

教員は語る

Professor Interview

音楽学部楽理科 教授

土田英三郎

音楽学部作曲科 教授

小鍛冶邦隆

たまたま作曲科と楽理科に

同じ年に入学したお二人。

専攻が違っても、考え方が違っても

毎日のように議論した。

そもそもの「馴れ初め」は

土田 私たちの入学は一九七三年です。小鍛冶君と初めて会ったのは一年のときで、金子篤夫先生という、藝大の楽理科と作曲科の両方を出られた方の楽曲分析の授業でした。たしか一学期の終わり、金子先生のお宅に二人で遊びに行ったことがありましたね。それから体育の授業が一緒に。体育の先生は野口体操の野口三千三さん。

小鍛冶 こんにちは。体育の先生は野口体操の野口三千三さん。土田 そうそう、みっちりしごかれたけれども、全然できなかった。二年生になってから、副科の実技でヴィオラの授業も一緒にした。私は弦楽器は初めてで、楽器の持ち方から調弦の仕方などゼロからね。

小鍛冶 それに、現代音楽のことを扱った武田明倫先生の授業も一緒に。土田 二人で武満の《アステリズ

ム》の自筆スコア・コピーを先生からお借りしたりして。現代音楽関係の授業が多かった。小鍛冶 うん。そういう授業が出会った。

土田 作曲科と楽理科では、いくつか共通の授業があったんだけど、お互いに専門の領域になるとなかなか授業では一緒にならなかった。でも、あなたの恩師の松村禎三先生の「ハルサイ」の授業を聴きに行ったときはおもしろくて、とても参考になった。

小鍛冶 管弦楽法の授業でストラヴィンスキー《春の祭典》。先生はこれしか扱わなかった（笑）。それに、小泉文夫先生の授業ももしろかったね。あの時代、先生の洗礼を受けた人は多いと思う。土田 日本における民族音楽研究の先駆者ですからね。私が楽理科の常勤になって間もなく亡くなりました。





朝比奈のブルックナーを のぞきに

土田 当時はまだ学生運動の名残が強かったから、先生と学生、あるいは学生間でも先輩、後輩が一緒に飲んで飲んだり、そういうことは盛んでしたね。とことん議論し合うというのが、とても肥やしになった。

小鍛冶 今に比べれば、みんなずつと議論していた。

土田 もうありとあらゆる話をしましたよね。

小鍛冶 ぼくはけっこう、人の話を聞くタイプだね。

土田 ところが、あなたの意見は、かなり過激で一般的ではな

った。

小鍛冶 いや、全部ハタタリですから(笑)。

土田 でも、私はおもしろく聞いていました。全然考え方が違うから。

小鍛冶 互いに相当違うから気にならない(笑)。それに、土田君は音楽にすごく情熱があつて詳し

いから、話しているとても刺激になった。

土田 あなたはもう昔から今に至るまで、音楽学的なものにたいへん理解が深いんだ。

小鍛冶 当時、ヨーロッパの音楽とは何なのか、それが一番知りた

かった。それをきちんと押さえていたのは、音楽学だったと思うんです。

土田 私はなんの楽器もろくに弾けないけど、とにかく独逸系の音楽が好きで、特にブルックナーに興味があつた。それについて研究したいと思つて、楽理科に入った

のです。

小鍛冶 ぼくの場合は、はじめピアノを習っていて、中学生ぐらいから作曲に興味湧いた。そこで

藝大に入つてもっと作曲を勉強したいということでした。ブルック

ナーについては、つまらないんじゃないかと思つていたんだ

けど、君が言うには「いや、そうじゃないんだ」と。ずっとそういう話を聞いていた(笑)。

土田 それで、二人で東京交響楽団の朝比奈隆さんによるブルック

ナーの交響曲のリハーサルに忍び込んだことがあるんです。

小鍛冶 部外者立ち入り禁止だったから、二階の窓をちよつと開けてのぞき込んだ。

土田 今思うと、朝比奈さんのリ

ハもかなり適当で、「ドイツのオケなんて、低弦ね、いちいち細かいこと弾いちやいないんですよ」とか言つて(笑)。

小鍛冶 「ぼくの棒見ちゃだめなんです、わはは」とか。ちよつと

振りが難しいところになると棒を隠しちゃうんです(笑)。それをみ

んなで一所懸命弾く。いい時代でしたよ。そんなわけでブルックナ

ーは、今やマラーよりずっと好きなんです。土田君は大恩人です。

七〇年代の教授陣と 同世代の人たち

土田 我々の入学したころの作曲科のメンバーを見ると錚々たる人

物がそろっているね。作曲の先生ではあなたの師匠松村禎三先生、

矢代秋雄先生、非常勤では間宮芳生さん、三善晃さん。

小鍛冶 ぼくは中学生のときから、永富正之先生に指導を受けて

いました。先生は一九五〇年代のパリに留学してきて、作曲理論(エ

クリチュール)、ソルフエージュなど、一番根幹の部分を藝大で指

導していたんです。当時の藝大のアカデミズムを支えていたわけ

そこにぼくらが入ってきたわけ

だ。青島広志とか藤井一興とか。

土田 古楽の鈴木雅明、ソルフエー

ージュ専任の照屋正樹、演奏藝術

センターの松下功とか。

小鍛冶 ビッグな作曲家になった

西村朗もね。なかなか個性的な面々だった(笑)。

土田 我々より一〇年ぐらい前には、楽理では柴田南雄先生が、現

代音楽の最新のところを研究、講義されていて、楽理科は現代音楽

と縁が深かったわけ。同時に服部幸三先生や、我々のころからは私

の師匠の角倉一朗先生による音楽史や理論のアカデミックな研究が

王道でもあつたんですが、松山隆先生が美学と現代音楽を担当されて、バランスはとれていた。

小鍛冶 なるほどね。作曲科では戦前にパリ国立音楽院で学ばれた

池内友次郎先生を中心として、相当アカデミックな路線を邁進して

いました。一九七〇年代になると、それが整つてきてかなり正道をい

く教育になった。だから、藝大では現代の音楽の最先端は教えられ

ないという批判もあつたけど、藝大は最先端じゃなくて、基準にな

るものは何か、ということを教えるところですよ。そういう意味では

七〇年代には非常にいい指導者が集まっていたんです。「藝大アカ

デミズム」という言葉は、ひとつの時代を象徴するもので、七〇

年代以降ポストモダンの時代になると、近代とか前衛と言われてきた



音楽学部1号館（左奥）と3号館（右手前）。
1973年頃

ものが破綻して、創作の方向も多様化して来た。

土田 船山先生は私が二年生のときに着任されて、私のクラスの担任になられた。船山先生が学生時代には、前後の学年に小杉武久さん、水野修孝さん、武田明倫先生、佐野光司先生とか、現代音楽の最前線にいたような人たちがそろっていたんですね。

小鍛冶 作曲科のほうは矢代先生や松村先生を中心に、若い世代では野田暉行先生たちが専任教員として教えられていたけど、実際の仕事は別として、学内では現代音楽に焦点を合わせたような授業はあまりなかったね。

土田 反アカデミズム、在野とい

うと、判官びいきで、もてはやされるけれども、藝大でやるべきことは、まず基礎の徹底的な訓練を確保することだと思っています。ただ、伝統といってもその中身は実は刻々と変わっているのだけれども。

音楽と語学の深い関係

土田 あなたは一九七七年にパリに留学したんだよね。オリヴィエ・メシアン最後のころの弟子。

小鍛冶 とにかく外国に行ってみたかった、ぐらいいのことだから、フランス語もほとんど勉強してなかった。

土田 よくそれでメシアンの授業

が受けられたね。

小鍛冶 不思議なもので、聞いているとなんとなくわかる——全然違っていたりして（笑）。

土田 私が一九八〇年にパリにでかけて会ったときは下宿に泊めてもらったりして。ちょうどメシアンはオペラ『アッジジの聖フランチェスコ』の作曲中だった。

小鍛冶 そう。結局ぼくらの世代は、ヨーロッパというものがひとつの基準だったのは確かだね。行ってみて初めて、だめだこりゃ、自分たちが勝手に音楽と思いこんでいたものとは全然違う。それでも、ヨーロッパから何を学ばべきか、といったことは、七〇年代の藝大では比較的可能だった。先代たちが頑張ってやってくれたんだなと、今ごろになって思います。ぼくらはあそこまではできないなと。

土田 同じ年に数日だったけど、あなたがイタリア語の勉強をしていたフィレンツェでも会ったよね。あとは、私はヨーロッパ中走り回って、もうひたすらオペラを見ていました。

小鍛冶 当時ぼくはウィーンに通って指揮を勉強していたから、オペラを振るために、イタリア語、ドイツ語、フランス語をそれぞれの土地で学んでいた。ロシア語は帰国してから語学学校で少しだけ勉強したけど。

土田 あなたよく言うけれども、大事なのは語学だ。そこは偉い

と思った。

小鍛冶 指揮でも作曲でも語学は大切ですね。特にヨーロッパでは、多くの場合、作曲家が自作を売り込みに行く、とにかくひたすらしゃべりまくって、自分の曲が演奏されるところまで持っていかなきゃならない。話はそこから。マネジメントにも、英語を中心に語学は非常に重要です。もうひとつ、音楽作品の大半はテキストを持っていきますからね。

土田 そう。一八世紀まで西洋音楽はまず声楽がメインで、器楽は従属物でしょう。

小鍛冶 言葉というものは、常に音楽と関連しているわけですね。ラテン語も含めた言語を知ると、音楽語法の具体的な違いや共通点がわかる。これは、ぼくがヨーロ



ッパに行つて最初に強く感じたことでした。

芸術文化は政治とどうかわるか

土田 一九八〇年代以降、ポストモダンの時代になると、それまでの「大きな物語」が崩れ去って、ものの考え方がすごく自由になりました。たとえばポピュラー音楽研究なんて、前は一顧だにされなかったけれども、今やもう一番人気。でも、基本的な研究法はひとつで、いつも学生に口酸っぱく言っているんだけど、本に書かれていることは、書いた本人の考えなのか、他人の意見の引き写しなのか、言っている根拠は何なのか。一次資料、一次情報は何か。それ



小鍛冶邦隆教授

を突きとめながら読む。これは文献読解の基本中の基本だけれども、こうした方法は昔から変わっていません。

小鍛冶 なるほどね。いまのようにインターネットの時代になってくると、みんな情報を共有してしまっていてラクなところもあるけど、確認がない情報もあふれているので、逆に負担にもなるね。

土田 今の作曲の世界では、例えば五〇年代、六〇年代のような、前衛的な手法の見本というか、注目されるような方法とか技法というものが、もうないでしょう。むしろあらゆる時代のいろいろな音楽の様式をみんなが共有し、そこから自由に選べるようになった。**小鍛冶** そうです。いわばファクション化したとも言える。作曲に限らず音楽教育についても、よく商品化されたとか言われるけれども、むしろ選択肢が増えて、学習法や教師を自分で選びとれるのね。そうした状況のなかで、アカデミズムとしての藝大は、ひとつの選択肢として以上に、あらため

て音楽文化の基準としての意味を強めていると思う。

土田 ある演奏家が、自分は演奏ばかり一所懸命やってきたけど、音楽学を勉強するようになってから、演奏するときに自由になった、と言っていました。正解は教えられた一つではない、これも正しい、ああいう見方もある——解釈、再

創造の選択肢が増えて自分で選べる。そういうことがわかったのは音楽学のおかげだと。それはとてもいい方向だなと思っています。

小鍛冶 音楽学は特別な分野の研究だけじゃなくて、実は音楽そのものを問題にしているから、音楽学の役割が大きくなる。それに、特定の楽器をずっと突き詰めて勉強してきた人たちでも、結局、自分の外部との関連で仕事をして生きていくわけですね。だからパトロンとつき合うマネジメントも大事（笑）。大きく言っちゃえば、文化・芸術を規定するのは、基本的にその時代の文化に対する考え方や経済ですよ。それに、創作というものも、行政や放送局、

あるいは各種財団などサポーター的な組織が助成しなければ成り立たない。文化は創作の在り方まで規定するので、音楽も思うほど自由なものではないんです。

土田 芸術は昔から政治や権力に利用されてきたし、逆に芸術家もしたたかに政治を利用してきた。欧米では特にそうです。歴史を見ればそういうことが見えてくる。これまで日本では、「芸術」というものを必要以上に「聖域」に持ち上げて、政治や俗事とは無関係な扱いをしすぎてきた。これから嫌でも音楽と政治の結び付きを意識せざるを得ないかもしれないね。

今の日本には、役に立ったり

お金につながったりする学問ばかりがもてはやされ、人文系を軽視する風潮がある。これは文化の破壊、エコノミック・アニマルの発想です。これには断固反対したいところです。科学技術や経済はもちろんだ大事だけれど、合理的な手段は提供しても、よい生き方とは何かを教えてはくれない。人間の生き方を問い、考えるのは人文学や芸術こそです。藝大では、リベラルな教育方針のもとで、アカデミズムを含めてやるべきことをやっていく。これはぜひ強調しておきたい。

小鍛冶 お互いどうもむずかしい話になっちゃったね。

土田 昔と変わらないなあ（笑）。

1980年、パリに小鍛冶教授（左）を訪れた 土田教授（右奥）



土田英三郎（つちだ・えいざぶろう）
音楽学部楽理科教授

1952年東京生まれ。77年東京藝術大学音楽学部楽理科卒業。81年同大学大学院音楽研究科博士課程音楽学専攻中退。82年同大学音楽学部常勤講師、84年同大学音楽学部助教授。専門は音楽形式の歴史と理論、作曲家研究ではベートーヴェンとブルックナー。著書に『ブルックナー』（新潮社）、共著に『ベートーヴェン事典』（東京書籍）、『ベートーヴェン全集全10巻』（講談社）、『転換期の音楽』（音楽之友社）など。2003年より現職。

小鍛冶邦隆（こかじ・くにたか）
音楽学部作曲科教授

1955年三重県生まれ。77年東京藝術大学音楽学部作曲科卒業。パリ国立高等音楽院作曲科でO. メシアン他、ピアノ伴奏科でH. ビュイグ＝ロジェに師事。ウィーン国立音楽大学指揮科でO. スイトナーに師事。83年クセナキス作曲コンクール（パリ）第1位。2004年サントリー芸術財団・佐治敬三賞他受賞多数。CD 小鍛冶邦隆作品集1,2 (ALM Records)、著書に『作曲の技法 バッハからヴェーベルンまで』（音楽之友社）、『作曲の思想 音楽・知のメモリア』（アルテスパブリッシング）他。2011年より現職。