

情報が世界を変える一技術と社会、そして新しい芸術とは  
特別講義音楽はどこにある 坂本龍一×小林康夫

■ (チャプター1)

小林：(…やってきたという、そういう人ばかりだと思います。)  
まず、東京大学へようこそ。ということで坂本さんに拍手を。

(拍手)

坂本：どうもどうも。

小林：一応、銀杏を敷いてみたんですけど。 \*ダジャレのようだが…

坂本：好きです、銀杏。

小林：そうですか。

坂本：僕、銀杏は偉いなあって思っているんで。

小林：銀杏が偉い。その心は？

坂本：長く生きているじゃないですか。

小林：なるほど。たまたま今日は銀杏が満開というか、とてもきれいな日で。滅多にこう  
いうことしないんですけど。舞台に花を置くのは、私はピナ・バウシュと山口小夜子  
さんと、それ以外にはこういうことしたことがないんですよ。今日は特別に坂本さん  
に…。

坂本：ピナも来たことあるんですか？

小林：ピナ・バウシュはここじゃないところで、赤いバラを一面にひいたことがあって、  
キザなことやるやつだなあ、って言われたんですけど。

坂本：踊らないといけないんですか、じゃ？こう、踊ったりして。

小林：今日はとうとう男にこういうことをしてしまった。というわけで、東京大学のここ  
(駒場)の表象文化論の小林康夫です。この全体の講義は、吉見先生いらっしゃいま

すか？…吉見先生がいない？情報学環長の吉見先生が仕切っているんですが、ご指名で坂本さんの話し相手ということになりました。ですが、今日は坂本さんの授業なので、私がしゃべってもしょうがないから、なるべく坂本さんに何かをしゃべってもらうように。それで、どうせだからラディカルな話をしたい、という風に思っています。坂本さんに何を最初に聞きたいかっていう風に考えたら、坂本さんは何を探しているのか。何かをずっと探している人のように見える。単に作曲をする人というよりは、作曲もするけれども、それを通してか、それ以上になのか、それ以外になのかわからないけど、ずっと何かを求めている、探し続けている人だ、っていう気がすごくするんです。多分そんな探し求めているものが明確にすぐに人間とわからないものかもしれないけど、今この段階で、私が非常にぶしつけに、坂本さん何をずっと探してらっしゃるんですか、と伺い。

坂本：自分でもわからないですよ。

小林：でも、何かを探していますよね？

坂本：何を探しているのかって、みんな自分でもわかんないじゃないですか？よく、ドラマなんかでは 10 代のうちから自分のなりたいこと、したいこと、夢、とか最近よく聞きますけども。それでそれを追いかけて、それが成就するみたいな、人生ドラマみたいなものをよく目にして、全然違うよなあと思うんですけど。小林先生も今のようになろうと思うってなったわけじゃないでしょ？

小林：全然…。

坂本：たまたまでしょ？

小林：うーん。

坂本：どうですか？

小林：いやいや、僕はね、坂本さんがこういう自分になりたいと思ってなるというのが目的じゃないと思うんですよ。

坂本：うん。全然違うね。

小林：自分じゃないものを求めているんだよね。

坂本：うん。

小林：で、求めるっていうのは、大体、自分探しの旅とかバカ言っているんじゃないよっていう感じがしますよね？

坂本：します、もちろん。

小林：そんなアホな話はないでしょう。

坂本：うん。

小林：で、自分以外のもの求めないでどうするんだよ？

坂本：その問いを聞いた時に、最近だと普通は自分の夢とかね、なんかそういうことを探してみたいな文脈で語られることが多いけど、そうじゃないよな、ということなんですけども。だけど、人の生きることってのもおもしろい話で。僕も全然こういう、ミュージシャンになろうと思ったことが全然なくて、たまたまなっているんですけど。そうですね、ずいぶん遅くまで自分が何をしたらいいのかわからなかったですね。それもまあ、求めてる、求めるということも関係していると思うんですけど。じゃ、もっとはっきりしたサブジェクトでね、脳と音楽の関係とかさ、人類進化の過程と音楽はどうなってきたとか、そういうのにも興味はありますよ。そういう本を読んだりもするんだけど、それだけでもないよな。それだったら研究者になっちゃえばいいわけ。研究者もおもしろそうだなって大学時代に思ったこともありましたけども、やっぱりきっと怠け者ってこともあるんですけど、作るほうがおもしろかったんでしょうね。それでズルズルと音楽に関係してやっているうちに今、こんな風になっているんですけどね。だからなかなか難しいですよ。

小林：たまたまとズルズルでこうなっちゃったんだよねって言われて、みんな嫌なこと言うなあって思いますよね？（笑）

坂本：あ、そうか（笑） すいません。

小林：いや、でも同時にね、僕は坂本さんのライフをずーっと追っかけてきたわけじゃないんだけど、たまたまっていうのが力になっているような気がするんですよ。たとえば、映画の俳優になってみたり、オリンピックのテーマをやってみたり、コマーシャ

ルをつくってみたり、いろんなことなさっていますよね。見ていると、こんなこと言ったら失礼だけど、すごくこれをやりたいんだって一本通しているというよりは、たまたまのものに自分が対応しながらやっているように見える。そのたまたまが単なるたまたまじゃないというか、どんなたまたまも自分の何か探すことに結びついてくとか。そういう風に私みたいな第三者から見たら見える。そのなんか秘密が、この若い人たちに伝えられたらいいかな。

坂本：漠然としていますけど、やはり若い時から知っていたことというのは、音楽は食べられないじゃないですか。どんな音楽でもおなかいっぱいになるわけじゃない。チンパンジーからサル、ホモサピエンス、ホモ属のほうに進化してきて、どのくらいあたりから音楽のようなものを、ホモ属は始めたのかなというのにとっても興味があって、今も僕らの脳の構造っていうんですかね、そういうことに今一番興味があるのかな。なんで音楽を、アートと言ってもいいんですけど、しているんだろうっていうのは、やはり一番長い疑問ですかね。それで、ずいぶん前ですけど、上野動物園の飼育係の人に、ゴリラとかサルとかチンパンジーとか、いろんな猿がいますが、彼らは人間がやるような音楽的な行動をするんですかって質問してね。しませんって言われて。だけど人間が聞いて音楽のように聞こえる音を出すことはある。ドンドンとか、ガンガンとか。でもそれは何か別の意味でやっている、とその飼育係はそう言っていましたけど、それも本当かわからないんだけどね。解釈次第ですからね。何か意味があればそれは音楽活動じゃない。ということは音楽活動っていうのは意味のない一連の行動ということになってくるわけですよ。そうすると、なんで人間はそんなことをやっているのかっていうことですよ。人間だけがやるとすれば。

小林：やっぱり人間だけがやっているという感じはしますか？

坂本：難しいですね。最近だと鳥はかなり複雑なメロディを吹いたり、覚えたりするというようなこともだんだんわかってきています。それから、有名なのはクジラの歌ね。これもかなり複雑で長い曲だと1曲が30分くらいあるんですね。しかも個体差もあるし。それから、年ごとの流行り廃りがあって、今年のヒットソングじゃないんですけど、そういうものもあるらしいんですよ。これも調査があまり行われていないので事実かわかってない。だからもしかしたら人間だけじゃないのかな。それから有名なハチの行動は、動物行動学者はこういう行動は生殖のためだとか意味付けて解釈していくでしょ。もしかしたら意味もあるかもしれない。そういう意味から始まっても、それはもしかしたらかっこいいからとか、そうやると気持ちいいからとか思ってやっているのかもしれない。それはもうハチに聞かないとわかんないんだけど、コミュニケーションできないからわからない。それで、結局全部都合の良いように解釈し

ているんだよ。だから音楽的活動っていうのは何か。つまりどこが境目なのかっていうのはなかなかはっきりしないですよ。我々の脳がこれは音楽だ、これは音楽じゃないと認識する。つまり音楽として認知してない音響っていうのは我々の生活にいっぱいあるわけですよ。だけど認知すれば音楽になっちゃうわけですね。でもどこかにこれは音楽じゃないよなという境がある。それはでも時代だとか文化背景によって常に恣意的にどんどん変わっていきけるものなのか、どっかに閾値というか、境があるのか、これもよくわかんないんですよ。そういうことはとても興味ありますね。

小林：でもその時に坂本さんの中には音楽がどういうものか、大体イメージはあるわけですよ？

坂本：僕は僕なりにありますね。

小林：ありますよね。クジラの海の中をつながっていく物悲しい不思議な音もひよっとしたら音楽なんじゃないか、という風に考えていらっしゃるのを思うと、一種のコミュニケーションなんだけど、単純なコミュニケーションではなくてもう1つ何か別の要素がある音の構築ってことなのかしら？

坂本：コミュニケーションというのは、つまり何かのメッセージを伝える、そういう情報ってことなんでしょうけど、ハチがこういう風に飛ぶ例のように、これはいわゆるダンスでも芸術活動でもなくて何かのメッセージを伝える、あるいは生殖のためなんだとか意味付けられていますよね。じゃあ人間を振り返って、人間がやるダンスとか音楽っていうのは全くそういうコミュニケーション要素がないかという、そんなことはないわけですよ。そうするとかなり定義はあいまいで、定義づけられないというか、どこに境があるかわかんない。だったらハチのあの飛ぶ数、あの行動も芸術活動と見てもいいのかもしれない。けども、どうもそう見ない人が多いということなんです。だからそうするといろいろ出てきますよね。何でもいいんだけど、例えばシャケが遡上してきて最後に生まれたところで生殖活動をしますよね。あのときにオスがメスのシャケに巣を掘る、川の底に巣を掘ることを促すためにブルブルーって震えますよね。あれもダンスと思ってもいいかもしれないですね。そんなことはたくさんある。それで、結局僕の問いというのは、ちょっとレトロな感じですね。アートとは何か、音楽とは何かということになっちゃうんだけど。けど、その何かっていうのは何か音楽というあるものが、人間の外にあるわけじゃなくて、結局われわれの脳が何をもって音楽なら音楽と認識しているというのか、ということになると思うんだよね。

小林：やっぱり坂本さんの今の話だと脳っていうのは大事なキーワードですか？

坂本：そうですね。知りたいことですね。

小林：ま、僕は最初の、いつから音楽が始まるのかっていう問いを坂本さんは考えていらっしやるということを知った時の、瞬間的な僕の反応っていうのは、どっかから始まるんじゃないかって、音楽からすべてが始まるんじゃないかっていうように、僕メタフィジシャンなので、そういう風に転換しちゃうんですね。つまり、もともと音楽のようなもの、それはわれわれが認知している音楽とは違うかもしれないけど、とてつもない規模の音楽のようなものから生命そのものが生まれたんじゃないか、というように。“as old as gravity”、のような感じですね。重力と同じくらい古い。その前の部分は戦争でしたね。“A war is as old as gravity”っていうのがもう聞いたかもしれないんですけど坂本さんの曲の1つのモチーフです。同じように”Music is as old as gravity”って言えないかな。

(音楽)

坂本：だけどちょっと文学っぽく聞こえちゃうかな、僕は。

小林：いや、文学っぽいです。

坂本：でしょ。

小林：でも、何というか…。

坂本：最初にバイブレーションありき、みたいなところですね。

小林：そう…ですね。でも音楽が喚起する情動を、もちろんロマンティックな個人的な、今おれは絶望の淵にいるぜっていうような非常にヒューマンな感情もあるけど、坂本さんの音楽はそういうのをはいでいくような作業を、まあそこに感情が流れているときもあるけど、少しずつはいでいらっしやるような風に見えるときがあるわけですね、僕なんか聞いてると。歌っていてもいいと思うけど、ロマンティックのリードの世界で自分の人間的感情が、悲しみとか喜びがふーっと舞い上がっていくという…。

坂本：注意深くしていますね。それに関しては。

小林：それをこう、はいで。

坂本：あんまりそっちに行かないように。

小林：行かないように。

坂本：節制して。

小林：節制しているの？禁欲している？禁欲的ですよ？

坂本：していますよ、それは。

小林：本当は歌いたいんですよ？

坂本：どうかな(笑)

## ■ (チャプター2)

小林：いや、もう一挙に核心なんだけど、坂本龍一にとって歌とは何か、なぜ歌をそれだけ禁欲するのかっていうのは、すごく大きな問いだと思うんですよ。

坂本：さっきの脳の話の続きになると、ずっとそういう疑問があって、最近ですね、歌うネアンデルタール人っていう本が出ているよね。読んだことある人？…いないか。これは結構面白い。つまり、ネアンデルタール人は歌っていたのか、っていうことですよ。今僕らがホモサピエンスに一番近いホモ属じゃないですか。僕らの1個前のホモ属でね。形質人類学的には僕らよりも大きい脳を持っていたそうですよね。だから言語もあつたらしい。だけどどうも僕らとは脳の使い方がずいぶん違って、博物学的な部分の脳、それから技術的な脳、コミュニケーションをとる脳とかですね、それぞれもしかしたら僕らよりももっと進んでいた可能性があるんだけど、横の脳の中のネットワークがどうもできていなかったらしい。ていうことはつまり象徴的な思考というか、アナロジーということがたぶんどきなかつたらしいんですよ。それができないと何か音を聞いてもそれで心が喚起されたりだとかね、これは最も普通の、象徴的な行為ですよ。ここにアートなんかの全部の元があるわけです。それが、横断的に脳が使えないと、そういう、同じ音を聞いても僕らのように何か喚起されるとかね、そういうことはなかったんじゃないかというように思いますけどね。それで、さ

つき小林先生がおっしゃったね、世界に最初に音楽があったんじゃないか、となるとひも理論みたいな感じでね、すごい、こうビヨーンって、世界の振動だとかって考えることもできるけども。それはそれでまた面白いインスピレーションが湧いてきますけどね。何の話してたっけ？

小林：いや、…。

坂本：あ、歌か。

小林：歌です、歌ですね。歌どうですかね？歌、とっても聞きたい。

坂本：そうですね。音楽とは何かっていうことなんですけども、わからないっていう前提で。歌も音楽ですよ。歌いたくなったりするわけですね、人間はね。そこには思い出とか郷愁、悲しさとか怒りとかいろいろあると思うんだけど、主に感情に結びつきますよね、歌は。それに対してちょっと抵抗があるんですよ、子供の時から。なぜかわかんないけど。朗々と歌うような曲っていうのは気恥ずかしくてできないんですよ。7、8歳の頃からバッハとかそういうのが好きでね。あれは歌っぽくないじゃないですか。歌が内包されてはいるとは思いますが。歌の曲も実際たくさん書いているけども、どうも今言っている歌とは違うレベルの歌でね。簡単に感情を吐露するとかね、そういうことに対して抵抗がありますね。なぜかわかんないけど。

小林：普通音楽を、例えば音楽家ではない私が聞くとときに一番のめり込む通路っていうのは非常にロマンティックな、今歌ってわれわれ2人で言っている部分で、入っていくわけですよ。音楽の中に入っていくと意外と歌だけじゃなくてそれがある構造を持っていて、結構知的な構築物だってわかるんだけど、それまではまず感情のところから入りますよね。この1月間坂本さんのお相手をするということで坂本さんのCDを何枚か聞いたりすると、僕の直感では、坂本さんは非常にある種のロマンティックな素質を持っているというか、そういう空間を持っているように感じられるんだけど、しかし自分では歌わない。けれども、他者の歌を通してそれを自分の中で取り込んでくるという、そういう回路を通る。見える、聞けるっていうか。他者を通過して歌を歌として取ってくる、そこに坂本さんのある種の音楽のすごい力がある。おれなんか何にも表現してないけど、でも人が表現する…。

坂本：ずるいね、それ（笑）

小林：ずるいよね～（笑）でも、そうであればその先に自分はある、そういう風に見えるときがあるんだけど、どうですかね？



坂本：そうかもしれないですね。いや、歌えちゃう人は羨ましいですよ。だからそういう風に他者の歌をずるく使っているかもしれない。歌ってなにも人間の声の歌だけではなくて、ギターや他のものでも歌えるわけだけど。嫌な、恥ずかしい言葉だけど自己表現っていうのかな。ちょっと古い言葉だけど。さっきちょっとちらっと聞いていた曲で、人の喋っている声が編集されて音に乗っかっているんですけど、僕はあれが歌のつもりなんですね。人の声を歌として乗っけているんです。

(音楽)

坂本：そうすると animals って言っているから、当然 animals の“ani”のストレスがあるわけですね。強調がある。だから音楽の上に乗っけるときに、20人くらいの人に同じことをただ言ってもらって、それを編集しているんですが、いろんな国の訛りが入っていて、ロシア訛りとかウェーリッシュ訛りとかね、いろいろあるんだけど。日本人も1人入っていたかな。これニューヨークで録ったんですけど。だから同じこと言っているけども、1人1人言っている長さっていうのは違うわけです。それからイントネーションも多少違うし、リズム感も違う。だけど全部 animals の“a”に、音楽でいう強拍、弱拍の強拍というか、重みがあるんで、そこに乗っけるとこういう風に、歌じゃないですけど、歌にやはり聞こえてきちゃう。これはおもしろいなど。それがこの曲の秘密って言うほどじゃないけど、作り方なんですよ。全部それをやっています。そうやって注意して聞いて頂くと、全部センテンスの強調されるところがありますね。そうすると歌に聞こえてくるでしょ。そういう1つの具体例ですけどね。だから、ずるいっちゃずるいんですけどね。ハハ。

小林：いや、僕はずるいなんて言っているんじゃないですよ。ずるいというよりも、歌はメロディーというか、さっき言ったような本当はそうじゃない音楽。音楽ってそれに構造ってのがああると思うんですけど、歌になったときにはある種の線形性というか、線性を持っていますよね。その線の波がわれわれをどっかに連れてってくれるから、音楽に身を任せてタツという風に行くわけなんだけど、坂本さんがそれを切って、編集という言葉をお使いになったので、編集する。そうするととたんに線じゃなくて空間になる。3次元的な空間みたいなものに突入する。それで、その歌の解体を空間で再構築する。1次元的なものを切って、昔の古典的音楽だと、全部こう和声とかいろんな形で空間は完全に支配されているわけなんだけど、坂本さんはその支配をそういうクラシック音楽の和声の語法から外して、空間的なものを組み立て直すっていうのかな。そういう風に見える、聞けるわけですね。

坂本：うんうん。

小林：それで、その空間の手触りっていうのはどういうものなのか、そこを聞きたいんですよ。

坂本：そこは、あの、僕もまだ探している最中で、なかなかわかりにくいところですよ。そうですね、歌っているのは線的なものですよね。この音楽の場合の歌の線ってのは時間軸上に乗っているわけですよ。だから始まったら終わる。それから時間軸上に乗っていますから後戻りとかできないわけですよ。ま、僕らの考えの中では後戻りしたり行ったり来たりはできるんですけども、実際の時間ではどんどん進行しちゃっていて、音楽っていうのもその線上にいて、常に後戻りできないような形で音楽っていうのはあることが多いですけど。その呪縛から逃れたいっていうのかな、そこから自由になりたい欲求も強いですね。

小林：どうして？

坂本：どうしてでしょうかね（笑）

小林：僕は坂本さんは音楽で探していらっしゃることと音楽以外で探していらっしゃることと2つあって、多分どっかでリンクしているかもしれないという風に思いますけど。音楽で探していらっしゃるように僕なんかが見えるものというのは、そういう西洋音楽の語法にがんじがらめになった空間ではない、もっと空間の自由な可能性を追っかけてく。そうするとどっかで自己表現の世界じゃなくて、他者のいっぱい入ってくる、他者と言っても自分のよく分からない異質な他者が入って来れるような空間として音楽が出来上がっていくと、当然自己表現じゃないから、始めがあって終わりがある、ループをなしてまた自己に戻ってくるっていうんじゃないで、始まりもなければ終わりもないぼやーっとした空間の中に入っていく。

坂本：近代のヨーロッパ的な、作者がいて聴衆がいてね、それから音楽の時間軸上に始まりがあって終わりがある、音がうまく構成されている、デザインされているものがある、それが良い悪いと評価する。よくデザインされた曲は良い曲だとかね。そうするとそれはものすごい、大変な呪縛ですよ。それから自由な音楽っていうのもありまして、そういうものではない例で最初に思いつくのはバリ島の音楽なんですけど。有名なケチャなんか聞くと、ヨーロッパの音楽ってのは時間軸上の遠近法に基づいてっていうのかな、うまく設計されているようなところがありまして、そうするとその時間軸は進んで行くんだけど、それを設計しているいわば神の目みたいな作者がいて

ですね、そこにうまく音楽を構築、設計していくわけですね。例えば簡単な例ですと最初にテーマが出てくる。そうすると神の目では透視図法的に見ていますから、またこのくらい経ったら同じテーマが出てくるとかですね、このテーマが、テーマっていうのは1つのブロックのようなのだとすれば、このブロックをひっくり返して置いてみたりとかですね、2倍に拡大したりだとか、とにかくそんなことやって。それはもう本当に神の視点でこう操作しているわけですよ。そうすると多分、オーケストラで言うと指揮者が立っている位置が理想の聞こえ方ですね。そこが遠近法の中心点みたいな感じでできているので、それは非常におもしろいとも思えるし、不自由だとも感じるわけですけど。反対にバリ島の、例えばケチャなんかですと、どこで聞くのが理想的なケチャかっていう、それはないわけですよ。僕が聴衆だとするとどっかで聴いている。ケチャをやっている40~50人の男たちの間に入っていると、当然隣の人のチャチャチャとかチャッって言っているのが強く、大きく聞こえてくる。向こうのほうにいる人は小さく聞こえる。そうするとそれはどこに移動しても理想的な場所っていうのはない。常にローカルであるということになるんですよ。誰もセントライズされてないっていうか。ヨーロッパ的には中心を持たないで存在しているっていうのかな、行われている音楽ですよ。それはやっぱりそこには自由を感じるんですけど、逆にでもやっている側のバリ島の人たちは、昔はあれは宗教儀式だったのでリズムパターンを間違ったら殺されることもある、大変厳しいもので、もしかしたら彼らにはものすごく不自由だったかもしれない。これは文化人類学なんかの問題かもしれないけど、異文化のところに行って外からひとつ見ると楽しそうに見えるってことだけど、これは外からの視点でね。そういう風に見ること自体が、これも一種ヨーロッパの視点なのかもしれないね。まあ、いろいろ面倒ですが（笑）

### ■ (チャプター3)

小林：でも、ヨーロッパのバツハから出発する古典音楽の世界は良くもう理解してしまった上で、それから自由になって、逆に言えば、色んなものの空間の中の色んな断片的なものがお互いに共存しあうような空間が立ちあがってくる。そこでその空間そのものを作るといようなお仕事をしている時に、語法がないわけだから、一見するとすごく自由で、何をやっても良いわけですよ。でも、何をやっても良いって言うのは、どこかでアーティストにとっては非常に辛いことで、全てがオクケーっていうのは何もやってはいけないに等しいようなところがある。そこで、美学なり節度なり、何かを自分でセットしない限りは、何も作れないわけですね。何やってもいいよっていうのは別に自由でも何でもなくて、自由ってそういうことでは全然なくて、そこで何か自分のガイドラインを作っていかなきゃならない。でも、一番簡単なのは古典的な

技法とか語法に頼る事で、もうそれに任せておけば、自分は考えなくていい。坂本さんはそれをある意味じゃそこに解消されないような作品を作ろうと思ったら、そこでどういう風に今まで闘ってきたんですか？

坂本：闘ってきたかどうかは分かりませんが、ちょうど皆さん位の時かな、大学時代に、やはりそういう事を考えていて、つまり、じゃあ自己表現と正反対まで行ってみようかということです。要するに、何も自分では決めないってことになるわけですね。そうすると、どこまで行けば、自分では決めていないのに、自分の作品だって言えるか、ま、そこはかなり矛盾しちゃいますけれども。それで、僕がやった試みはですね、普通作曲家なんていうのは音を並べて、良い曲だ悪い曲だとか言っているんですけども、まず、音は書かない。で、5人位の普通の人間に何か音を発してもらい、その時の関係性みたいなことを論理的にちょっと考えてですね、この人がこういう事やっている時はこの人はこういう事をしないと、色んな関係性の場合を考えてチャートを作りました。実際には、やってくれる人がいなかったの、いわゆる演奏まで行かなかったんですが、一つのチャートを作品みたいにしておいたことがあるんだけど、その関係性も、考えられるあらゆる関係をそこに並べれば、そこには何の僕の美学も入ってこないわけで、思いつけば誰でも出来るわけです。では、どこに自分（坂本印）があるかってことになって、まあ、ないようなあるような事なんですよ。そのようにして、一番僕にとって自己表現度数の0に近いところまで下りていってですね、そこから始まっているところはありますね。そういう関係性とかっていうのはよく考えてはいますけれども。

小林：関係性にいくのと、もう一つは、今のお話で音は書かないっておっしゃったんですけども、それは例えばツェーとかフラットの何とか、そういうのは書かないってことですよ。つまり、それ自体が音を示す記号は書かないと。逆に電子音みたいなテクノロジーが入ったことによって、坂本さん自身が音を書くんじゃなくて、音をそのまま作るっていう方向に向かわれたわけですね。つまり、色んな音を出す人を配置してその関係性を見ていくという事は、音の上のメタのレベルの関係を追っかけていくという面もあるけど、同時に、音楽ではなく音そのものを作るという仕事にも行きますよね。

坂本：はい、そうなんです。大学に入る時点で、20世紀初頭位までの、西洋音楽といわれる近代的なヨーロッパの音楽の色んな技法とかスタイルの学習は一応終えていたわけです。それで、入学後は自分のことをやりなさい、ってなことになる訳だけど、結局その時僕は学んだことを全部捨てたかった。つまり、どこかへ逃げたかったわけ。違う事をやりたかったわけ。そこで、西洋音楽以外の言わば民族音楽（今だとエス

ニックとか言われているような音楽)をまず勉強しようと考えました。自分は日本人でアジア人であるのに、バッハ等の西洋音楽ばかり聴いていたので、そういう民族音楽をほとんど知らなかった。なので、そういうものをまず勉強しよう。それで、例えばピアノなんかだとオクターブが12に分かれていますよね。でも、世界にはそんな音楽ばかりではなくて、色んな分け方もあるし、必ずしも1オクターブを分けなきゃいけないという規則もない。例えば2オクターブを15位に割っても良いわけです。このように、世界には色んな音楽がある。そうすると、こうでなければならないという、音を配置する基になっている考え方をまず知りたい。それと、今先生がおっしゃった音の素材ですね。普通音楽を作る時は、いわゆる西洋で発達してきたピアノやバイオリンなどの音を使うことが一応暗黙の前提になっているけれど、これもやはり世界中にはそういうものでない楽器の音色が沢山ありますし、それから、ちょうど僕が大学に入った1970年頃世に出てきたシンセサイザー（当時は車以上に高価だった）という楽器を使えば、自分で勝手に組み立てて、世に存在していない自分独自の音色を作れる。これは、絵に例えると、自分独自の絵の具を作れるようなものです。だからやっぱり、民俗音楽と電子音楽が、ヨーロッパ音楽から離れるためにはどうしても必要なサブジェクトだったですね。

小林：それはやはり、今おっしゃった、ある一つの近代のポストモダンという時代と日本という地域という状況下で、ある意味では自分の音楽というものを考え直し、作り直したということですか？

坂本：うーん、あのね、丁度僕が大学に入る頃1970年頃というのは、僕自身の個人史の中で、西洋音楽の学習を一応終わったとみなして、今度は自分のものを作りなさいっていう、言わば卒業の始まりだったわけです。そして、これは本当に偶然ですが、丁度その頃は世界史的に見ても、いわゆるバッハ以前から何百年か続いてきた西洋音楽のデッドエンドの時期と重なっているのです。1980年が近づいてくると、日本はもう西洋から学習するものはない状態になりました。大雑把に言えば、その頃には、日本はテレビも自動車も自国で作れるようになって、もう西洋の真似をしなくても、追いかけるものがないという気持ちになってきました。そして、むしろ日本のテレビや車の方が良いのだと考えるようになり、それらはアメリカやヨーロッパに輸出されて、向こうの労働者が日本の車とかテレビを壊したりするようになるでしょ。そういうものの始まりの時代ですから。そういうものより、アートや音楽は先行して始まる。だから、西洋からは学ぶものはないという意識はもうすでにありました。生意気にも、18歳くらいから。