏の間化』がリリースされた時期。作曲家は文章も書く、ことばをとおしてみずからやっていることを（再）認識し、作曲行為へとフィードバックさせる。たぶん30代になったかならないころの近藤譲をみて、そんなふうに（勝手に）おもっていた。

近藤譲の文章は、おなじ作曲家の文章でも、それまでの誰とも似ていなかった。他者の音楽にふれることはあっても、あくまでみずからが、（あるいはみずから）思考し志向する音楽へのことばによる手探りであり（再）確認である。それは、すでにヨーロッパの「前衛」音楽やアメリカ合衆国の「実験」音楽を事実として、体感として、経験として知ってしまったときの、ふりかえってまたくびをもどし前をむく、そのなかでこそその、ことばのうえでの安易なオルタナティヴではない、姿勢だった。そしてその音を思考するありようは、変化しながらも、持続されつづける。いまにいたるまで。

じぶんが何をしているのか、しようとしているのか。楽譜に音符を書きつける、メモやグラフや図形を描き、プログラミングし、といった作業をするひともいる。そうしたことどもと「作曲」が行つたり来たりするなか、ことばは、ことばで思考することはどこに位置するのか。思考と作業はからみあい、ねじれ、ときにはぐれ、とりあえず、リニアなことばとして析出される。ことばも音楽もかたちをなすまでは、行きつ戻りつし、螺旋をなしているが、最終的に、どちらも時間のながれに沿つたかたちでアウトプットされる。このことに近藤譲は存分に自覚的で。

日常的だったり絵画的だったり。ときに詩的であったりするタイトルと音楽の結びつき。ドライでありつつユーモラスな音のふるまい。違ながらも、アメリカの同時代の音楽とどこかつながるようなどころもあるようなたたずまい。1970年代から80年代はじめ、わたしは近藤作品にこうしたものを感じていた。それが厚みや重さがすこしづつ増す。

まだ音楽について文章を書く、なんてほとんど考えていないころとおもう。わたしは久しぶりに近藤作品を聴き、どの作品だったか忘れたけれど、感情移入云々ということを伝えた。作曲家は、すると、感情移入なんてしないでくださいよ、とまじめな顔で、ちょっとの間もなく、かえされ、もぞもぞ下をむいてしまったことがある。

好きじゃないけどおもしろい、があり、好きだけどつまらない、があり、わからないけどスゴい、を感じる。何かに対してひとつの軸で判断するのではなく、多くの軸を導入することで、感覚そのものを複数化する。過去から現在にいたるさまざまな美学的基準を持ちだすのは避けたい、でも、価値観の多様さといわれるなかで、すこしでも、べつの通路がつけられればと、他愛ないことを、口にする。そうしたことの底のほうには、近藤譲作品にふれ、ときにおもしろがり、ときに戸惑い、ときに「沈んで」、みずから聴きようを搖るがしてきたからではなかったか。音楽作品だけではなく、タイトル、作曲家じしんのちょっとしたことば、もあわさって。何冊もの著作で、じしんの音楽についてではなく、美学的なことを述べているのも、きっと反映している（のだろう）。

『羽衣』の実演にはじめてふれる。わたしじしんが録音をとおして感嘆したことを、この場を借りてひと言、ひと息、記させてもらうなら、このようになろうか。海外で委嘱・初演された作品でも、（オペラにおけるスタンダードとされるいくつかのヨーロッパ語ではなく）この列島のことばにむきあい、のびる／のばされる母音の音色を生かし、多様に変化しうるこのことばの特質を、現代の日常語ではなく、文語によってひきしめる、それはまた、ストーリーのドラマ性におもねることなく、ひとつずつ——それは時間軸に沿つてのみならず——音をつむぎ、つらねてゆく、この作曲家の器楽作品、アンサンブル作品と変わることなく生まれる、生まれてくるものを、作曲家じしんが自覚するストイックな、それでいて、みている・きいているものへの負荷とひらかれとなる自由さを、舞台作品で、と（この校正のあいだに初演の演出家、ロバート・ウイルソン[1941～2025]の訃報が……）。

ザ・ビーチ・ボーイズの音楽がひろめた音楽のありかたとまったく異なった音楽のありかたと、あわせて、おなじ世代の、極東の作曲家が志向したこと、その音とことばの、音とことばの行き交う舞台のたたずまいが、能のテクストをもとにしながら提出する、その場をつくりだした作曲家のいとなみを、わたしはこの2025年の7月半ば、ときどき、ほんやりと考えていた。酷暑のなか、ある異なった涼やかさを想像しながら。

（こぬま じゅんいち・批評家／詩人）