

# 音楽・技術・歴史

ステイヴ・ライヒに聞く

浅田 彰

浅田 彰 (A) 《ザ・ケイヴ》の日本公演が実現されることになって、うれしく思います。本当はもっと早く実現できるとよかったです。

ステイヴ・ライヒ (R) いや、時間をおいたことは悪くなかったと思います。初演のときのヴァージョンに少し手を加えて、無駄を省いたヴァージョンをつくることもできました。いずれにせよ、ペリル・コロットと私は、この公演を実現して下さった日本の関係者の方々に深く感謝しています。

A ここでまず、基本的な質問をしてみたいと思います。あなたは、初期の作品で、テープのループといった手法を使っておられた。そして、最近の作品では、サンプラー・キーボードを使っておられる。こうしたテクニロジーやその変化は、あなたの音楽にとっていかなる意味をもつのでしょうか。

R 60年代までの状況を振り返ってみると、ドイツではシュトゥットガルトの電子音楽の流れがあり、フランスではミュージック・コンクレートと呼ばれる流れがありました。電子音楽の主流は、純粋なサイン波をリング・モジュレーターで処理して電子音を生み出すというもので、私には興味がありませんでした。それよりは、具体音で音楽をつくるというミュージック・コンクレートのアイデアの方が面白いと思っただけです。ただ、ミュージック・コンクレートにも大きな問題がありました。たとえば、自動車事故の音を録音すると、やはりそれをリング・モジュレーターで処理したり、テープの向きを反対にして再生したり、音程を変えたりするものだから、結局のところ自動車事故の音だとはわからなくなってしまう。これではだめだ、と私は思いました。テープ・レコーダーというのは映画のカメラのようなものです。それは現実を捉える手段なのです。

そこで、私が最初にテープを使って《イツ・ゴナ・レイン》をつくったときは、テクニクではなく録音された語りを素材にしたのですが、この言葉がはっきり聴こえるようにしました。話しぶりから、話し手が黒人であり、説教師であることもわかります。これが出発点——聴き手が理解できるドキュメンタリー的な性格をもった音楽です。そこから出発して、だんだん抽象的な音楽がつけられてゆく。しかし、それは現実に照らして理解される抽象

もったことでした。ロッシェニの《ウィリアム・テル》に出てくる嵐の音や、チャイコフスキーの《1812年序曲》に出てくる大砲の音から、メシアンを魅了した鳥のさえずりにいたるまで、その例は枚挙に暇がありません。ヤナーチャークはそれと同じ興味を人間の声に向けました。彼は百年前にプラハの街を歩き回り、人々の語りの抑揚を楽譜にメモしていきました。だから、私はそういう手法を試みた最初の作曲家ではないのです。また、バルトークは東欧で民族音楽を録音して回っているうち、言語が変わると音楽も変わること気づきました。音楽は言語に基礎を置いているからです。これもまた、私にとつてたいへん興味深い発見です。

A そのようにして現実を捉え、さらには変換する手段として、テクニロジーがあるということですね。

R 現実を捉えるというのとはひとつの問題であり、それをどう扱うかというのとはまた別の問題です。

《イツ・ゴナ・レイン》と《カム・アウト》では、テープを使って可能な範囲での操作を行ないました。《ディファレント・トレインズ》と《ザ・ケイヴ》ではサンプラーを使っていますが、語りの録音には手を加えずにそのまま使い、そのピッチとリズムに合わせて音楽を作曲しました。というのも、どちらの作品も人々へのオマージュ——歴史の生者と死者への、また宗教的記憶を生きた人々へのオマージュであるからです。それに対し、現在進行中の《スリー・テイルズ》では、逆に、音楽を先に作曲し、それに合わせて語りの録音のピッチやリズムを自由に調整して使っています。すべてはコンピュータによって処理されるのです。

A 内容に関して言えば、《ディファレント・トレインズ》以降の作品では歴史的现实が大きなテーマとなってきましたね。

R ただ、《ディファレント・トレインズ》はたいへん個人的な作品でもあります。私は1936年に生まれ、家庭の事情でアメリカの東海岸と西海岸を汽車で何度も行き来しましたが、当時ヨーロッパにいたとしたら、別の汽車でナチスの強制収容所に送られて殺されていたでしょう。そこで、私はこれらの汽車をいわばパラレルな関係に置き、それぞれに関する証言のドキュメンタリー録音を使いながら、この作品をつくったわけですね。

《ザ・ケイヴ》は、もっと古くかきわめてアークチュアルでもある宗教と民族の歴史を取り上げたものです。この作品をつくったときは、聖書やコーラン、そしてユダヤ教徒とイスラム教徒の関係の歴史など、さまざまな分野に関する文献を読みました。

そして、いまつくっている《スリー・テイルズ》では、20世紀の歴史を多くにテクニロジーとの関係で振り返ってみようと考えています。

A いま言われたこととも関連するのですが、このところ芸術家が自分の民族的・宗教的・文化的なルーツに帰属する傾向が

見られますね。たとえば、分裂症的なまでに多様な作品で知られたジョン・ゾーンのような音楽家さえ、ユダヤ的なルーツに帰属したりしている。それについて、どう思われますか。

R 原理主義的にならぬかぎり、望ましいことだと思います。ホメイニのような原理主義者は恐ろしいと思いますが、自分のルーツを無視して生活したり創造したりすることができないのもまた事実なのです。

ただ、ルーツといっても多様です。私はユダヤ人であると同時にアメリカ人でもあるのです。たとえば、アメリカの詩人ウィリアム・カローロス・ウィリアムズは私のヒーローのひとりです。彼の友人だったエズラ・パウンドやT・S・エリオットはパリやロンドンに住んでいただけ、彼はニュージャージー州のパターソンやラザフォードという実に退屈な町に住んで、医者として働いていた。しかし詩人として、また医者として、彼にはローカルであることが必要だったのです。そして、最近亡くなったアレクサンダー・グロヴスは、はじめ、アメリカの優れた詩人たちの多くは、パウンドやエリオットよりもウィリアムズに影響を受けた。私も《デザート・ミュージック》でウィリアムズの詩を使った。ローカルであることによつて、ウィリアムズはユニヴァーサルになったのです。

もうひとつの例は、クルト・ワイルです。彼はブゾーニの生徒でした。20年代に《三文オペラ》を作曲したとき、彼は最高のオペラ歌手やオーケストラを使おうと思えば使えたのに、普通のオペラレールにいるような歌手やバンドしか使わなかった。しかしその結果、ワイル共相国の輝きが、ワイルの作品のなかで永遠に生き続けることになったのです。しかも、それを楽しめるのはドイツ人だけではない。われわれの文化に関わるものではないけれど、アメリカ人も日本人も《三文オペラ》には魅せられるでしょう。いっそうドイツ的になり、いっそう自分の時代に没入することによって、ワイルはユニヴァーサルになったのです。

ですから、私はユダヤ人であり、ユダヤ人としてのルーツに帰してはいませんが、キリスト教徒やイスラム教徒に、また日本人に語りかけたいと思っています。実際、《ザ・ケイヴ》をつくるまでは、イスラム教徒との接触はそれほどなかった。あの仕事の一部は、パレスチナに行つてイスラム教徒と会い、宗教の問題を話し合うことだったのです。それに、イスラム教徒のアドヴァイザーもいて、彼らからずいぶん多くを学ぶことができました。

こういうわけで、原理主義や人種差別の罠に陥らないかぎり、そして、心を開いて他者とコミュニケーションしているかぎり、自分の場所を見定め、そこに足をつけておくことは、たいへんよいことだと思います。

A ジョン・ゾーンとこんなことを話したことがあります。最近で

は、インディアン——と言ってはいけないうで、ネイティブ・アメリカンのことはネイティブ・アメリカンにしかわかんないのだから、たとえば白人がネイティブ・アメリカンをテーマにして創作するのは文化的帝国主義だ、といった主張が政治的に正しいとされる。しかし、それでいけばホビ族のことはホビ族にしかわかんないはずだし、ホビ族の女性のことはホビ族の女性にしかわかんないはずだし、極限までいけば、私のことは私にしかわかんないということになる。しかし、私には私のことがわかんない。私のアイデアンティティというのは私にとって巨大な謎であり、それは他者たちとのコミュニケーションのなかではじめて少しずつ解き明かされてゆくものではなかったか。

そういう観点からすると、《ザ・ケイヴ》は、所与の単一の起源から出発するのではなく、起源の、また起源をめぐる解釈の複数性から出発し、さまざまな他者たちの言葉を通してそれを探求していくという意味で、自閉的なアイデンティティから遠い開かれた作品になっている。それこそがこの作品のアクチュアリティでもあろうと思うのです。

そういうええ、《ザ・ケイヴ》の第3幕で、「アブラハムなんて知らないね」と言う長髪の若者が出てきますが、後になって彼がホビ族の出身だということがわかる、あれはこの作品を開かれたものにするうえで、とても効果的だと思います。

R ああ、彼は実際とても知的で興味深い人物ですよ。

A 逆に、そういう開かれたコミュニケーションを前提とするかぎり、ある程度はルーツにこだわることも必要なんですよ。実際、純粋にコスモポリタンであることなど不可能ですから。

R その通りです。ストラヴィンスキーは、自分はロシア人ではないと言っていました。彼にとつて、ハリジャンであること、アメリカ人であることが、とても重要だったので。しかし、最近の研究は、どロシアの民語が使われているかを示しています。彼は、それは民語ではないと言おうでしょう。しかし、彼のコスモポリタニズムにもかわかわらず、結局のところ、彼は外国に暮らしたロシアの作曲家なのであって、それが彼の天才の不可欠な一部分なのです。

A 近年のもうひとつの傾向として、ネオ・ロマンティズム——ある種のロマンティックな表現主義への回帰がありますね。これについては、どう思われますか。

R そういう傾向にも、彼らがコピーしようとしている音楽にも、興味はありません。

私は1954年にコーネル大学でウィリアム・オースティンの音楽史の講義を聴きました。彼は、講義の第1部で、グレゴリオ聖歌から始めてバッハで止まり、次はドビュシーやシェーンベルクから

現代までを扱った。そして、第2部ではハイデンからワーグナーまでを扱った。私の好きなのは、言うまでもなく第1部でした。彼が示そうとしていたのは、初期の西洋音楽には旋律の線を組み合わせた対位法的な伝統があり、それは古典派によって途切れたけれども、20世紀になって復活したということです。

さて、最近のアルヴォ・ペルトの音楽を聴けば、それがグレゴリオ聖歌——正確にはロシアの聖歌に近いものであることがわかります。私はジョスカン・デ・プレにたいへん興味をもっており、私の《プロヴァンブ》は彼へのオマージュです。私はまた、古来の演奏家とも深い結びつきをもっています。《ザ・ケイヴ》を指揮したポール・ヒリアーはその典型です。彼の率いる古楽の歌手たちは、ヴィブラートをかけない発声法で自然に歌うことができると同時に、彼らの声はルチアーノ・パヴァロッティの声よりも、子どもたちの頃から親しんできたエラ・フィッツジェラルドやジョーン・バエズの声に近いのです(笑)。ロック・ファンのあるのと、古楽の4のチャント(聖歌風の歌)が流行しているのを見ると、古楽のなかに興味深いものがあるということが直観的に広く理解され始めているのかもしれない。

他方、ハイデンからワーグナーにいたる流れ、そしてとくにマラーや初期のシェーンベルクといった後期ロマン派の音楽には、私は興味をひかれませんが、私には関係ありません。

A お話をうかがっていますが、私には関係ありません。

クからブルーレーズに至るセリー(音列)主義によって展開されたあけく袋小路に入り、他方で単純な要素の反復によるミニマル・ミュージックがでてきたという一般的な見方には、一定の修正が必要かもしれないと思えてきます。

R シェーンベルクやベルクは、自らの発見を理解していないか、たかのように、彼らなりの19世紀音楽を書こうとした。しかし、ウェーベルンはそれを理解しており、19世紀的な過剰なものを削ぎ落とした最小限の音楽を書いた。実のところ、ウェーベルンはルネサンスの作曲家ハインリヒ・イザークについて論文を書いており、フランドル楽派の十二音列による対位法を基本的なモデルとしていたのです。私は、十二音技法を研究したとき、シェーンベルクやベルクよりもウェーベルンのほうを身近に感じました。

しかし、もちろん、私自身にとつての基本的なモデルも、バッハ以前の音楽にあります。それから、アフリカやバリの島の音楽です。対位法が西洋音楽にしかないというのは、まったくの偏見です。アフリカのドラミングは高度に対位法的だし、バリのガムランになると複雑すぎると言ってもよいくらいです。そういうわけで、われわれは西洋の古楽の対位法や、非西洋音楽の対位法を再発

見ているのです。

A もうひとつ、さっきロックの聴衆のことに触れましたが、あなた自身の作品も、いわゆるクラシック音楽や現代音楽の聴衆のみならず、若いポップ・ミュージックの聴衆のあいだで人気が高まっています。これについては、どう思われますか。

R それは、とてもうれしいことです。

古楽の話をしましたが、デュファイからバレストリーナにいたるまで、みんなが「ロム・アルメ」によるミサ曲を書いています。「ロム・アルメ」というのは非常に非常に人気のあったポピュラー・ソングでした。それが高度に複雑な儀式的音楽に取り込まれたのです。

バロック音楽はどうでしょう。バッハの《イギリス組曲》や《フランス組曲》にいたるまで、さまざまな形式のダンス音楽を組み合わせた組曲があります。クランツ、サラバンド、ジーク……。これらは現実には非常に非常にダンスに基づいていたのです。

こういう相互作用は、古典派以後も多少とも残っていたと思います。シェーンベルクがはじめてポピュラー音楽を締めだす人工的な壁を築いたのではないのでしょうか。彼がワイルに否定的だったことはよく知られています。

私が音楽を学んだ50年代から60年代にかけて、シェーンベルクに始まるセリー主義がアカデミックなエスタブリッシュメントになつており、ポピュラー音楽は無意味なものとして排除されていた。しかし、私はジャズ・クラブに通い、ジャズ・ドラムを叩いていたのです。星はベリオを研究し、夜はコルトレーンを聴きました。ベリオはすぐれた作曲家で、私は多くを学びましたし、コルトレーンも偉大な音楽家で、私はやはり多くを学びました。両者を同時に受け入れるというのは、ごく自然なことではないでしょうか。

そういうわけで、人工的な壁を崩して、正常な状態に戻るの、たいへんよいことだと思えますし、私とその動きの一端を担っているのだとしたら、とてもうれしく思います。

私のアンサンブルが1974年にロンドンで公演したとき、長髪に口紅をつけた若者がやってくる、言いました。「はじめまして、ブライアン・イーノと言います」。1976年にニューヨークのナイトクラブで公演したとき、聴衆のなかにはデヴィッド・ボウイもいました。数年前も、ロンドンに行ったとき、誰かが来て言うのです。「ジ・オーブを聴きましたか。あなたの《エレクトリック・カウンターポイント》を使っているんですよ」。こうしたことすべては、ごく自然なことだと思えます。

A ここで技術的な問題に戻って、単純な質問をしてみたいと思います。語りの録音を楽器や歌でシミュレートするの、なぜいつも平均律の音階を使うのですか。

R それはたいへんよい質問です。実際、一定の調で話して

いる人なんでもないからか。ただ、人がはきはき話している場合、一つひとつの母音はグリッサンドのようなものですが、それは普通の音階に対応する周波数を含んでいます。ですから、それを鍵盤上でシミュレートすることは可能なのです。もちろん、それは荒い近似に過ぎず、多くの部分が漏れてしまいます。微分音を使えば、もっと微細なところまで捉えることもできるでしょう。しかし、私はピアノの音階を聴きながら育ちましたし、日本を含む多くの国の戦後世代は私と同じようにキーボードの音階に沿ってプログラムされているのではないかと思えます。ですから、私個人が語りから聴き取るゲシュタルトはその音階に沿ったものだし、それは多くの聴衆にもいはんわりやすいものだと思うのです。

もちろん、今世紀には微分音などを使うことで音楽言語の幅を広げようとするさまざまな試みがありました。私が個人的によく知っているところでも、ラモンテ・ヤングやハリー・パーチの試みがあります。パーチは独自の楽器を発明したりもしました。私は自分のアンサンブルをもっていましたから、そういうことをやろうと思えばできたのです。1973年に《木片のための音楽》を書いたときは、思ったようなどっちの音が出るよう、木片を電気のこぎりで「チューニング」したのです。しかし、そのとき思ったんですよ、「注意しなさいかん、パーチのようになるぞ」と(笑)。それ以後、私はその種の実験から手を引きました。

これは社会的な問題でもあります。一方には、一生をかけてそれぞれ楽器の専門家になった人々から成る音楽共同体がある。楽器のハードウェアも人的なソフトウェアも揃っている。その音楽共同体と仕事をするか、それとも孤独にわが道を行くか。これはひとつの選択です。自分たちで独自の楽器や独自の技法を開発していろいろという人がいても、おかしくはありません。ただ、私は既存の音楽共同体と仕事をしていく道を選んだのです。そもそも、私は実践的な音楽家で、いつも演奏旅行をしている、そこでの現実的な問題もよく知っています。私はそういう演奏活動が好きなので、それにふさわしい道を選んだわけですね。それに、自分の時代の現実をふまえて仕事をするというのは、刺激的な挑戦でもありますからね。

A たしかに、限られた手段だけを使うことによって、より豊かな結果が生み出される可能性がありますからね。たとえば、メシアンが88鍵のピアノを使って鳥の声をシミュレートするとき、それは実に豊かな結果を生み出します。それと同じように、あなたも88鍵に豊かな結果を生み出しておられるように思えます。

R メシアンは録音の時代に生きていたわけで、鳥の声を録音をそのまま使うこともできたはずですよ。だから、ピアノだけを使

うというのは、明らかに彼の選択でした。その結果がすばらしいものだったというのは、あなたの言うとおりです。

A もうひとつ単純な質問があります。《ザ・ケイヴ》では、あらかじめ決められたヴァデオの映像と同期するように音楽を演奏しなければならぬわけですが、そのような場合におけるライブ演奏の意味というのはどこにあるのでしょうか。《ザ・ケイヴ》にはヴァデオ・インストレーション版もあって、そこでは完璧なタイミングによる映像と音の織物をいわば「精読」することができる。それに比べて、ライブ演奏を体験する独自の意味というのは何でしょうか。

R 《ザ・ケイヴ》では、ヴァイオリンのサンブル・トラックがモニター・スピーカーから流れ、舞台上の音楽家たちがあらかじめ録音された素材と同期できるようにになっています。その音は実際に聴こえる弦の音の一部で、85パーセントがライブ、15パーセントがサンブルといったところでしょうか。したがって、たしかにテンポは一定です。しかし、強度も、ニュアンスも、そこに込められた感情も、1回ごとに違います。東京では4回の公演がありますが、1回ごとにまったく違ったものになるでしょう。実践的な音楽家としての私にとって、それこそが重要なことです。

もちろん、私はレコーディングも嫌いではありません。ジョン・ケージはレコーディングが嫌いだと言っていました。私は大好きです。レコーディングをライブ・パフォーマンスと同じように考え、フレット・ブレンデルのようなピアノリストもいますが、グレン・グールドは「ただのプラスチック盤なんだから何でもありだ」と言っていました。私はゲールドと同じ意見で、いいレコーディングをするためには、必要なことは何でもします。しかし、私にとつてパラダイム(範例)、出発点でもあり最終モデルでもあるのは、ライブ演奏です。レコーディングをはじめ、ほかのさまざまなことも可能ではありますが、ライブ演奏に取って替わることはできません。

私は、エレクトロニクスも、ライブ演奏を拡張するものであって、ライブ演奏に取って替わるものではないと思います。「人間はもう必要ない、機械が代わりにやってくれるだろう」というのは、倫理的にも問題のある考え方です。むしろ、従来の楽器がそうだったように、エレクトロニクスも人間の能力を拡張するものとして捉えらるべきだと思います。

A 逆に言えば、少なくともいまのところ、人間はいかなるエレクトロニクス装置よりもはるかに洗練された機械ですからね。コンピュータがいかかに進歩したとはいえ、生身の音楽家の臨機応変でニュアンスに富んだ演奏にはまだとても及ばない。

R そのとおりです。

A ここで、進行中の新作《スリー・テイルズ》についてうかが

いましょう。というのも、この作品は歴史とテクノロジーの関係のひとつのテーマとするものです。

R 《スリー・テイルズ》は、飛行船の事故をめぐる「ヒンデンブルク」、水爆実験をめぐる「ビキニ」、そしてクローン羊の「ドリー」の3幕から成る予定です。やはりヴァデオの映像とライブの演奏を組み合わせたものですが、5つのヴァデオ・スクリーンを使った《ザ・ケイヴ》とは違い、中央にひとつの大きなヴァデオ・スクリーンがあるだけです。第1幕は3場のうち第2場の半ばまで——最初の8分半ほどができていて、最近(6月末)ボンで初演されました。全体が完成するのは2001年の予定です。

「ヒンデンブルク」の第1幕第1場は、1937年に起きた飛行船ヒンデンブルク号の事故を扱います。ベリル・コロットはニュース映像を素材として使い、私は「これは悲劇的な事件だが、たんに技術的な事故だったはずがない」という駐米ドイツ大使の発言(録音ではなく「ニューヨーク・タイムズ」紙に引用されたテキストですが)を使いました。3人のテノールが「技術的な問題だったはずがない」という言葉をカノンで歌い、それがスロー・ダウンしていくにつれて、音符が長くなっていきます。さらに、私は、この事件を伝えるアナウンサーの語りの録音を使い、「デジタル・パフォーマー」というプログラムを使って声の質を変えずにピッチと長さを変えて、カノンと合うようにしました。最後には8倍の長さに引き延ばされるのですが、それでも彼の声だとわかります。聴衆は奇妙なグリッサンドを耳にし、実際に起こっていることをスロー・モーションで見るといった錯覚に襲われるのです。これは、私が70年代に提唱し、パリのIRCAM(音響音楽総合研究所)で実験したスロー・モーショント・サウンドなのですが、いまになって使ったのを見出したいというわけです。

第2場はヒンデンブルクという人物を扱います。彼は大統領領になるけれど、結局はヒトラーに政権への道を開いてしまう。私は、ヒトラーが登場するところでは音楽が書けなくなってしまうので、ハイドンの《告別》のトリックにならって、演奏家たちが舞台から去っていく、ヴァデオとテープだけが残るようにしたいと思っています。おそらく、ナチの演説や群衆の歓声の録音を使うことにならざるを得ないでしょう。そのようにして、音階のある構造から非合理的な混沌に移行することで、ナチスの権力獲得の過程を表現したいのです。いずれにせよ、これは文字どおりまだ進行中の作品です。

第3幕はビキニ環礁での水爆実験を扱います。ヒロシマやナガサキでもよかったのかもしれないませんが、第二次世界大戦の全体を扱うことはできないし、むしろ水爆実験ということでも冷戦の開始を示唆したかったのです。それに、戦争をしていたわけでもないのに、突然、故郷の島を追われた住民の人たちの問題もある。

われわれは、彼らにもインクヴェルシしたいと思っています。また、放射能の影響を調べるために、いわばモルモットとして使われたアメリカ兵たちの問題もある。日本人に向けていた放射能の脅威が、いまや自国民にも向けられたのです。

第3幕はクローン羊のドリーを扱います。最近もMIT(マサチューセッツ工科大学)でマーヴィン・ミンスキをはじめとする科学者たちにインクヴェルシしてきたところです。人工知能について、われわれの脳のなかにあるすべてをコンピュータにダウンロードして脳のバックアップをつくる可能性について。それが可能なら、人間は一種の不死性を獲得することになるでしょう。こうしたことは恐ろしいことだと思えますが、きわめて現実的なことだとも思えます。バイオエンジニアリングをとっても、クローン羊は氷山のほんの一角にすぎない。ヒトのゲノム全体が解読され、ひいてはバイオエンジニアリングの対象になるといえるのは、驚嘆すべきことであると同時に、恐ろしいことでもあります。第3幕はこうした問題を扱うことになるでしょう。そこには宗教者の発言を加えてもいいかもしれません。グライ・ラマはミンスキに「あなたは、ラヂイカルな唯物論者だ」と言ったそう(笑)。そのとおり、彼らはきわめてラヂイカルです。彼らは科学のホメイニたちであり、ほかの説明の余地をまったく許容しないのです。しかし、他方では、物理学者でも、ロジャー・ペンローズのように、意識が脳細胞のネットワークを流れる電子のパターンに還元されるものではないことは子どもでもわかるはずだ、と言う人がいます。私たちはこうしたレヴェルの問題を扱いたいと思っています。

とはいえ、《スリー・テイルズ》は芸術作品であって講義ではありません。《ザ・ケイヴ》では語りの比重はずっと小さくなるでしょう。《スリー・テイルズ》では語りの比重は、たしかに作品のなかに織り込まれるでしょうが、ごくわずかの言葉によって表現されるでしょう。重要なことを簡潔な言葉で表現したのち、それを音楽的にいっそう抽象的なかたちで展開していきたいと思うのです。

A 20世紀の歴史をテクノロジーとの関わりで描くということですが、テクノロジーに関して悲観的かつ批判的な見方をされていくようですね。ポール・ヴィリオリオが、新しいテクノロジーの発明は新しい事故の発明でもある、と言っていたのと共通するところがあるかもしれない。

R 実際、テクノロジーに対する態度は大きく変わってきました。ヒンデンブルク号の事故の場合、それにもかかわらず航空輸送をあきらめるといふことはなかった。飛行機が飛行船にとつてかわって勝利を収めたのです。それは、楽観的な進歩主義の時代でした。

それからヒロシマとナガサキがあり、ビキニがある。このとき人々は、進歩をもたらすテクノロジーは都市を一時にして壊滅させる可能性もたらすのだということを知ったのです。環境問題への関心が高まり、グリーン・ムーブメントが生まれたのも、これらのすぐ後のことです。

さらに、クローン羊のドリーのことが報じられたとき、「タイム」誌の見出しは「フランケンシュタイン博士」というものでした。のっけから否定的な反応です。いまやテクノロジーは悪魔の行進であるかのように見られているのです。

しかし、他方で、ベリル・コロットも私もコンピュータで制作を行なっています。われわれは新しいテクノロジーの恩恵を受けているわけです。これは阿鼻的な関係です。それは多くの人々にもあてはまるでしょう。われわれは、たんにテクノロジーの悪を告発するのではなく、来世紀に向かってますます緊張度を増していく両義性と矛盾に関する問いを提起したいのです。

A 最後に、《スリー・テイルズ》以外の計画について話していただけますか。

R 《スリー・テイルズ》は長期間にわたるプロジェクトですが、第1幕「ヒンデンブルク」を1998年の11月から2月に仕上げたところであつたん中断し、ベリル・コロットは美術館のためのヴァデオ・インストレーションを、私はクロノス・カルテットの20周年記念の作品をつくるつもりです。サンブラーも語りもなしの純粹な器楽曲で、3つの四重奏曲が組になっており、クロノス・カルテットの場合はふたつがテープに録音されますが、普通は12人で演奏されるものです。《ザ・ケイヴ》と《シティ・ライヴ》の後で《プロヴァーヴ》を書いたのですが、ドキュメンタリー作品の後でこうした純粹な音楽を書くのはとてもよい息抜きでした。しかも、ここで生み出された新しい音楽言語は、《スリー・テイルズ》のなかにも入ってきています。ですから、クロノス・カルテットのための仕事はよい息抜きになると同時に、《スリー・テイルズ》の第2幕と第3幕にも何らかの影響を与えることになるでしょう。

A すでに2001年が楽しみでなりません。とりあえず、《ザ・ケイヴ》という画期的な作品を日本で見られることをうれしく思うとともに、今後のご活躍に大いに期待したいと思います。

R どうもありがとうございます。

[1997年7月1日、ICCにて]