
私の音楽観

塚本 一実

Kazumi Tsukamoto

○「音楽とは何であろうか？」－私と音楽

「音楽とは何であろうか？」という問いかけと共に私は時間を過ごしています。もちろんこの問いかけは明確な答えが得られるものではなく、また、異なった複数の解答が同時に存在することを許すテーマです。幼いころから音楽と共に生きている私に、いつの日からか音楽が私にこのテーマを与えてくれたものと受け止めています。作曲家である私は、1作1作、新しい音楽の追求を作品の創作を通して行っています。そして、この問いかけと共に時間を過ごすことが、作曲家であり、また演奏家であると考えています。

○音楽の諸要素と音楽のあり方を考える

・「1つ」「2つ」「3つ」「4つ」

音楽を具体的に考えてみます。作曲家を志すにあたって、私達は和声学、対位法などのエクリチュールを学びます。和声学とは音楽における響き、楽譜の縦の学問とされ、対位法は音楽におけるライン、楽譜の横の学問とされています。和声学が縦のみの学問というわけではなく、また、対位法が横のみの学問というわけでもなく、これらには縦と横の双方の学問が混在しており、比重で言うと、和声学は縦が多く、対位法は横が多い、という具合です。和声学は単音を4つ同時に鳴るように作ります。対位法的楽曲の代表作である、J.S.BACHの平均律クラヴィーアも4本のラインからできています。この「4つ」とは何を意味するのでしょうか。一方、実際の音楽では、この「4つ」が「3つ」「2つ」「1つ」もしくは「5つ」「6つ」など、様々に変化して存在しています。音のかたまりとしてのそれぞれの数が、どのような音楽的意味を持つかをここで考えてみます。

まず「1つ」。無伴奏の歌曲等は「1つ」です。モノフォニーといわれる音楽全般がここに含まれることとなりますが、聴衆にとって把握しやすく、単純であるが故、強いインパクトを聴衆に与えます。アカペラなどは、非常に透明感溢れる美しいものです。ベートーヴェン Op.67 交響曲第5番「運命」の冒頭も「1つ」です。これも非常にインパクトの強いものです。ベートーヴェンが試行錯誤の上、あらゆる可能性を考えて、この「1つ」の形に定着したと言われています。モチーフとして使用されているこの「運命」の冒頭の「1つ」は、楽曲全体にみられる「2つ」「3つ」といった、幾つもの他のあり方の中に存在する為、聴衆は構造の変化の中で「1つ」を受け止めることとなります。従ってこの「1つ」は、先の場合よりも、よ

り強いインパクトをもった「1つ」となります。

次に「2つ」。モーツァルト K.545 SONATA などに見られるような、メロディーと伴奏という形はこの「2つ」の代表的なものです。ホモフォニーということになりますが、ポリフォニーにおいても、J.S.BACH の INVENTION のような2声で構成される対位法的楽曲は、この「2つ」です。このように、二つの要素が聴衆に与えられると、音楽的にはすっきりと明確に聴衆が楽しめる状態となります。

「3つ」。「2つ」の状態にもう一つの要素を加えたもので、ベートーヴェン Op.2-1 SONATA (68小節目～80小節目) 等に見ることができます。また J.S.BACH の SIMPHONIA のような3声でできている対位法的楽曲も、この「3つ」ということとなります。これは、「2つ」のすっきりした感じに比べ、聴衆が音楽要素を把握することができながらも、無限を感じさせる効果をもたらします。つまり、音楽の幅が広がり、聴衆にある種の超越感を与えます。

この無限の先に混沌があります。その丁度境目に当たるのが「4つ」です。先に述べたように J.S.BACH の平均律は4声部で書かれていますが、実際その多くはどこかの1声部が休みまたは保続音で書かれています。これは、混沌への突入を危惧した表れだと思われます。何故なら「5つ」以上になると混沌の世界へ突入し、聴衆が音楽要素や構造を把握することは難しくなるからです。つまりこの「4つ」までが、音楽のあり方として聴衆のなかに存在していると考えてよいと思います。もちろん、「5つ」以上の混沌の状態で作品全体ができている楽曲も存在します。しかし、このような音楽はここでは「1つ」と考えることができます。もちろん、どこに観点を置くかによってこの数は変わってきます。楽曲によっては、2声部からなるところでも「1つ」と考えることができ、非常にバラエティーに富んだ把握の仕方があります。音楽聴取という点から単純に考えて、この「4つ」が和声学や対位法に適切だと考えられ、用いられたのだと思います。

ここまでは声部または旋律線に観点を置いて音楽の把握について述べてきました。このほかに、響き、リズムなど、様々な観点からこの「1つ」「2つ」「3つ」「4つ」を考えることができます。

・音楽における旋律線、響き、リズム

旋律線を存在させるにはある程度の時間が必要となります。響き、リズムについても時間は必ず必要となりますが、旋律線ほどではありません。旋律線を創ることは誰でも可能です。そして、音楽を人声で表現する方法の多くは、旋律線を使います。聴衆へのアピール度は、旋律線のほうが響きやリズムより断然印象的です。そこで私は「道」～オーケストラのための～という作品において、旋律を主体に考え、できる限り和音を使うことを控えた創作を試みました。この手法をとったもう一つの理由には、不協和音を使うと、聴き手にとっていわゆる「よくある現代音楽」になってしまう恐れがあるという考えもありました。

音楽における旋律とはその作品の顔となるもの、響き（ここでは和音）とはその作品の肉付け・背景となるもので、双方ともに重要な役割があります。旋律線には和音の役割も含まれ、それゆえに、旋律線1本の音楽も存在しています。一方、和音の連なりによって、おのずと聴衆は線も感じることができます。また、不協和音のぶつかりは、汚くもなる反面、エネルギーの提示へともつながります。協和音の調和は、きれいな響きを与える反面、脆弱さにもつながります。つまり、協和音、不協和音ともに、使い方によって多種多様な印象を聴衆に与え、現代の音楽にとって、双方とも非常に重要な役割を果たしています。音楽においてこの旋律線と和音は共存するものであり、作家によって、その役割が料理されることになるのです。拙作「道」～オーケストラのための～においてチャレンジした、和音のできる限りの排除は、結果として次の作品への多くの課題を私に提示してくれました。

一般に時間とは、短く感じられた時間は楽しく、長く感じられた時間は、息苦しいものです。音楽にとってのリズムは、その作品の躍動感や、聴衆に時間の節目を感じさせる役割があり、この扱い方によって、聴衆の体感時間は長くも短くもなります。長く感じられた体感時間は作品を重く感じさせ、短く感じられた体感時間は作品を軽く感じさせます。しかし、芸術の時間とは面白いもので、長く感じられた時間でも、作品の内容の深さや作家の妙技によって、その作品を聞き終わったときに、この上のない充実感、満足感、そして感動を聴衆に与えることが可能です。同様に、短く感じられた時間でも、作品の浅さや軽さによって、疲労や倦怠感を聴衆に与えることがあります。リズムは旋律線や響きと同様に、音楽にとって必要不可欠なものであり、また、音楽が存在していると同時に必ずリズムも存在し、作家の料理の仕方によって、様々な様相になります。

・無調音楽と調性音楽、そして…

「無調音楽は、カラーが単一であるか、またはその数が複数であったとしても色の差は少ない。調性音楽には、はっきりとした色の差があり複数のカラーがある。しかしながら無調音楽でもドローンを持てば複数のカラーになりうるのか？いやドローンの性格からいって、単一カラーが趣きなのか？」

作品を書き始める時には、ありとあらゆる可能性を考え、その混沌とした中でさらに無限の可能性について考えていくことにより、作家のその作品に対する照準が定まっていき、そこからその作品の様式が生まれてきます。これは、模索することによりある楽想と出会い、そこに内包されている欲求に基づいて作品が創られ、その作品のカラーの表出へとつながることを意味します。そのカラーが新しくなくては作品の存在する価値が無く、その新しさとは目新しさではなく、作品全体からくる新鮮な感覚です。その新しさは作品を書いていく間に音が明確に作家に提示してくれるものであり、それがその作家の音楽であり悦びです。もう少しプロセスを限定すれば、その作品の産声は、その作品の楽想が出来てきた時期と重なり、作品に着手し始

めたときには、未だ姿を現していません。余談ですが、これは人間と似ているのではないのでしょうか。赤ちゃんの産声で新たな生命が誕生し、その赤ちゃんが長い年月と共に成長し、一人の人間となります。人間における赤ちゃんが音楽における楽想であり、長い年月と共に成長した人間は、完成された作品と似ている気がいたします。それはさておき、もちろん創作の最初は「こんな感じに書きたい」という漠然とした欲求と、明確な意図によって書き始めるのですが、それが定着、確定するのは楽想が出現してきてからです。音楽家は音楽的時間の持つ奥深いところへの追求を常とし、ある部分、短時間、瞬間に意識を置き追求をし続けます。その積み重ねから作品全体でしか伝えることの出来ないアイデンティティが生まれ、何物にも代えがたい重要なものとなります。それは後世の人から見たら、音階や旋法または音列のように、ある秩序だったものです。つまり、様式というものは、ある秩序だったものであり、なおかつ、その作家や時代が欲する生理的欲求の結晶といえます。現代における生理的現象は、音の持つ倍音から来ているのではないのでしょうか。調性音楽には主音があり、それは落ち着きをもたらし(終止感)、そして聴衆のより所となります。無調音楽には主音が不在、または、無数の主音が存在することにより、聴衆のより所がなく、よりどころの無い音楽ということを聴衆に認識させるか、調性音楽のより所が変わるものを提示することとなります。主音が存在するのには導音、属音、下屬音が必要ですが、無調音楽のそれは同じ音の現われる回数でしょうか？または、倍音からくる生理的欲求でしょうか？調性音楽と倍音の素晴らしい関係に変わる、無調音楽と倍音の関係は考えられないのでしょうか。音階に基づいて創作された音楽が調性音楽となったのか、はたまた、人間が調性音楽を自然と(生理的に)求めた結果、音階が定まっていったのか、というような調性音楽と音階との関係が、次世代の新たな音楽と倍音との間にありそうです。(スペクトル楽派とは、全く意を別にします)

・様式について

前項の冒頭部と重なりますが、あらゆる可能性に意識を置き、感性でその中から決定した音たちには、システムとロジックが見えます。逆にシステムとロジックがあれば感性が見えるわけではなく、感性があるそれなのか否は理屈ではなく感覚です。この感性が見えるまで作家自身は自己を究極まで追い込み、その褒美として様式が形を現わします。これも、後世の人たちから見たら、非常に巧妙なシステムであり、過去を超越したロジックに見えるのです。ここで、私がベートーヴェンとシェーンベルクの作品の分析をしたときのことに少し触れたいと思います。

時代は逆になりますが、まずシェーンベルク。彼の作品に触れたとき、その作曲技法の巧妙さに、私は驚きと戸惑いを同時に抱きました。作曲家として成長したい、または、作曲家として上手くなりたい、という切望のもとに創作を行ってきたように見えました。作曲をするためにはもちろん技術が必要です。それも巧妙で高度な技術が必要とされます。その技術の尚

一層の向上に彼は目を向け、一心不乱に探究していったように見えました。それは、人がジャンルを問わず常に持つ向上心です。探求に探求を重ねた結果、12音技法に彼は到達し、これは、それまでにない画期的な作曲技法でした。しかし、音楽としてはどうでしょう。確かに彼が数多くの探求から得た尊い技法であり、また、彼の地位も名人芸といえる巧妙な作曲家と万人から認知を受けました。しかし、彼はよい音楽を書こうとしていたのでしょうか。聴衆へ感動を与えようとしていたのでしょうか。彼自身も気づかぬうちに、芸術のマジックに取り憑かれてしまったのではないのでしょうか。作曲家として向上していこうとしていくうちに、その情熱の根源が摩り替わってしまったのではないのでしょうか。彼の作品 Op.11 の3つのピアノ曲、Op.19 の6つの小品を代表として私が彼から感じたものと、12音技法を用いた Op.23 の5つのピアノ曲以降の作品から得たものでは、天と地ほどの差があります。

人類はその昔、洗濯をするのに手を使って洗っていましたが、その後、研究に研究を重ねた結果、洗濯機を發明し、今ではボタン一つで洗濯ができます。人類は向上したのでしょうか。確かに洗濯機を作る技術は向上しましたが、現代人は洗濯をするということ＝ボタンを押す、ということになります。確かに技術は目を見張るほどの向上です。しかし、人類はボタンしか押さなくなりますので、失敗も工夫もその他の何かも感じることのできる余裕がなくなってしまいます。優秀な技術者が發明した人類にとって便利な洗濯機は、人類をある意味で愚かなものへと導いているのではないのでしょうか。優秀な作曲家は、巧妙な技術により作曲をし、それが崇高な音楽であるといわんばかり、という状態と似ていると思います。人は優秀な作曲家によって作られたものをよい音楽と思い込まされ、愚かになっています。洗濯機や音楽に限らず、現代のテクノロジーには多かれ少なかれ同様のことが言えると思います。このシェーンベルクによって、それまでの音と様式感が覆され新たな時代へと入ります。それは、作家が作品の様式をも創作する行為へと導いていったことを意味します。これを愚行にしてはならないのです。例え愚行であったとしても芸術は、その愚かさを尊さへ摩り替えることのできる媒体です。

それまでの時代の代表的な作曲家、つまり、調性音楽の代表的な作曲家の一人であるベートーヴェンはどうだったのでしょうか。ベートーヴェンは古典派の時代の作曲家といわれ、その時代にはソナタ形式、変奏曲形式などがあり、様式についての追求というよりはむしろ、その形式自体の中での新たな音楽への探求でした。シェーンベルクの時代に比べると、いささか簡単のようにも思えてきます。しかしなお、これがまったくの人類の愚かさの根底です。ベートーヴェンは、ソナタ形式という形の中で、不可能に近い極限のところまで突き詰めています。例えば Op.109 のピアノ・ソナタの1楽章など、ソナタ形式には違いないのですが、姿かたちは、それまでのものとは全く異なります。この曲にかかわらず、ベートーヴェンは、すべての作品で彼の探求を奥深いところまで展開させ、次の作品へ繋げ、より一層の発展へと音楽を導いています。ないもの（過去への否定）から、新たなものへと発展させていったシェーンベルクと、あるもの（伝統を疑わず）から、新たなものへの探求をしていったベートーヴェンといえるで

しょう。

音楽芸術とは、ないものから新たなものを産み出すような発展が、次々とできるものでしょうか。芸術とは、ある程度の期間、そこへ疑いの余地を許さないような、ある絶対的な存在を許す媒体だと私は思っています。その、ある期間絶対的なものとして存在できるものが、その時代の様式です。

○芸術の創作について

私は「音楽とは何であろうか？」というこの問いかけに音符を使って答えてきました。もちろん思考は言葉を使って行われますが、この「音楽とは何であろうか？」という問いかけの解答に言葉のみを用いるのは、私には不適切、不可能です。

音を素材として美を表現することを「音楽」と捉えますが、かつては、音を素材とした空間が「美か否か」というテーマが問われました。新しい音楽を創るということは、何時の時代においても実験的な意味合いを抜きには行えませんが、このテーマは、音を素材とした空間が「音楽である」ということが大前提としてあり、この大前提の下に美と認められたものが名作としてこの世に存在しています。一方、現代では「音楽であるか否か」というテーマが「美か否か」というテーマと同様に問われています。音を素材とした空間が「音楽であるか否か」というテーマは、音楽であれば「美」そうでなければ「美ではない」という考えに基づいています。この現代的な考えは音楽の発展に大きく影響を与えることになると思いますが、私は、音楽であるという大前提の「何か」が必要不可欠だと考えています。

私が音楽のあり方に無限を感じたのも、やはりベートーヴェンのピアノソナタを、彼の生涯に沿って分析した時でした。彼が、その時代の様式という範疇ではあるが、音楽のあり方の可能性への追求を、一切の囚われ事もなく、大胆にそして自由に、また苦悩と勇気を持って音に自分自身を託していった様子が伺われたからです。無限ということは、新しいことが起こりうる可能性が無限であるということと同じです。

新しいということは、それまでのものとは違うということを知ることができることも新しいということの一つです。音楽における新しさとは決して目新しいということではなく、新鮮であるという語と重なります。新鮮なものは過去に経験したものでも新鮮であり、つまり、普遍です。この新鮮さは作家の作品への好奇心・期待・不安が作るものであると考えます。たとえ到達点と同じであっても、違う曲と認識できることが新しいということと言えます。到達点をコンセプトと考えると、これには数に限りがあるものではないでしょうか。音楽は無数の可能性をもっています。コンセプトとは聴衆がその作品をすべて聞き終えた後に感じるもので、作家がその作品を創作する最初の段階に、作家の好奇心から生まれてくるものです。新しさを明解なコンセプトに求めるのではなく、非常に曖昧なものに新しさを担わせることが、芸術家の本質のように思います。そしてこの曖昧なものは感覚としか呼べないものであり、それは多くの時間を

ともなって明確なものと認識される形となり、そして時間の淘汰を経て普遍となるのでしょう。
下記は私が創作をしていく上で、生まれた言葉、出会った言葉を箇条書きにしたものです。

- ・作品は現実とは違う架空の世界。超現実。
- ・音楽とは奥の深いものであるが、しかし決して難解なものではない。
- ・少なくとも中原中也にとって、「何を描くべきか」というマルキシズムのテーゼは、「描くべき何物もない！芸術とは、自分自身の魂に浸ることにかに誠実にして深いかにあるのだ」（「詩論」）によって先取りするようにして、否定されていた。中原中也—いのちの声—樋口 覚（講談社）
- ・演奏家も作家も欲求があって初めて、演奏し、創作をする。
- ・当然作家は音楽の持続という観点に厳しく創作に向かうのだが、作家の作品への客観性が、その作品の持続を大きく左右し、その作家の自覚につながる。
- ・大衆必ず易なり、不易流行で、われわれの音楽に期待するものも変わらず、人類の音楽への欲求は変わらないもの。その期待や欲求を、現代の、また、ある作家の語法によって創作することが作曲。
- ・どんなゴミのような音でも音楽にして見せるという意気込みを持つ。
- ・楽器が教えてくれる音の魅力、そしてその音の連なりや重なりによってできる魅力的な時間空間が音楽である。
- ・創作は勇気をもって体当たりで行う。
- ・作曲は、現在ある音の次の音を、自分が聴衆となって期待しかつ感じ、そして掴み、譜面におとす。ところがこのとおりに行っても名曲はできない。
- ・作曲は音符を使って空気を創ることである。
- ・作曲とは、音楽のさまざまな新たな可能性と出会いたくて、自分を追究していくことである。
- ・作曲家は楽器の僕である。ティンパニーは低音とちょっと違う動きをすると面白いぞ。あれは十分にソロ楽器としても生きている。ホルンのオクターブ・ユニゾンと単音は違うぞ。フォルテの最低音はヘ音記号のドぐらいかな。
- ・テナーの音域は重いぞ。
- ・作家は好奇心と期待で満ち溢れると同時に不安に囚われる。
- ・演奏家は作家が作ったものを楽譜から、言葉ではなく音符を通してその作品を理解し、自らの好奇心と期待に満ち溢れ、表現する。これにもやはり、不安が付き纏う。
- ・この精神面こそが、音楽家と音楽芸術との尊い対峙となる。

○「新しい」とはどういうことか、そして「作曲とは？」「作品のアイデンティティとは？」
前項と少し重なりますが、「新しい」ということを物理的に考えると、未経験のことが「新しい」

ということとなります。つまり、経験に重きがおかれ、経験は個々によって異なるため、この「新しい」も個々によって異なります。作曲に置き換えると、経験とは過去の偉大な作品に触れることであり、そこから、「新しい」に挑戦することが創作です。これは、音楽を継承することであり、まったく新しいものを作るのではなく、もしまったく新しいものを作ることだとしたらそれは、異種のものを作ることです。つまり作曲は作家が認識する「新しいことをする」が重要なのではなく、作家自身にとっても未知の「新しい」に出会えることが重要であり、それは精神性の強いものです。またそれは作家にとって恐怖でありながら、期待を持つことにつながります。この未知、恐怖、期待は作品に必ず現われ、作品の存在理由となります。それは、認識ではなく感覚であり、永遠に続く大きなテーマとなります。また、このテーマは作品のアイデンティティと捉えることができます。それは「新しいことをした」ではなく、何の体験を踏まえているか、何の体験に重きを置き「新しい」を作っているかによって決まり、芸術の創作においての、最重要課題です。

作曲家は混沌とした中で考え、ぎりぎりのところで決断し、その行為が作品の厳しさとなります。そこに表われているものは決して混沌としているものではなく、はっきりと明確に、聴衆に提示されます。作曲家の混沌や苦悩が作品の表面に表れてしまうことを私は非常に恐れています。つまり、この混沌や苦悩は、ただ単に、作品の音の在り方やフィギュレーションと直接関係のあるものではありません。観点をそこにおいて論じると、いわゆるビルトゥオーゾのための音楽とは反対の考えになります。これは、現代の音楽にとって非常に重要な事項だと、私は考えています。

後期ロマン派の作曲家たちの多くはビルトゥオーゾのために曲を書いています。このビルトゥオーゾは作家にとって天使のように貴重な存在で、このビルトゥオーゾのために書くことは作曲家冥利につきます。後期ロマン派のころのビルトゥオーゾは、超絶技法卓越者のことですが、この難解なテクニックを容易く扱うアクロバットの意味合いでの演奏家の技術向上は、非常に重要でありながらも、現代では尊重されすぎているようにも思います。尚且つ、限界も感じます。また、観点がそこへ向かいすぎると、私の一番大切にしている「詩（うた）、感性、叙情」などは軽視されやすくなります。私は現代の音楽にとって最も重要なもののひとつに、この「詩（うた）、感性、叙情」があると考え、とても難解なリズムと音高を的確に奏することよりも、単調もしくは難解な技法を伴わない音程（例えば4分音符でDo - Re - Mi - Fa - Solなど）をこの世のものとは思えないほどの美しい空間にできる技術を尊重しています。これは、ロマン派のころのビルトゥオーゾ思考と一見正反対のようでありながら、同じ意味合いを持っていることだと考えています。

○聴衆

聴衆は音楽によって驚かされ続けてきました。これは、作品自体からくるもの（これまでに

述べてきた「新しい」に関係します)、一つの作品の時間の流れの一瞬から来るものなどがあります。(ハイドンの交響曲第94番「驚愕」((いわゆるびっくり交響曲))にある、寝ている聴衆を起こすための突然の打撃音のように)驚かされるということは、基本的に不愉快に感じるものです。しかし、音楽に必要な要素の驚かしは決して不愉快なものではなく、悦びとならなければなりません。この違いは、作曲家のその音楽に存在する持続への観点と大きく関わってきます。悦びにつながる驚きは、持続の中でのみ生まれることが可能です。何の脈絡も無い突然のそれは、音楽的悦びにはつながりません。

また、音楽には、音楽を聴いている聴衆に、あるスペース、聴衆の我、を存在させる音楽と、その音楽で聴衆自体を一杯にする音楽とがあります。前者を好む聴衆にとって後者は疲労を呼び、後者を好む聴衆にとって前者は物足りなくつまらないものとなります。つまり心を動かすことを好むか否かに関わってくる聴衆の姿勢の違いです。とかく現代社会はストレスフルな世の中であり、その中で心を動かすということは、体力、精神力のいることです。しかしこの体力や精神力こそが人間の生への力です。音楽においては、作曲家が創作途中の音から発生している欲求を掴む力、欲求を発生している素材に出会える才能、また、それまでの知識や教養と深く関わります。またそれはその発生した欲求を音にして具現化する演奏家にもおよびます。そして、その過程の全てが、具現化された音から浮かび上がる時間空間を、美の時間空間として受け止める聴衆にも深く関わっているのです。

○ むすびにかえて

音楽に自分自身を託すということは、作曲家や演奏家が「音楽とは何であろうか?」というテーマに身をゆだねることです。音楽の実態が無限の可能性を持つ芸術媒体であると信じ、「音楽が無限である」ということと、「音楽における普遍」とは同意語と考え、身をゆだねます。

私が言語によって思考した結果、私の体内に蓄積されたものは、作曲を通して音符に具現化され、このテーマに対するその時点での答えは、その時々私の作品であると言えます。また、芸術音楽の思考というのは言語のみではなく、感覚をもってして、言語とあわせながら行われる、感覚の世界の変化・発展でもあります。時間は記憶とともに存在し、記憶は不安状態の事象で強くなります。安心した状態での出来事は忘れやすく、不安な状態での出来事は良く覚えています。音楽との対話のなかで、作曲家はいつも不安のなかに存在することを好み、混沌としたなかからぎりぎりの一步を踏み出すのです。文学作家は作曲家よりも想像力を具象的に広げ創作をしますが、作曲家は抽象的に想像力を使い、感覚的に想像力を広げ創作をしていきます。双方とも、長いセンテンスを創るためには、膨大なエネルギーが必要となり、疲労、怠惰からフレーズの断片化が生まれ、それは作品自体からくる聴衆への疲労にもつながります。しかしながら、そこから長いセンテンスへの苦悩と打破が始まり、作品のエネルギーが生まれ、読者、聴衆を堪能させる結果ともなります。

「音楽とは何であろうか？」というこのテーマに対して、新しい音楽の可能性を追求し、創作することにより、私自身が音楽と応答して来ました。この応答は永遠に続くものと考えています。現代の作曲家は音楽の大前提を求め、また、創りたいのです。それが確立すれば本望です。創作着手時の無から有への不思議、作曲家はこの不思議の魅力に取り憑かれ創作し続け、演奏家が音楽を発生させ公に問いかけ、聴衆と時代がその姿形を明示し、発展し続けるものが音楽と考えています。