

『時の名残り』

クラリネット、アコーディオン、ヴァイオリン、ヴィオラ、
チェロのための (2000)

この曲の源にあるのは、日本庭園との出会いである。ただし、異国趣味の下で魅了されたことを何か形にすることに関心があったわけではない。むしろ私が迷い込んだある時を、作曲によって照らし出すことが問題だった。時を超えて静止した南禅寺の枯山水の庭を眺めた後、滝のある小さな池に行き当たった。そこでは絶えざる動きとともに、波紋が永遠に描かれている。この水面の動きは、風が偶然に吹き寄せてきたり、蛙が飛び込んだりすることによって生じている。

それを目にした瞬間から私が始めたのは、自然のもたらす予期しえない瞬間を、そして形をなすものを、すべて徴として読み解くことである。相互に映し合う複雑な編み目のなかに生じる共鳴現象の徴として。音楽に含まれる要素の遊動も、同様の現象として起きる。前景と背景の絶えざる転換、瞬間とその影。これらが生じるとともに、響きを形づくる時の推移のなかへ物事が描き込まれていく。

初演 2000年7月20日 ダルムシュタット国際現代音楽夏期講習
オランジュリー(ダルムシュタット)
アンサンブル・ルシェルス

『誰?』 フランツ・カフカ断章

ソプラノとピアノのための (2004)

I. Hilf mir! Hilf Dir selbst
Du verlässt mich? Ja
Was habe ich Dir getan? Nichts
助けて! 自分でどうにかしな。
ぼくを見捨てるのかい。そうさ。
きみに何をしたというんだ。何も。

II. Der tiefe Brunnen. Jahrelang braucht der Eimer um heraufzukommen und im Augenblick stürzt er hinab, schneller als Du Dichhinabbeugen könntest; noch glaubst Du ihn in den Händen zu halten und schon hörst Du den Aufschlag in der Tiefe, hörst nicht einmal ihn.

深い井戸。つるべは上がってくるのに何年もかかる。そして、上がってきたかと思うと、たちまち落下する。きみがのぞき込むよりも早く。きみがつるべをまだ両手で支えていると思っているのに、もう底のほうでつるべが水にあたる音が聞こえるし、それすら聞こえないこともある。

III. Lass mich doch!
Wohin willst Du?
Sie warten draußen.
Wer wartet?
Ich weiß nicht.
Du hast gelogen.
Nein.
いいから離してよ!
どこへ行くの?
外で人が待ってる。
誰が待ってるの?
知らない。
嘘つき。
違う。

IV. Es ist nicht notwendig, dass Du aus dem Haus gehst. Bleib bei deinem Tisch und horche. Horche nicht einmal, sei völlig still und allein. Anbieten wird sich Dir die Welt zur Entlarvung, sie kann nicht anders, verückt wird sie sich vor Dir winden.
おまえが家から出て行く必要はない。じっと机に向かって耳を澄ますがいい。耳を澄ますこともない。完全に黙って独りでいたまえ。おまえの眼前で世界は仮面を脱いで姿を現わす。そうなるほかはない。世界はおまえの前で、恍惚として身をくねらせるだろう。

V. Und die Menschen gehen in Kleidern schwankend auf dem Kies spazieren unter diesem grossen Himmel, der von Hügeln in der Ferne sich zu fernen Hügeln breitet.なのに人々は着飾って、砂利の上をよろめきながらそぞろ歩きする。はるかな丘からはるかな丘へ広がりがゆく、この大なる空の下を。

(from: Franz Kafka, *Schriften und Fragmente*)
(フランツ・カフカ『遺稿と断章』より)

■訳者付記

本作品に関しては作曲家による解説は書かれていない。この点について、以下のようなメッセージが伝えられている。

『誰?』のために作曲家は、フランツ・カフカのテキストのみを用いたいと望んでいる。そのIからVから成る各部分は、この作品の各楽章に該当する。それ以外は聴き手の想像に委ねられている。

テキストは、カフカの『著作と日記の批判版全集』(Franz Kafka, *Schriften und Tagbücher: Kritische Ausgabe*)の『遺稿と断章』の巻(*Nachgelassene Schriften und Fragmente I/II*, herausgegeben von Malcolm Pasley, Frankfurt am Main: Fischer, 1993.)から採られている。このうちVのテキストは、1907年8月29日付のヘートヴィヒ・ヴァイラー宛の手紙に含まれる詩の後半部にあたる。前半は以下のとおり。「夕陽を浴びて／ぼくたちは、緑地のベンチに／身を屈めて座る。／ぼくたちの両腕は垂れ、／眼は悲しくまたたく。」

初演 2004年8月28日 シュレーズヴィヒホルシュタイン音楽祭 北ドイツ放送スタジオ
フラウケ・タラッカー(ソプラノ)、ヘニング・ルシウス(ピアノ)

『リエゾン』

クラリネット、ヴァイオリン、チェロ、ピアノのための (2007~09)

作曲の出発点にあるのは、音楽外の印象ではない。むしろ曲は、あくまで音楽に内在的に熟慮を重ねるなかから生まれている。それゆえ、この曲のために言葉を見いだすのはそもそも困難である。これから数年のあいだ継続したいと思っているある緩やかな連作では、音楽に内在する結合の現象とともに、その対立物、すなわち切れ目や分割線、ないしはコントラストにも注目したい。調性の彼岸では、新たな作品が生まれるごとに、次のような問いも新たに立てられる。どのようにして二つの響きは結び合わせられるのか。遠さと近さは何を意味するのか。分離しているものとは、あるいは結合しているものとは何か。その

ような問いに取り組む考察が、他の作品においては別のヴィジョンのためにあるとすれば、ここではそうした他の作品のために、地理学者のように地盤へ向かうことにする。

音楽を貫いて繰り返し線が引かれる。それは具象的な意味では、旋律的なフレーズであるが、一般的な意味でも、音響のさまざまな性格を展開し続けるかたちで現われる。それゆえ音楽は、不断の変転の下に置かれている。結び合わせられ、網をなし、多層化する想像上の糸によって繋がれているのだ。同時に、切れ目もあり、見かけ上ばらばらの出来事も生じる。それはあたかも理由なく音楽に^{ちんにゅう}闖入するかのようだが、川の流れのなかにあつて、流れの全体に影響を及ぼす一個の石に比せられうる。

リエゾン——掲げられた表題は、このような企図の二つの面を言い表わすものである。それは一方では、音楽に内在的に焦点化された主題としての結びつきを表わし、他方では、そのように音楽の基盤となる現象に新たに取り組もうとする衝動を言い当てている。単純明快だった事象が再び一つの謎と化しうるような、恋愛関係としてのリエゾン。

初演 2008年6月6日 ザクセン州立歌劇場(ドイツ)
シュターツカペレ・ドレスデンのメンバー
委嘱 シュターツカペレ・ドレスデン

『バランス』

ソロ・ヴァイオリンのための (2006)

この作品は、スイスの作家ペーター・ヴェーバー(Peter Weber, 1968-)が著わした「波打つ海で」という表題の二つのテキストによって構成される作品から、決定的な刺激を得て作曲された。いずれのテキストも、聴覚的なスナップショットを焦点としていて、それを出発点にさまざまな知覚と連想の道筋をたどっている。

第一のテキストにおいては、ボスポラス海峡の岸に行商人が広げたクロスの上で売られていた目覚まし時計が立てるアラームが、第二の

テキストでは、スイスの山々に設置されたアンテナの受信信号が瞬間的に捉えられている。これらはそれぞれに、想像上の^{コレスポンデンス}照応の物語の出発点をなす。目覚まし時計が発する、あるいはアンテナが受信を伝える信号、カモメのけたたましい鳴き声、飛行路、蒸気船の外輪、波の形状、山並み、あるいはケーブルカーがうなる音。さまざまな道を通して連想は分岐し、別の道で連想は新たに結びつく。

二部に分かれた私の曲からも、これに比せられうる形態化のプロセスが生じる。動機のような形象が何度も中心をなすが、それはまた繰り返し変容の新たな連鎖を呼び起こす。最終的に新たな布置、つまり新たな中心と新たな周縁の配置が生じるまで。

初演 2006年6月17日 ヴァルス(スイス)
デイヴィッド・ソントン=カルフィッシュ(ヴァイオリン)

『^{サウンド}いくつもの音響、^{アルケオロジーズ}いくつもの考古学』

バセット・ホルン、チェロ、ピアノのための (2017/18)

かつて家族の一人が、古代エジプトの彫刻を学術的な研究のために研究所に保管していた。私はその実物を一度も見ることがなかったが、その像は、子どもの頃から心に焼きつけられていた。机の上で紙と文鎮のあいだに^{ちよりつ}佇立する、あの彫像のように。そうすると、その彫刻は近くにあるのだろうか。それとも遠くにあるのだろうか。今なお語りかけてくる文化の遺物だろうか。それともすでによそよそしい、近寄りがたくなってしまった物だろうか。

ミュンヘンの住まいの向かいに、難民が集住する建物がある。夏に窓を開け放しておく、中庭に音響の混合体が生じる。ムスリムの祈りの歌、ノイズ・ミュージック、アフリカの歌、パイロイト音楽祭の公演の中継、それにとまどき自分が立てる音が渾然一体となる。

2014年の秋、ドイツの街々の広場を覆うようにして、「われわれこそが人民だ」といったスローガンがわめき散らされたとき、その内容だけでなく、その喧騒に対しても戦慄を覚えた。私は考え込むように

なった。政治的なものは、どうすれば同時代の音楽で表現されるのだろうか。ただしその音楽が、内容の一種の翻訳ではなく、現代の表現形式に耳を傾け、それを証言する形式と解されるとすればであるが。とはいえ、政治的な現実を聴き取り、それを証言することは、一台のピアノと何の関わりがあるのだろうか。その調律や、それが奏でる無調の和音とかと、どういう関係があるというのか。それに、こうして音楽で政治的な現実に関わること自体、多様な文化的背景を持つ人々——例えば私の隣人のような——が織りなす私たちの社会で、人々が理解し合う素地を培うことに、どのように結びつくのだろうか。

このような問いについて立ち入って考えれば考えるほど、私はますますはっきりと悟るようになった。私たちの文化のさまざまな歴史を否認するのではなく、むしろこれを新たに探究することが重要なのだと。モダンとポスト・モダンの論争を越えたところで文化の複数の歴史を参照し、そこに含まれる表現可能性を新たに汲み取るために。それゆえ私は、政治的現実を音楽的に構築されたかたちで聴き取るという作曲のプロジェクトをさらに先送りし、私たちの音楽史の堆積物を現場に、発掘作業を進めることに決めた。

この曲は、ポリフォニー、旋律、^{レスボンソリウム}応唱、三和音、開放弦、演奏行為の固有時、終止音といった、楽器の性質とその奏法の特性までを含む、音楽史上のさまざまな^{アーキタイプ}原型に捧げられている。これらの原型に、私は考古学者のように精神を集中させた。それらをエジプトの彫刻のように仕事机の上に並べたのだ。これらの原型は、現代の私も対話できるよう、今なお語りかけているのか、あるいはどのように語りかけているのか、という問いに取り組むために。

作品は、トリオ・キャッチに献呈された。

初演 2018年1月19日 ウルトラシャル音楽祭(ベルリン) ハイマートハーフェン・ノイケルン
トリオ・キャッチ
委嘱 ベルリン・ブランデンブルク放送協会