



**Bridge-Building
from the 1960s Music Scene**
ICHIIYANAGI Toshi
and ISOZAKI Arata

架橋される60年代音楽シーン

—柳慧



—柳慧 + 磯崎新



磯崎新

60年代の輻射熱

— 昨年磯崎さんが企画監修され、柳さんも参加された「日本の夏 1960-64—こうなったらやけくそだ!」展(1997年8月2日-9月28日, 水戸芸術館)は意味深長かつ懐かしい謳い文句でした。1997年の時点で「こうなったらやけくそだ!」と謳ったのはどうしてでしょうか。

磯崎—あの展覧会は最初「日本の芸術1960s」というタイトルだったんです。「1960-64」という区切りについて言うと、1965年頃から、次第に何か混沌とした埃が舞うような雰囲気が消えていって、最終的に万博アートに至る動きが始まったのではないかという思いがあります。別の言い方をすれば、64年というのは「読売アンデパンダン」展[★1]を主催者の読売新聞社がその役割を終えたとして「やめた」年です。ちょうどそのときに東野芳明vs宮川淳の「反芸術」論争[★2]がありました。それまで「読売アンデパンダン」展などに集結してきた「汚い、臭い、危険」のいわば3K作品を背景にして具体的には工藤哲巳[★3]の作品を東野芳明が「反芸術」と名指し、それまでの芸術行為との線引をしたわけですが、結果的に見たら宮川淳の「反芸術といえども芸術という枠から逃れられない」という一言でけりがついた。つまり「反芸術」が終わった年が64年であって、65年から変わっているのではないかと、そ

★1—正式名称は「日本アンデパンダン展」であるが、先行する日本美術会主催の同じ名称の展覧会と区別するため、主催者の読売新聞社にちなんだ通称が一般に流布されている。同展は、既成の公募団体展の旧弊を打破すべくアンデパンダン(無審査自由出品)の形式を打ちだし、1949年に創設された。1回展から旧東京都美術館を会場として、海外の同時代の美術とも呼応した。若手作家の活動の拠点となった。特に60年代に入ってから、「ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ」(★8参照)、「九州派」(桜井孝身、菊畑茂久馬、オチオサムら)、「時間派」(中沢潮、田中不二ら)、「ハイレッド・センター」(高松次郎、赤瀬川原平、中西夏之ら)などのグループの結成、活動と密接にリンクし、行為のものを提示する傾向をもたらし、従来の展覧会の枠をおおきくはみだすこととなった。この間、12回展(60)に出品された工藤哲巳(★3参照)の作品が「ガラクタの反芸術」と呼ばれ、こうした急進的な「反芸術」の牙城と化した同展に対し、都美術館は陳列作品規格基準を制定し、「汚い、臭い、危険な」作品の締め出しを図った。これに対しては論



議や抗議が起こったが、主催者の読売新聞社がその社会的役割を終えたとして、展覧会の中止を一方的に表明し、63年の第15回展をもってその幕を閉じた。

★2——「読売アンデパンダン展」の中止が決定された1964年4月、プリチストン美術館ホールで開かれた公開討論会「反芸術、是か非か」(司会＝東野芳明/出席者＝池田龍雄、磯崎新、一柳豊、杉浦康平、針生一郎、三木富雄)に端を発した東野芳明と宮川淳とのあいだに起こった論争。「読売アンデパンダン展」などに糾合された「反芸術」を「卑俗な日常性への降下」ととらえた宮川淳とそこに新たな試みを見出そうとする東野との論争は、その過程に東野と高階秀爾とのあいだに起こったポップ・アートをめぐる論争とも絡み合い、60年代前半の美術の問題点を集約することになった。

★3——1935-1990。「アンフォルメル(不定形芸術)旋風」吹き荒れる1957年東京芸大在学中に初個展。以降初期のグループ活動をへて、62年「第2回国際青年美術家展」で大賞受賞。同年、パリに移り、70年代はおもにヨーロッパで活躍。絵画、オブジェ、インスタレーション、ハプニングとその表現の形式は重層化するが、日常の素材をアッサンブラージュし、グロテスクで攻撃的な手法は、造形一辺倒の表現に終始することなく、一種の「社会評論の模型」を標榜する。87年には母校東京芸大の教授に迎えられるが、90年死去。没後の94年、「工藤哲巳回顧展——異議と創造」が大阪の国立国際美術館で開催され、話題となった。いち早く工藤の作品を認め擁護したフランスの美術評論家アラン・ジュフロワは、「オブジェ外үүл＝異議を唱える人/オブジェをつくる人」と評している。

★4——1932-。通称「牛ちゃん」で親しまれている篠原は、60年代のエネルギーを体現するキャラクターとして登場。「ネオ・ダダ」に与し、その容姿(モヒカン刈り)と奇行で「ロカビリー画家」などとテレビや週刊誌にぎわせた。その作品も、ハプニングとジャンクが手を結んだグロテスクでユーモラスなもの、「ボクシング・ペインティング」「イミテーション・アート」「花魁」シリーズをへて、渡米してからの「オートバイ」シリーズなど、いまでも60年代の感性を謳歌するエネルギーな活動を続ける。1997年、立石大河亞、横尾忠則らとの現代の浮世絵をテーマにしたグループ展(三鷹市民ギャラリー)に参加した。

★5——1958年5月15日。カニングハムは《ピアノとオーケストラのためのコンサート》を指揮。コンサートを企画したのは画家のジャスパー・ジョーンズ、ロバート・ラウレンバークと映画プロデューサーのエミール・デ・アントニオであった。このコンサートの実況録音盤は、ドイツのヴェルゴレーベルから3枚組CDで再発されている。

★6——David TUDOR (1926-96)。アメリカのピアニスト・作曲家。ジョン・ケー

れならその60-64年のあいだをターゲットにしようということになったのです。

「日本の夏」としたのも思いつきで、「芸術」じゃなくてホットな時代ということで「夏」のほうがいいんじゃないかとなり、ついでに牛ちゃん(篠原有司男[★4])へと流れていって、彼の作品タイトルを借用したわけです。《こうなったらやけそだ!》という牛ちゃんの作品が出品されたのは59年の第11回「読売アンデパンダン」展です。

その頃一柳さんは帰国前に『朝日ジャーナル』にアメリカのジョン・ケージなどの動きを紹介されていたと思います。それが予告であり、一柳さんが現われ、ケージが現われた、という感じで僕は60年前後を受け取っていました。

一柳——私の場合は61年の夏までアメリカにいたものですから、60年代といつてもどちらかというアメリカに半分足をつつこんでいて、しかもむしろ50年代の後半から、熱気のある、いわゆる60年代的と言われるものをニューヨークで体験しはじめました。だから日本のことについては疎いところがあります。ただ私の感じでは、アメリカのその時期の盛り上がった活動の一番の口火は、ニューヨークで1958年にジョン・ケージの作曲活動25周年演奏会がタウン・ホールであった[★5]ということでしょう。このときマース・カニングハムが指揮をしたり、室内オーケストラぐらいの編成でデイヴィッド・テューダー[★6]が演奏したりして、過去25年間のケージの主だった作品をやりました。いわば偶然性音楽の最初のお披露目公演であったわけで、その演奏会にジャスパー・ジョーンズなどいろいろなジャンルの人たちが来ていました。

そしてニューヨークで66年の秋に「劇場と技術の9晩(9 Evenings: Theatre and Engineering)」[★7]という催しがありました。ここに50年代後半から60年代前半に活動してきたいろいろな分野のアーティストが集結して、しかもベル研究所のビリー・クリューヴァーという人がテクノロジーの方面から参加していました。そこで当時の芸術と技術の一連の活動の集大成が行なわれて、それから後はベトナム戦争が始まり、アメリカにおける芸術活動も拡散してきました。だからアメリカでは頭は58年のケージで、一つのけじめは66年秋の「劇場と技術の9晩」だと思います。

日本では、ちょうどそのまん中くらいになるんですが、音楽で言うると61

左——工藤哲巳 増殖性連鎖反応(B) 1960
第12回読売アンデパンダン展
右——ネオ・ダダイズム・オルガナイザーズ第3回展/
日比谷公園アクション(篠原有司男) 1960
photo: 石黒健治



年にいろいろなものが集中的に高揚して発生したということだと思います。

磯崎——帰国されてからの一柳さんは音楽家としての活動の中で、新宿の「ネオ・ダダ」[★8]の残党とか「暗黒舞踏」[★9]、「グループ音楽」[★10]の連中と接触されたでしょう。

一柳——そうですね、61年の8月に二十世紀音楽研究所[★11]の音楽祭がアメリカ前衛音楽の特集をやってケージやフェルドマンらを探り上げたのですが、それらを演奏するためにその年の夏に帰国しました。高橋悠治はデビュー演奏会を10月にやり、ケージの《ウインター・ミュージック》を全曲1時間40分かけて弾いたんですが、1曲に2時間近くかけるというのはあまり日本の音楽会にないことでかなり波紋を呼びました。そのひと月前に小杉武久たちの「グループ音楽」の演奏会があり、これは即興演奏を主体にしたものでした。非常に新鮮で、ぜひ彼らに11月の私の演奏会に出てもらいたいと思ひまして、それからつきあいが始まったんです。じつはそういうものが日本にあるとは予想していませんでした。私の音楽会で誰にグラフィックの楽譜によるものとかハプニング系統のものをやらしてもらおうかと考えていた矢先だったものですから……。

理論より手法

磯崎——50年代の半ば頃に、「ミュージック・コンクレート」というかたちの演奏会を、われわれより少し上の世代の人たちがやりはじめていますよね。僕はそれにはちよくちよく通っていましたが、けれど、「ミュージック・コンクレート」という一種の騒音を入れる音楽の方法と、一柳さんたちの導入したジョン・ケージの「偶然性の音楽」という方法とは、本質的に違うように受け取っています。それはどういうことかと言うと、結局のところ、60年頃に僕が一番関心をもったのは、美術で言えばポロックで、それから音楽ではケージなんですね。なぜかと言うと、ポロックというのは「アクション・ペインティング」でしょう。ケージは「チャンス・オペレーション」ですね、50年代は美術の「抽象表現」とか「アンフォルメル」、音楽で言うところの「セリー」などといった一つのイメージされた理論があって、その理論に基づいてつくっていくと違った結果が得られるというやり方でした。ところがこの二人は、やり方しか言っていないわけ。「アクションしかない」とか「チャンスだけしかない」ということは、どういう結果が生まれるかに表現の眼目があるのではない。むしろ表現そのもののやり方しかない、つまりそれぞれのもっている方法・手法がすなわち表現であるという言い方で当時活動を始めたのです。

僕はそれに一番関心をもって、僕自身の建築という仕事の領域においても目標をもたず、構造を組み立てず、行き当たりばったりの、ある種の不確実性、不確定性の中に建築を放り込むという方向に組み立てようとはじめたんですね。それは都市論も関連しています。そういう理解は、「ネオ・ダダ」などの連中との単純なつきあいのなかから学びました。僕が建築家として彼らとのつきあいを選んだということは、やはり他の人たちとコースが変わった大きな原因の一つのようにいまだに思っています。

ジの長年のコラボレーターで、ケージ、シュトックハウゼンなどの現代ピアノ作品の傑出した演奏者であった。のちに独自の電子音響システムによるライブ・エレクトロニック・ミュージックや電子音響環境(レインフォレスト)の実践に転じた。本号、伊東乾氏の論稿(p.96)参照。



Flux Weekでのグループ音楽のパフォーマンス
1965 photo: Locus

★7——ラウシェンバーク、ケージ、テューダー、ルシнда・チャイルズらのアーティストと40人のエンジニアが参加したアート&テクノロジーのイベント。ラウシェンバークとピリー・クリューヴァーの企画により、ニューヨークの第69連隊兵器庫で1966年10月に開催。参考:森岡祥倫「曖昧なコラボレーション:ピリー・クリューヴァーとEAT」(『InterCommunication』17号, 1996, pp. 157-164)。

★8——「読売アンデパンダン展」に拠る吉村益信、篠原有司男(★4参照)、赤瀬川原平、荒川修作、風倉省作(匠)、豊島壮六、岩崎邦彦、石橋清治、上野紀三、上田純が、1960年に結成、銀座画廊で第1回展を開催。そのアナーキーで活力に満ちたすさまじさのため、画廊を締め出された彼らは、第2回展を吉村益信アトリエ(通称「ホワイトハウス」/磯崎新の設計)で、田中信太郎、吉野辰海らを加えて開催した。



吉村益信アトリエ(ホワイトハウス)での会合
photo: 石黒健治



「ジョン・ケージのタバ」で演奏するケージ(左)、一柳慧(中)、デイヴィッド・チューダー(右)1962

一種の「ワイルド・パーティ」の観を呈するその活動には、ほかに田辺三太郎、岸本清子、木下新らも参加したが、周辺にいた三木富雄と工藤哲己は最後までメンバーには加わらなかった。その後、TBSの依頼で鎌倉材木座海岸および安養院で「ピーチ・ショウ」を行ない、つづい日比谷公園野外展では作品は荒れに荒れ、東京都公園課は会場を閉鎖した。活動の頂点では東京都美術館爆破計画が練られたりもする。こうした自己破壊的な芸術衝動は、村松画廊で個展を開催した作品が美学的であるという理由で荒川修作をメンバーから除名することにいたり、さらに「ホワイトハウス」が閉じられることによって、1年に満たないその過激な活動に終止符が打たれた。

★9—土方巽を中心とする舞踏家の集団。1956年にドナルド・リチー、若松美黄、金森馨、諸井誠、黛敏郎、土方巽によって開かれた「650・ダンス・エクスペリエンスの会」が、暗黒舞踏派の公演会として60、61年にももたれたことから、56年の結成とも言われる。その後《あんま—愛欲を支える劇場の話》(63)、《バラ色ダンス—澁澤さん家の方へ》(65)、《性愛恩徳学指南図絵—トマト》(66)、《肉体の叛乱》(68)を上演。肉体の古層に巣くう土俗的、呪術的情念を独自のモダンな解釈を加

そのなかに一柳さんはケージの「偶然性」というものをもって立ち現われていたわけで、僕は違和感はなかったし、そういう意味では「ネオ・ダダ」の連中も、とにかく破れかぶれに体を動かすことだけが中心で、それに関しても似たようなことがあったわけですよ。「暗黒舞踏」の土方巽たちも何かを構築しようなんていうことはないわけで、「つつ立っている死体」を舞踏の基本に据えるということを言っているのですから、そこは似ています。60年代の初めにはだいたい皆そういう思考へ走って、それまでの芸術概念から逃れようとする動きをしたと思います。

一柳—つまり、結果の善し悪しを対象にするのではなく、プロセス、あるいはいまという瞬間を大事にするということですね。これは閉鎖的なイメージやシステムからの解放です。現在の日本に置き換えれば、芸術にも不可欠とされているビッグ・バンの目指すものに近かったと言えるかもしれない。ケージのように、芸術と生活の境界を取り除こうとしていた人たちもいたわけですから、ケージは92年に亡くなったわけですが、そのときドイツの新聞だけが「偉大なアナーキストが亡くなった」と書いたんです。ケージは作曲家だし、社会的な問題にも関心をもち思想的なモチーフを文章で書いているし、絵も描いているし、非常にコンセプチュアルな発想をもっていて哲学者みたいなのところもある。それはどれも間違いではないと思うんですが、彼の一番根底にあったのはやはり「アナーキーな生き方」ということだと私も思います。

同じように前衛として戦後のヨーロッパではいろいろな音楽家たちが出てきますが、特にフランスのピエール・ブレーズとかドイツのカール・ハインツ・シュトックハウゼンらは、新しいものを目指していても構築性の線路の上を進んできました。音楽をシステム化するとか、つまり自分がヨーロッパの音楽の歴史を全部背負ったうえに自分の位置がある、という感じなんです、そのやり方で自分を築き上げていくと、結局その後ろに見えてくるものは国家であるとか権力的なものです。事実ブレーズにしてもシュトックハウゼンにしても50年代にはさんざん悪口を言われた面もあるわけです。つまりものすごい予算を彼ら二人がふんだくって若い人にまわさないとといったことで、もちろんいいこともやっているんですよ、ブレーズがIRCAMをつくったりとかシュトックハウゼンが電子音楽スタジオをつくったりとか……。しかしともかく国家の後ろ盾を得て、権力の中に入ってしまったんです。

そこがアメリカにいたケージとは根本的に違います。アメリカの美術は後年政府の後ろ盾もかなりあったと思いますが、前衛音楽はそういう恩恵は一切受けていないんですね、だから最後まで貧しかった(笑)。ケージが多少ゆとりができたのはじつはかなり晩年になってからで、89年に京都賞をもらって、やっと少しゆとりができた。といっても彼はその後財団をつくって、それを若い作曲家の支援にまわしたりしてましたが……。だからケージの場合はおそらく政府から何か言ってきたり拒絶したと思いますね、そういうアナキーな生き方は、それがヨーロッパなり日本に波及してきたときに失われていると私は思ったんです。

磯崎——大まかな流れから言うと、60年代というのは日本で言えば一種の反体制とかたちの活動と、それぞれの領域における前衛性が重なり合っていたようなところはあると思います。逆にヨーロッパでは民族国家がかなり力をもっていて、フランスなどではとりわけ中央集権的に固まっています。例えばル・コルビュジエのように建築家としてパリやフランスの国家や制度に反対しつづけた人も、死んだらアンドレ・マルローが国葬にしちゃうというように、国が新しい活動を吸い上げてしまう。そしてそれが国の表現になる。それはミッテランの「グラン・プロジェクト」に至るまでつながっているんです。ブレーズなどのポジションというのは明瞭にその中に位置づけられていて、国民国家のバックアップがある。まあ日本で言えば平山郁夫さんみたいなポジションですよ(笑)。

日本では、音楽に関して言うとか歴史がないから、おそらく日本国家というものがサポートしきれないままできたのではないかという感じがします。第一、サポートするシステムも、最近の国立劇場ができるまでは明瞭に見えてきていない。そうなってくると60年代の動きというのは、アメリカと日本ではある意味で歴史を背負うことはなく、国家というものの枠組みも、他の領域では強いだけけれど実感としてはそこに及ばないものになっていた。社会的にマイナーなポジションで動いているという状態だったのではないのでしょうか。

一柳——多分そうでしょうね、特にニューヨークは多民族国家の象徴みたいな場所ですから、いわゆるオーヴァーグラウンドとアンダーグラウンドがかなりはっきり分かれています。一方にエンパイア・ステート・ビル

えて表出する鮮烈、奔放な舞台は、従来のモダン・ダンスを大きく逸脱するもので、60年代神話の一つといわれる。こうした舞台は、濫澤龍彦、吉岡実、加藤郁也、飯島耕一、三好豊一郎、種村季弘ほかの詩人、作家を黒の稽古場「アスベスト館」に抱えさせることになり、一種のサロンを形成した。その活動に糾合された美術家、デザイナー、写真家は多く、水谷勇夫、吉村益信、田中不二、中西夏之、加納光於、田中一光、赤瀬川原平、風倉匠、池田龍雄、谷川晃一、横尾忠則、中村宏、池田満寿夫、菊畑茂久馬、宇佐見圭司、三木富雄、野中ユリ、細江英公、石元泰博、深瀬昌久らとさまざまななかたちでのコラボレーションもたれた。1972年には「燐燐大踏鑑」第二次暗黒舞踏派」が結成され、記念公演として「四季のための27晩」5作品が、新宿・アートシアターで27日間上演され、前代未聞の連続公演は話題となった。その後、門下から磨赤児率いる「大駱駝艦」が独立旗揚げし、その記念講演を最後に土方は舞台から遠ざかった。74年に「白桃房」を結成し、振付に専念するようになるが、その後「大駱駝艦」からは、「北方舞踏派」「背火」「山海塾」「白虎社」と細胞分裂し、海外にも舞踏という言葉が流布されていく。そうした事態を尻目に、83年「病める舞姫」を著わした土方は第三次暗黒舞踏派を結成したが、86年に亡くなった。1998年土方の13回忌を記念して池田20世紀美術館での展覧会をはじめ、さまざまな企画催事がもたれ、その舞踏の要諦が弟子の一人和栗由紀夫によってCD-ROM『舞踏花伝』にまとめられた。



暗黒舞踏派
土方巽と日本人——肉体の叛乱、1968
photo: 長谷川六

★10——東京芸術大学楽理科で作曲家の柴田南雄と民族音楽学者の小泉文夫に師事していた水野修孝、小杉武久、塩見千枝子(現在・允枝子)らが中心になり、刀根康尚、戸島美喜夫、柘植元一を加えて結成された前衛音楽集団、のちに武田明倫が参加。1961年9月、草月会館で開催された第1回演奏会のタイトル「即興音楽と音響オブジェのコンサート」に象徴されるように、即興演奏、偶然性の音楽、イベントなどを60年代に展開した。

★11——作曲家の柴田南雄、入野義朗、黛敏郎、諸井誠らによって結成、音楽評論



家の吉田秀和を所長に迎え、ダルムシュタットの「新音楽のための国際夏期講習」の日本版をめざして、現代音楽のコンサートとセミナーを企画。1957-65年の間に6回（軽井沢で3回、大阪・京都・東京で各1回）、「現代音楽祭」を開催した。一柳氏が参加したのは61年、大阪、御堂筋の相愛女子短期大学講堂で開催された第4回。



第2回オーケストラ・スペース音楽祭で一柳慧《アップ・トゥ・デイト・アプローズ》を演奏するモップス 1968

★12——武満徹と一柳慧の企画・構成による現代音楽祭。1966年と68年の2回開催。小沢征爾らの指揮により、武満、一柳、湯浅譲二、高橋悠治、小杉武久ら日本の作曲家の作品を演奏するとともに、リグティ、クセナキス、ケージ、ベンデレツキ、ライヒなどの作品を日本に紹介した。ライヒの《ピアノ・フェイス》(67)は第2回に一柳氏が日本初演。《アップ・トゥ・デイト・アプローズ》(68)は、第2回に演奏。グループ・サウンズのモップスと日本フィルハーモニー管弦楽団の生演奏と録音テープが、東京文化会館で「共演」した。

ディングとかブロードウェイとかウォール・ストリートというアメリカのステータス・シンボルがあって、それに対してまたオフ・オフ・ブロードウェイとか、あるいは新聞で言う『ヴァレッジ・ヴォイス』といったものがあり、それぞれが違う価値観をもっています。その辺ははっきりけじめがあるという感じがしました。

磯崎——特に60年代は、例えばベトナム戦争があったわけですから、それに対する反対、ヒッピーのような動き、またサイケがからんでいました。60年代の特に後半に、一種の反体制、反社会性、ドロップ・アウトという動きはかなりあったと思います。その一方でやはり、アメリカン・アートを組み立ててアメリカのヘゲモニーにもっていこうとする、つまり美術で言うと60年代の作家たちが美術館のポジションを占めていくプロセスとかなり近いもう一方の動きがあった。ちょうど68年頃は、それが衝突してどう転んでそれぞれどちらに行くかという態度決定を考えさせられるような時期だったという気がします。

僕は一柳さんとはニューヨークで会いましたね。帰りにサンフランシスコに行って、こうした動きの中にちょうど巻き込まれていって、一柳さんも帰ってきたら髪の毛のスタイルが変わっていて……(笑)。あれは67年でしょう。それが世界的には68年の動きになったような、何かあったんですよ。

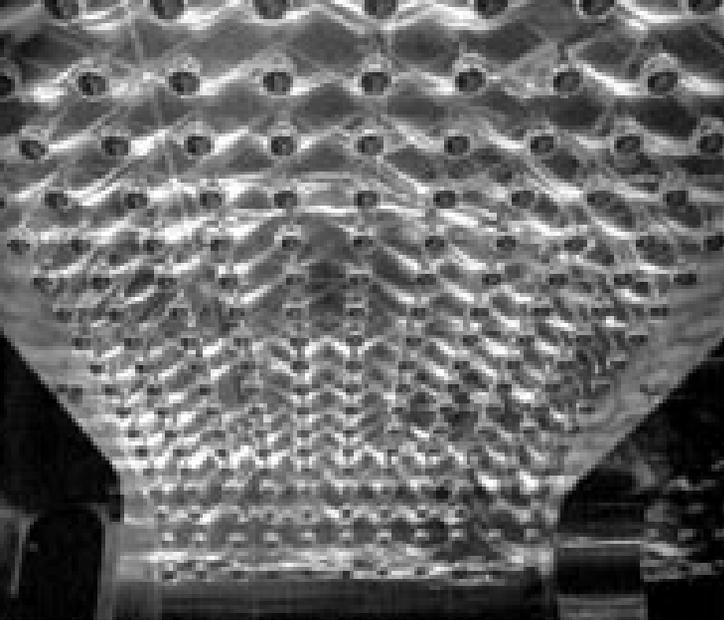
そういう意味で言うと、当時はエスタブリッシュメントを批判する動きが出てきたわけですけど、もともと前衛出身の人はある意味で最後はエスタブリッシュメントに行こうとしていたのに対して、ケージのようにエスタブリッシュしようがないような仕組みを自分で組み立ててしまっただけで、どんどん低空飛行していく人間も出てきた。上へ行く人と下へ行く人に分かれたんですよ。

一柳——いまはコンサート・ホールが雨後の筍みたいにどんどんできてますが、60年代後半にできたのはディスコテックですね。ディスコテックもその頃のものはただ音楽があつて踊るというのではなくて、非常に解放された空間になっていたと思います。

私も二つばかり関与していたのですが、そういう場所をトータル・シァターのように演出することができないかという発想をしました。赤坂にあったスペース・カプセルというディスコテックで、唐十郎や寺山修司のグループを呼んできて、バンドが休憩しているあいだにパフォーマンスをやったりとか。土方巽さんにも踊ってもらった。

当時、ポップやサイケとクラシックを等価に扱おうと思って、例えば東京文化会館で「オーケストラ・スペース現代音楽祭」[★12]の2回目にロックとオーケストラを共演させたりということをやっているんですよ、すごい響感を買って(笑)。つまり、特に日本では、音楽というのは一番種類の多い分野なんですよ、だからなんとなく暗黙のヒエラルキーがあるんです。一番上はヨーロッパのクラシック音楽で、一番下は日本の歌謡曲という感じで、中間にロックとか民族音楽とかジャズとかが入っているわけですね。とにかくオーケストラが一番上だと思っているから、ロックが同じステージに出てくるということにすごい抵抗があるんですよ(笑)。

その《アップ・トゥ・デイト・アプローズ》という曲ですが、当然電気を



ディスコテック「スペース・カプセル」
設計：黒川紀章 照明：石井幹子 音響：奥山重之助
1968 photo: 作本邦治

使っているから、電波が固体伝送音になって、床を伝わってオーケストラのほうに行くんですね。そうするとヴァイオリンみたいに手で支えている楽器はいいんだけど、チェロのように床に付けている楽器はビリビリ来るんですよ(笑)。それで板がはがれるから弁償しろ、なんて大騒ぎになったことがありましたね。

そのときは指揮を武満さんをお願いしていました。そうしたら、彼はチェロを弁償させられてはかなわないと思ったのか、ロックの部分をはんのちよつとやって止めちゃったんですね。それでオーケストラだけが延々と残って、曲としては意味不明のことになってしまいました。ちよつと武満さんを弁償しておく、武満さんはロックがあまり好きじゃないのでロックを短くしたのか、それとも彼はあまり演奏家としての経験がない方だから時間の配分がわからなくて……(笑)。いま思うともしかしたらそういうことだったかもしれないなとも思います。

60年代の後半は、音楽的に言うといわゆる前衛の連中が全部外国に出てしまったんですよ。高橋悠治も小杉武久も秋山邦晴★13もみんな留学してしまって。僕らは63年に、「ニュー・ディレクション」という演奏グループをつくって演奏シリーズを始めたんですが、みんないなくなつて運営するのが難しくなってしまいました。

若い世代の60年代への接近

——いま20代くらいの世代に、音楽に限らず「60年代のことを知りたい」という強い雰囲気があって、60年代に活躍した人を招いたイベントが結構うけています。いま90年代が終わり21世紀になるうという時期になぜ60年代に関心もたれるのでしょうか。

磯崎——秋山邦晴が亡くなったのが一昨年、一周忌が去年あって、その折に会が催されました。そのときに僕は、「結局60年から90年という

★13——1929-96。詩人、音楽評論家、元多摩美術大学教授。海外の現代音楽の紹介者として、また日本の新しい作曲家の代弁者として健筆をふるった。著書『現代音楽をどう聴くか』(晶文社、1973)、『日本の作曲家たち』(上・下、全音楽譜出版社、1978、79)、『日本の映画音楽史 1』(田畑書店、1974)、『エリック・サティ覚え書』(青土社、1990)など。



のはあいだの30年を飛び越えて接続しているのではないか、ある意味で、90年代は60年代を反復する、ということがあるのではないか、それを秋山ならちゃんと理屈で言ってくれるのにな」というような話をしたんです。

70年代、80年代というのは、国際的に一種の政治的な宙吊り状態だったんです。60年代というのはベトナム戦争をはじめとしてどんどん時代が動いていた。90年代というのは、宙吊りが終わってから細かい戦争がたくさん増えてきたわけです。ある意味で言うと、社会情勢の中で70年代、80年代というのは二極対立なものですから、下のほうでちょっとぐらい政治的なことを言っても始まらない。むしろ非政治的であることがよりポジションをはっきりさせた。それに対して、90年代になると、上が崩れ、政治的なものが全部降ってくるんですね。天安門事件もそうだし、ベルリンの壁の崩壊もそうだし、そんなことから始まって民族紛争が起こる。それは、さまざまな細かい政治的な出来事がわれわれの身近な部分に入り込みはじめたということでしょう。それにアーティストはやっぱり何らかのかたちでレスポンスしなければならない。とりわけ建築というのは社会的、政治的でもありますから巻き込まれてしまう。こうした90年代の状況が、60年代もっていた政治と芸術との関係、社会と芸術との関係に近いシチュエーションに——もちろんフェーズは違いますが——もう一度近づいてきているんじゃないかというのが僕の個人的な印象です。ですからいまは60年代というのが意外にリアルに感じられる。60年代にやっていたことがいまもう一度なされつつあるのではないかと思います。

しかも、いまインターネットを含めたさまざまなメディアと関わるアート、それからヴァーチャルなものについての議論が進行していますが、じつは僕は60年代の後半に同じことが、テクノロジーのレヴェルにおいて進行していたように思うんです。さっきのピリー・クリューヴァーのような活動といまのメディアやエレクトロニクスを介した活動とが、何かパラレルなように僕は感じられます。それはいま90年代が60年代につながっている一つの関係ではないだろうかという感じがします。

——いわゆる戦後芸術の独自性というアヴァンギャルドの文脈を保てたのは60年代までだったと思うんです。それは政治や社会から一線を画すことで、ある種の強度を謳歌したとは言えないでしょうか。

磯崎——僕の解釈では、「アヴァンギャルド」というのは定義からすると「前進する目標があってそれに到達するために自らが先頭を走る」というものですね。そうすると、そのやり方でやっていって、「目標に対してもうアヴァンギャルドは行き着いてしまった」というのが68年の象徴的な事件だと思います。われわれの世界で言うと、「ユートピアを構築してユートピアに向かって前進する」という前衛が、「ユートピアは死んだ」という言い方になってきた。つまり、もう目標が消えたわけですね。それがあある意味で20年間の宙吊りを組み立てたことにもなるんですけれど。

それは、20年代から始まった芸術のアヴァンギャルドから、60年代のいまここで話に出ていたような人たちのあいで、「ラディカリズム」というようなものが生まれてきた。ラディカリズムというのは要するに根

源に向かって到達しようという意志ですから、現実としての目標なんてないわけですよ。行き着く先は自滅しかない。その自滅を徹底してアヴァンギャルドの中で押し進めていったから、一切がここで解体してしまった。例えば三島事件にしても赤軍派にしても、やはり60年代の結末だと思うんですが、あれは両極のラディカルが行き着くところまで行き着いたのではないかという感じなんです。ですから「アヴァンギャルド対ラディカル」というその60年代の構図が、はっきりしないまま一遍そこで終わって、その後70-80年代の宙吊りの期間には、「音楽は音楽だけ」「建築は建築」「政治や社会と関係ありません」という一種のアウトノミー、芸術の領域の自立性をひたすら走ることであったのではないかと。そのアウトノミーの条件が90年代に崩れた。宙吊りがなくなった。そうすると60年代の二つの対立がもう完全にモドキとして反復されているということですね。擬態みたいなものですよ。アヴァンギャルド風のものもあるし、ラディカル風のものもあって、だけどそれは行動のパターンを把握しているだけの状態ではないでしょうか。だから、ヴァーチャルな世界やインターネットの世界を組み立てたとしても、モドキを加速させるためのメカニズムとしてもつばら機能することになる。シミュラクルですからモドキそのものですよ。そうするとシステムはさらにモドキに近くなる。そしてそのモデルには60年代という奇妙な循環構造が想起されます。

一柳——政治や社会と切り離されて過去20年くらいやってきたとしたら、一種の閉ざされた世界の出来事だったために、成熟はしたかもしれないけれど退廃もしてきたとも言えるかもしれませんね。

磯崎——だからもうその中でありうるのは、リファインするとか、形式をより厳密に整理するとか……。

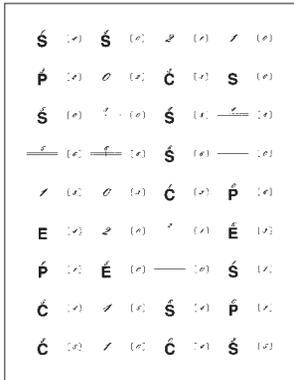
一柳——江戸時代みたいなものですね(笑)。だけどそれがかなり閉塞した状況をつくりだして、だからそこで、もう少しドロドロした固定的でないものが求められてきているんじゃないかという気がします。

音楽で言えば明らかですが、70-80年代で細分化、分業化が進み、いい意味でも悪い意味でもプロフェッショナルになってきて、全体性というものが失われてきたわけです。つまりトータルに音楽というものを見る人が誰もいなくなってしまうと、例えば作曲家は楽譜という記号を書くだけだし、演奏家は書かれたものをなぞるだけ、という完全なプロフェッショナルになった。両方をちゃんと見渡して、音楽あるいは音と直接関わる人がいなくなるということがだいぶ進行したんじゃないかと思います。だからこそ、60年代のような即興の問題とか、固定化されないものが求められてきていることもあると思います。

磯崎——そういうかたちでいま「この人は90年代に出てきた方法をもっているな」と思われるような人は、音楽の世界でいますか。

一柳——いま言ったような意味で私には作曲だけでなく、演奏やパフォーマンスやプロデュース活動などを行っている人のほうに興味がありますが、30代にそういう人が増えてきました。細川俊夫はもう40代になっちゃったけど、あの辺までを含めてですね。建築のほうはいかがですか。

磯崎——建築はいま改めて二つ流れが見えはじめています。一つは、



プラティヤハラ・イヴェントの楽譜

★14——1963年、京都現代音楽祭で初演。「『プラティヤハラ・イヴェント』は、二つの点で従来の音楽とはちがった構造をもった作品である。一つはこの曲は、人間の呼吸を基本にしている点である。呼吸は腹式呼吸か、それができない場合は深呼吸でもよいのだが、息の長さが、パフォーマンスの内容と時間的にかかわりをもっている。(…中略…)もう一つは、この作品は三名以上のパフォーマーによって演奏演技されるが、各奏者は他のパフォーマーの行っていることとのかかわりのうえに、自らの演奏や演技を成立させていかなければならない点である。したがって、特定のパフォーマーとの間に、つねに緊迫した関係が形成されることになる。プラティヤハラとは、サンسكريット語で、五感のコントロール法を意味している」(一柳慧『音楽という営み』NTT出版、1998、pp. 189-192)。

コンピュータがつくるかたちを建築にどう応用できるかということを一所懸命やりはじめている連中がいます。こちら辺の連中は、まだものばできてないけれど、だいたい関心が集まりつつありますから何かいざれやるでしょう。これに対して、もうちょっと実務的に経験がある連中ではありますけど、もう一回素^{マテリアリティ}材^{マテリアリティ}感みたいなものをひたすら押し出した、動きそうにない物自体に建築をなんとか持ち込みたい、という反対の極が一方にあります。これが90年代の後半に生まれはじめている二つの流れだと思います。後者は世代的には40代の前半くらい、前者が20代から30代、という感じでしょう。それは全世界共通ですね。

国境を越える音

一柳——「東洋」とか「日本」の問題はどうですか。私自身は音楽でいうところの西洋島の人間ですが、それでもだいたい10年ごとくらいに東洋とか日本に足を踏み入れて、次の展開への手掛かりにしてみました。60年代は不確定性をやっていたこともあって、身体性ということをだいぶ考えていて、「気功」「ヨガ」「太極拳」を勉強しました。それがイヴェントと結びついてきて、私の《プラティヤハラ・イヴェント》[★14]という曲がありますが、それが他と違うところがあるとすれば、「呼吸」を基本にしていることです。つまり西洋の「拍」とか、日本でいう「間」とかではなく、「呼吸」で曲が進行していくようになっています。そういうものを60年代にやっていた。そして、70年代に私が関心をもっていたのは「空間」なんです。ヨーロッパでは、近代における音楽は完全に時間芸術ですからそれだけでは物足りなくて、音楽における空間性を時間と空間が分け隔てなく相互浸透している東洋の芸術とのからみで考えたいと思いました。だから70年代後半から80年代初めに書いた作品というのはかなりその傾向が強いですね。そして80年代に入ると、手法としては「連歌」なんですね。つまり、これはオリジナリティの問題とか、他者の問題とか、共同作業とかで《交響曲ベルリン連詩》や《添・随・放・逆^{マシ・ソイ}・逆^{キウ・ギヤク}》といった作品があります。90年代では、《アンダーカレント》、つまり「伏流水」。それからごく最近のものでは、そのものずばりですけど《龍脈》というのがあります。《龍脈》というのはじつは尺八と琴の曲なんですけれど、この曲は尺八が「氣」を醸成していつて、琴が龍穴みたいにそこから氣を発散するという仕組みになっています。

磯崎——風水ですね。

一柳——風水なんです。つまり10年ごとに何か東洋の問題というのが避けられずにひっかかってきているんです。若い人たちはそのあたりはどうですか、建築の世界では。

磯崎——僕もわりとコンスタントに日本には関心があって、10年おきくらいに考え方が変わってきています。かつては「日本が外国に何を売れるか」でした。昔はわりとキッチュな日本ということで、ジャポニカみたいなものが出てたところがある。それに対して最近ではもうちょっと、単純さとかミニマルな構成とか、そういうレヴェルで捉えたものが日本的なセンシビリティだと言われている。それに基づいて動こうとしている人たちもいますね。それはしかし日本で言うと一番安全圏にいる、どちらかという保守派になるでしょう。

別なフェーズでの「日本的なもの」をもっていこうという動きは明瞭にありますね、強いかどうかはわからないけれど、「日本的なもの」の中でも土着っぽいもので売る、土着っぽい、というのはアジア性みたいなものですね、それからもうちょっと貴族的なものとなってくると、モダニズムの日本版みたいなものです、この二つは明瞭にあるんですね。

ですからある意味で「日本」というのはじつは建築の場でも大きなテーマになりつつあります、そこに入り込みさえすれば後はリファインするだけです、気は楽ですよ、ただそれはやりたくないからやっていないというだけのことで、むしろ僕自身としてやりたいことは、そういうふうにいるいろいろなかたちで見る日本をどうやってばらばらにできるか、ということです、相変わらず60年代的な思考ではありますけれど、

一柳——手がかりでいいわけですよ、

磯崎——ええ、それは常に思います、例えば「時間」の問題を建築に採り入れようと思ったときに、ヨーロッパ的な時間ではわかりすぎて面白くないんです、そういう意味では東洋的な要素のほうが面白い、それから風水にしても、納まり方のバランスというのは一種のダイナミズムをもっています、これは手がかりになる、しかしそれをそのままのかたちで押し込んでしまうと一向に変わりばえしないので、何かそれをもう一遍壊せないかといろいろなことを考えます、

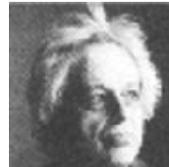
音楽の東西の組み合わせ方にしても、考えてみたら似たようなところがありますね、僕らの世代というのほどちらかという、一柳さんがおっしゃっているような東洋の呼吸法であるとか、全体のオーケストレーションであるとか、そういう方法を介して西洋音楽を解体しようとしている、それから西洋音楽の伝統の構図ということで、逆に日本の音楽の構図を解体しようとしている、この二つを相互に利用しながら相互に解体する作業は、かなり僕らの世代はやってきている、僕も当初はそういう目標で、自分のポジションを両側に位置づけるようなことでやってきていたように思います、いまこれがどうなってくるのか、東洋にもつばら寄るか、西洋に寄るか、両方ふまえるのか、両方ふまえはじめると、じつはあいだにたくさん、アフリカがあったりイスラムがあったりして、わからなくなるところもあるんですけどもね、

このあいだから偶然イスラム圏の建築の賞を出すというのでその審査をやらされていて、ろくでもないものしか結局見つからなかったんですけど(笑)、イスラム圏のもっている建築や美術全体の構図というものが、やはり政治的なレベルの発想を含めて、全然違うんですね、僕らは「東西」の二分法でしか考えなかったけれども、三極で見ないといけないかな、という印象を強くもちました、

一柳——最近出した『音楽という営み』(NTT出版)にも書きましたが、ブルーーズとかシュトゥックハウゼンなどいわゆるヨーロッパの西側から出てきた人が、戦後には確かに主流であったわけですが、20世紀の音楽の遺産としてどんなものが次の世紀に受け継がれるかと考えた場合、あの世代ではないと思うんです、磯崎さん流に言うと、20世紀の悲劇の記憶をきっちり自分の作品に投影している人たち、例えばクセナキス[★15]であったり、リゲティ[★16]だったり、イサン・ユン[★17]だ



★15——Iannis XENAKIS(1922-)、作曲家、ルーマニア生まれのギリシア人、第二次大戦中、アテネで対独レジスタンスに参加、戦後、ギリシア共産党の非合法活動をへて47年フランスに亡命、確率論やコンピュータを駆使した斬新な音響で、セリー音楽以後の西欧の前衛音楽の第一人者となった、代表作《メタスタシス》(55)、《エオンタ》(66)など、本誌24号にインタビュー掲載。



★16——György LIGETI(1923-)、作曲家、ハンガリー生まれ、ハンガリー動乱(56)を機に西側に移住、トーン・クラスタ(近接する音を同時に鳴らして「音の束」をつくる手法)を多用した《アトモスフェール》(61)はとくに有名、他の代表作に《クォーター》(67)、オペラ《ル・グラン・マカール》(74-77)など、現在、ドイツ在住。



★17——尹伊桑(1917-95)、作曲家、韓国生まれ、ベルリン在住中の67年、韓国中央情報局によりスパイ容疑でソウルに強制連行され、終身刑を宣告されたが、国際世論を背景に2年後に釈放されベルリンに戻る、代表作は《流動》(64)、《礼楽》(66)、オペラ《胡蝶の未亡人》(68)、《チェロ協奏曲》(76)、《交響曲第1番》(83)など。



★18—Sophia GUBAIDULINA (1931—)。作曲家、旧ソヴィエト連邦タタル生まれ。戦後の旧ソ連のもっとも重要な現代作曲家のひとりだが、80年代のペレストロイカの時期までその存在はほとんど西欧に知られていなかった。代表作《インクローチェ》(79)、《オフェルトリウム》(80)など。92年、ドイツに移住。98年、高松宮殿下記念世界文化賞受賞。



★19—Mauricio KAGEL (1931—)。作曲家、アルゼンチン生まれのユダヤ人。57年、ドイツに移住。その活動は音楽のみならずラジオドラマ、映画制作にまで多岐にわたり、視覚的・演劇的な要素を大胆に取り入れた作品で知られる。またオーケストラやオペラ劇場といった「制度」を主題としてとりあげた作品をつくっている。代表作《マッチ》(64)、《ハレルヤ》(67—68)、《国立劇場》(71)、《二つの人間オーケストラ》(73)など。

ったり、あるいはロシアから出てきたグバイドゥーリナ[★18]とか、アルゼンチンから出てきたカーゲル[★19]とかですね。彼らは非常に過酷で悲惨な状況、第二次大戦とか祖国の動乱——イサン・ユンみたいにスパイ容疑で拉致されて拷問を受けたりとか——を通過してきて、だからいい作品を書いているとは言わないけれども、ともかくそういう過酷な20世紀の現実を体験してきたうえで、最終的にはかつての西ヨーロッパに出てきた、もとはと言えば彼らは西側の人たちではないんです。つまりギリシア、ハンガリー、韓国、ソ連、アルゼンチンだったり、要するに西側でない人たちがやっていることが、いま普遍性を獲得して非常に大事になってきている。現代数学を駆使しているクセナキスの音楽は非常に複雑ですが、根っこはギリシアやビザンチンの音楽だとか、イサン・ユンを見れば朝鮮半島の昔の音楽だとか、リゲティだって——私は彼はバルトクの後継者だと思うけれども——ハンガリーの民族的なものを吸い上げて、西洋的なものを書いているわけです。あまり民族的なものを表面に出さないで、よく聴けばそういう要素が入っているのがわかりますけれども、手法としては完全に西洋のものをやっているわけですね。そういう人たちが「ポスト20世紀」として浮上ってきていて、いまは皆老大家や亡くなった人ですが、彼らのやってきたことは戦後に出てきた人たちとは違うところがありますね。ヨーロッパの西側から出てきただけの人と、自分の祖国と訣別して、しかも祖国を土台にした音楽を書いている人の違いは大きいということです。

磯崎——つまり、ヨーロッパの伝統を受け継いでそれを内部展開していくという人に対し、単純にそれだけでは背負いきれないようなもつと別な抑圧を国家的にも場所的にも時代的にももっていたような人がいた。彼らは、その抑圧にもかかわらず西洋的な音楽を皆理解しているわけですね。そういう状況を西洋的な音楽世界に持ち込んでくればまた別なものが生まれていくと言えるんじゃないかと思います。

いづこも同じコンサート・ホール

一柳——いまコンサート・ホールがたくさんできましたが、ほとんど似たり寄つたりの建物が多くて、しかもそこでやられている内容すらほとんど同じで、博物館化してきていると思うんです。しかし、一方に非常に頑なに古典的なコンサート・ホールのスタイルというものに固執している人もたくさんいます。去年水戸で、一つはホールを使って、もう一つはギャラリーでパフォーマンスをやったんですが、ああいう空間は非常に快適ですね。つまり水戸芸術館のホールはちよつとふつうのコンサート・ホールと違うし、ギャラリーはまたギャラリーで何も特に設備がない、コンサート・ホール然としていないところというのは自由でやりやすいんです。奈義の美術館というのは多分磯崎さんの中で「新しい美術館」という発想でおつくりになったと思いますが、例えばコンサート・ホールというのはそういうあまり似たり寄つたりしたものでないかたちは考えられないのか、スポンサーがいたり自治体がいりするからかもしれないですが……。

磯崎——美術館やコンサート・ホールや劇場というものは、建物の形式そのものが一つの時代の展開のうえでできあがっているわけですよ。

コンサート・ホールのいまの規格というのは、日本の場合、どうしても19世紀にできたものをモデルにしている。そこで作曲された19世紀的なもの、ロマン派を中心にした音楽だけをやるということできあがっている。オペラも同じですね。ワーグナーくらいまでの作品がやれるようにしろ、というのが精一杯。演劇も額縁舞台。美術館は印象派。まあ近代も20世紀前半くらいまでは同じ絵ですから、だいたい同じタイプの美術館だ、と言っていいわけで、すべていまのミュージアムや公共的なものは19世紀にできあがったコンセプトがそのまま1世紀後に一つのパターンとして成り立っているんだ、ということなんです。つまりものがつくられていくときの現場性がないわけです。ですから現場性というのはどうしたらいいのかということを考えていくといままでの形式は変わるだろうと思うのです。

奈義町現代美術館の場合は、いままでの美術館はインスタレーション・ワークが成り立たないような空間だから、最初からインスタレーションしかできないものにしてしまえ、という考え方だったわけです。そしてそれと同じことはコンサート・ホールについてもありうるんじゃないかと思っています。ではどういふものがあるのかということになると、せいぜいいままでモデルにされているのは、新しいコンサート・ホールとなるとIRCAMくらいですね。でもこれはまわりが壁になっていて、平らで、場合によってはまわりに演奏者を置くこともできる。要するに一種の多目的空間でしょう。

それで僕がいま秋吉台に建設中のホールでは、最初にルイジ・ノーノ[★20]の《プロメテオ》をやることに決まっています。ノーノの場合、《プロメテオ》の初演はヴェネツィアの教会の中にノアの箱船みたいなもの——これはレンゾ・ピアノが設計したんですが——をつくって空中に浮かして、演奏者はその竜骨沿いに並んでいる。観客は船底に入っていく、という格好になって、つまり音がまわりを取り囲んで立体化していて、相互に音のやりとりがある、というプランをつくったんですね。いままでそれは全部共通のパターンになって、だいたいどこへ行ってもその形式を模倣したものが演奏されているらしいのですが、「せっかくやるならば」というので僕はそれを別に解釈して、空中にステージをつくって演奏者を浮かして、そこに数人くらいのグループを配置しました。アンドレ・リヒャルトという電子音楽をやっていた人の解説を聞いたことがあります。彼は音というものを常に渦巻き状に考えていると、だから渦巻きが出るように配置したわけです。そして観客は他のすきまとか地上とかに置く。そういうものを永久的なコンサート・ホールとしてつくってしまう、というプランなんです。

じゃあそのあとどう使えるのか、という疑問は残りますが、例えばソロの演奏だったら床を若干上下させて置いて、その演奏者のいたところに観客を入れればいいじゃないかと(笑)。ということで、「入れ替わり」とか「互換」ということをやって、基本的には演奏会場の空間というものが、演奏者と観客との相互の関係を可変にしていく、ということをやるとか実現できないかと考えてやってみています。どのくらいうまくいか実際に演奏してみないとわかりませんが、少なくともいまのところ建築空間としてはいままでのコンサート・ホールとはまったく違う

★20——Luigi NONO(1924-90)。イタリアの作曲家。本号グローバル・インタビューの註(p.92)参照。《プロメテオ》(84)は「聴くことについての悲劇」の副題をもつノーノ晩年の大作。台本は哲学者のマッシーモ・カッチャーリ。

ものとしてできあがりそうです。しかもそれがわりと人間の身体的な感覚と重なって見えるというところまではきているんです。

一柳——建築家が「こうだ」と思うものをつくってもらえれば、またその活用の方法は作曲家なり演奏者が触発されて生まれてくるはずです。そこで初めて建築家と音楽家の交流が生まれることになります。

磯崎——僕もそれを期待しているんです。いままでのところはノーノが常に批判しているように、オーケストラがいて指揮者がいる、つまりそれはセントラリズムだと。ユーロ=セントラリズムでありロゴ=セントラリズムであり、要するにそれはファシズムの構図だと。ファシズムの構図を解体するにはどうすればいいか、その演奏形式と空間を考えよう、というのが僕の理解しているノーノの発想ですから、そんな中心が生まれなような空間をつくろうと思ったりしています。 ●

[6月24日、磯崎新アトリエ]

いちやなぎ・とし——1933年生まれ。作曲家、ピアニスト。ジョン・ケージに師事し、大きな影響を受け、日本の現代音楽の水準を30年以上にわたってつくりつづける。代表作＝《ピアノとオーケストラのための「空間の記憶」》(81)、《ピアノ協奏曲第2番「冬の肖像」》(87)、《交響曲「ベルリン連詩」》(88)など。著書＝『音楽という営み』(NTT出版)など。本年12月、M・エンデ原作の『モモ』によるオペラを横浜の神奈川県立県民ホールで上演予定。

いそぎ・あらた——1931年生まれ。建築家。作品＝《静岡県舞台芸術センター》《豊の国情報ライブラリー》《バルセロナ市オリンピック・スポーツホール》《ティーム・ディズニー・ビルディング》など。著書＝『磯崎新の発想法』(王国社)、『建物が残った』(岩波書店)、『手法が』『建築の解体』『空間へ』(以上、鹿島出版会)など。

「シナリオ」