



仕切り魔の夢

藤倉 大

聞き手：岡部真一郎

基本的に「仕切り魔」

岡部 僕が藤倉さんの曲を最初に聴いたのはいつだったかな、と思って作品リストを改めて見てみたんだけど、ロンドン・シンフォニエッタの《Frozen Heat》、2000年の春ぐらい、イースターの頃ですね。とするとこの曲を書いたのは90年代……。

藤倉 《Frozen Heat》は最初ピアノ曲だったんですよ。

岡部 それをオーケストラというか、室内アンサンブルの曲にしたんでしょう？

藤倉 そうです。ですから書いたのは何年でしょうね。僕より2つ年上の子のために書いたんです。卒業試験というのがありまして、当時の大学の演奏科はみんな現代音楽を弾かなきゃいけなかったんですよ。

岡部 それはどこの大学のときですか？

藤倉 トリニティ・カレッジです。1年目は1人だけ僕に曲を頼んできて、2年目が5人、3年目が10人。4年目は14、5人で、そこまで大勢になると全員に1曲ずつ書けないので3人が同じ曲を弾いたりとか、ヴィオラとフルートとメゾ・ソプラノの女の子3人でトリオでいいや（元々は1人ずつ別々に頼んできた）、みたいな。そんなことをしているうちの



ピアノ曲のひとつが《Frozen Heat》でした。

岡部 正確に言うと、作品リストでは、室内アンサンブル作品の作曲年としては98年になっています。ピアノ曲も同じ年の作曲ですか？

藤倉 はい。ハダースフィールドのコンクールに応募するためにこの曲をオーケストレーションしてしまうということで、アンサンブル版もすぐ作りました。

岡部 それから随分時が経ち、こんなに分厚い作品リストができるようになって。

藤倉 それでもリストから曲を削ってますから、僕。

岡部 作品はずいぶん見せてもらったけど、「ちょっとどうかな」とご自身で思って作品リストから落としちゃう曲は多いんですか？

藤倉 多いですよ。というか、リストにはこれ以上作品数は増えないんじゃないかなと思います。削るから。

岡部 1作品増えるごとに1作品減らすとか？

藤倉 うーん。例えば《Echo Within》というピアノ曲はピアニストになぜかとても人気があるんですけど、《Joule》という新しい曲を書いたのもう削っちゃおうかな、と。

岡部 それはなぜですか？ 曲に気に入らないところがあるんですか？ それとも飽きちゃう？

藤倉 というか、これよりもっといい曲があるから取り替えてくれ、ということです。

岡部 でもその2曲のコンセプトは違いますよね？

藤倉 全然違いますよ。

岡部 書き方も違うし。

藤倉 全然違う。

岡部 当然そのとき考えていることも違うし。

藤倉 違います。リストから作品を削ることは、もちろん出版社側はすごく嫌がります。でも「自由に削っていい」という前提で契約しているので、削ろうかなあと。次に何の作品がリストから落ちるかとはちょっとわからないですね。

岡部 出版社はリコルディですよ。今は……

藤倉 ミュンヘンに変わりました。

岡部 今はミュンヘンのリコルディ。もともとはロンドンのリコルディだったわけですが、契約したのいつ頃ですか？

藤倉 僕にとってマネージメントや出版社がついたのは同じ時なんですよ。2005年の9月、僕が書いたオーケストラ曲《Stream State》がルツェルン音楽祭でブーレーズによって初演されたんですが、その初演の数時間前です。それまでマネージメントも出版社もなく。というか、つかないと思っていたのでずっと自分でやっていたんです。出版も、全部自分で制作できるように機材を買って、家でやっていました。けれど、例えば2003～4年にマレーシアにいたんですけど、マレーシア・フィルが僕のオーケストラ作品（《calling Timbuktu》という作品。後にリストから撤回）を演奏していてそれに立ち会っているときにBBC交響楽団がパート譜を送ってくれたとか、物理的に自分で対応できない事態になって。それで「どうしようかなあ、アシスタントを雇うお金もないし」なんて考えているときにリコルディと梶本音楽事務所（KAJIMOTO）から別々に話が来たんです。それで両方に、2005年9月に契約書を持ってルツェルンまで来てもらって、



英語で書いた契約書を交換させて、読ませて、お互いがハッピーだったらサインする、と。そこからですね、出版社と契約したのは。

岡部 それでなにか変わりましたか？

藤倉 変わったところと変わらなかったところがありますね。変わったところは、それは特に出版社よりもエージェントを持つということの方で、僕1人では手の届かなかった部分が可能になったり、マネージャーのお陰で形になったプロジェ

クトやらもあります。例であげますと、2011年2月に初演された《Tocar y Luchar》というオーケストラ作品（サントリー芸術財団共同委嘱作。2011年8月日本初演予定）。それはベネズエラのエル・システマの教育システム、その哲学に触発されて書いた作品で、指揮者のグスタボ・ドゥダメルとエル・システマ創設者のアブレウ博士に作品は贈呈されています。その作品はドゥダメル指揮、シモン・ボリバル・ユース・オーケストラによってベネズエラで初演されました。今一番人気のある指揮者とオーケストラで、僕1人では到底コンタクト取ったりできなかったでしょうし、ましてや新作を書かせてもらったりは無理だったでしょうね。そういった面白いプロジェクトの実現、あとそれによっての体験は自分自身にとって重要な作品／体験になったりもしました。とは言え、エージェントと出版社を持つ前に、2005年にブーレーズが初演したオーケストラ作品（委嘱が決まったのは2003年）、その2ヶ月後にペーテル・エトヴェシュが指揮したオーケストラ+コンピュータのドナウエッシンゲン音楽祭からの委嘱作品などは自分1人で持ってきた委嘱ですから、全てがその2005年の時点で変わった、と言う訳ではないと思います。少しずつ変わっていった、というところでしょうか。それに僕、みんなが言うように仕切り魔なんです。

岡部 人にごちゃごちゃ言われるのが嫌なんですか？

藤倉 いや、そうではないですけど、自分で出版社を呼んでミーティングやって、自分から今後の方針を語ったりするので。だから、そうですね、それまでずっと自分でやってきてたのが強みになった部分も多いと思います。

例えば、僕は卒業試験のときに小さなオペラを書いたんです（《This Could Be Beautiful?》）。というのは、卒業試験のために30分の音楽を書かなきゃいけないんですけど、僕、学校のコンサートホールのために30分の曲なんて書きたくない。それで、外で自分でコンサートをしますので試験官も来てください、と言ったら、大学側は「勝手にどうぞ」ということで、そのときはオペラをやりたいかったのでオペラを書いたんです。でも30分だと1回のコンサートとしては短いじゃないですか。なのでそれに加え、ベリオの《リサイタルI》を上演したんです。まず、ホールを借りるお金がないから友達に借りて、ホールに支払って、チケット代で赤字が出ないようにしたり、チラシを作っては道

端やナイトクラブで配ったり、とかいろいろして。そのときビックリしたのは、ベリオの出版社に楽譜のレンタル代を払わなくちゃいけないということ。それを知らなくて、どうしてそんなもの払わなきゃいけないんだ、訳わからん、と。学校に、ラッヘンマンなども曲を書いている現代音楽の世界でとても有名な歌手リンダ・ハーストが先生としていたんです。彼女は声楽の主任だったんですが、結構仲がよかったので、彼女に「こんな請求が来たんですけど、おかしいですよね」と相談したら、「それはうちの学部から出してあげるから」と言ってくれたり。歌手も一応学生の歌手だし、オーケストラも20何人にタダでやってもらうために僕が頼みました。そのうちの10何人には卒業演奏のために僕が曲を書いているから、「お前ら、今度は俺のために動け」と。

岡部 恩返しですね（笑）。

藤倉 そうそう。トランペットは1人いればよかったんですけど、声をかけなかった人たちの中には「なんで俺に頼まなかったんだ」と落ち込む奴もいたりして、結構面白かったですね。メンバーや楽器編成はいろいろ考えたんですよ。教会に通っている奏者を1人入れればその子が通っている教会でリハーサルができそうだったので1人入れたり。ハープは車代がかかるから却下。パーカッションはどうしよう、となったとき、大きな車と楽器をいっぱい持っている女の子を入れればレンタルしなくて済む。大太鼓やベルはどうしても借りなきゃいけなくなって、でもお金がないからどうしようか、となったときに思いついたのが、学校のオーケストラのマネージャー。サボっている奴を追い立てる役目の人なんで学校ではすごく嫌われていたんですけど、その人と僕は2人ともウッディ・アレン・ファンでヘンに仲が良くて。それで話をしたら、コンサートは復活祭の日で日曜・月曜の2日連続の祭日だったんですが「火曜日の朝までに楽器を元通りに戻してくれるなら好きに使っていいよ」と鍵を貸してくれたんですよ。それで車を持っているコントラバスの人と、さっき話したパーカッションの子とで行って楽器を積んで、という感じでリハーサルなどしましたね。コンサートには試験官が3人来たんですけど、僕、わざと招待券を用意しなかったんですよ。こっちも一生懸命ステージやっているんだから、お前らもちゃんとお金を払え、と。3人とも「こんなことは初めて」と言っていましたね。学割なし、みたいな（笑）。学生じゃないんだし（笑）。

こんな経験もありますし、出版社やエージェントがつく前は、交渉や楽譜作り、というか自分の作品を演奏してもらえないか話したり、ミーティングとか、すべて自分1人でやっていたから。それは、ある意味ではとてもいい勉強になったかなと思います。今もオーケストラとミーティングするときには、誰も連れていけない場合が多いですね。出版社がミーティングに来たいと言っても、部屋の外で待ってもらっていますから。自分で話す方が邪魔されなくていいんです。



岡部　じゃあ、あんまり基本的には変わってない？

藤倉　そうですね。基本的なスタンスは変わっていません。もちろんプロ（プラス面）とコン（マイナス面）がありまして、さっき、エージェントを持つという話のときも言いましたが、出版社を持つということも出版社があるから今まで届かなかったことができるようになることもあれば、出版社があるためにできなかったり、面倒くさくなったりすることもあります。もちろんその場合も、僕がうるさく意見を言うので、「はいはい、わかったわかった」とできるだけ希望を叶えてやってくれますけど。それはもちろん僕の損得の問題ではないんですよ。例えば、今、エストニアのアンサンブルが僕の作品を演奏したいと言っているんですけど、エストニアの人たちにとってユーロは高い。小さな曲のために高額を払わなきゃいけないのはかわいそうだと思うし、ちゃんと将来を見据えてビジネスをしないといけないと思う。だから僕は、出版社へ行行って著作権料を免除してもらうようにお願いしたりします。だから、自分のためというより、どちらかという相手のミュージシャンのマネージメントをしてるようなかんじですよ。いくら著作権をプロテクトするといっても、まずは多くの人に作品を見たり聴いたりしてもらう必要があるのです。ポップミュージックみたいに誰もがダウンロードしたいとか、そういう音楽じゃないから（笑）。

岡部　いや、これから変わるかもしれないですよ。

藤倉　うーん。距離が遠いな、という気はしますね。演奏家との距離が遠いし、数少ない現代音楽のお客さんにも距離が遠かったら意味ないと思うんですよ。あと、僕の作品は幸運にも世界のいろんな国で演奏されるので、その各地にある出版社のオフィスがいろいろとヘルプしてくれるのは本当に助かります。国が違えばビジネスのやり方も違ったりしますので。

1曲ごとにまったく違うけれども、根はつながっている

岡部　藤倉さんの音楽に対する姿勢は基本的にはそんなに変わっていないと思いますが、音楽的、技術的な転機がいくつかあったと思うんです。例えば僕が最初に聴かせてもらった時期、2000年前後の作品からなにか変わった時期があるとしたらいつ頃ですか？

藤倉　そうですね。僕は毎回1曲1曲違う曲を書きたいと思っているので、ひとつひとつ違うテーマと目標みたいなものがありまして。だから音楽がガラッと変わったのはいつでしょうね。言ってみれば、いつもガラッと変わっていたと思いますし。似たような曲をなるべく書かないように、とね。僕、思うんですけど、委嘱する側も毎回違う曲を書く人に委嘱するべきですよ。だって、そうじゃなきゃ、わざわざ新しい曲じゃなくても前の曲でいい、ということですよ。

岡部　それはすごく難しいことですよ。頼む方にしてみると、こういう曲を書く人だから、と考えて頼んで、お金を払うわけで。でも藤倉さんは1回ごとにやりたいことが変わる、と。もちろんそうでないと縮小再生産になっちゃいますからね。それで、毎回やりたいことが変わる、そのやりたいことはどうやって見つける、あるいは見つかるんですか？

藤倉　例えば、《Ampere》というピアノ・コンチェルト、あれが一番大変でした。

岡部　小川典子さんに書いた曲ですね。

藤倉　僕は、そもそも、ピアノとオーケストラと一緒に弾かれるべきじゃないと思っていましたから。

岡部　理由はなんですか？

藤倉　ピアノとオーケストラが同時に存在しなきゃいけない理由がわからなかったんですよ。ピアノで全部できる。オーケストラで全部できる。だったらなぜ両方を一緒に弾かなきゃいけないんだ、と。あと、たぶん僕の先生のジョージ・ベンジャミンもこのトピックについては同じ意見だと思うんですけど、19世紀には、僕にとって酷いピアノ・コンチェルトが多い。他の作品はすごく良くても、ピアノ・コンチェルトはがっかりするようなのが多かったり。一番嫌なのは、ピアノで弾いたメロディをホルンが吹いちゃったりとか。だって全然違う楽器じゃないですか。マリンバだったらわかるんですよ。でもなんでホルンなの？　っていう。オーボエとピアノが同じ素材をシェアするのも僕には理解不能だし。そういうこともあって、どうしてピアノとオーケストラと一緒に書かなきゃいけないのかな、という疑問があって、ぜひ書きたいな、と思ったんですよ。

岡部　逆に。

藤倉　逆に、です。いつもそうですけど。

岡部　ジョージ（・ベンジャミン）も結局コンチェルトを書いていたよね。

藤倉　13分だっけかな。

岡部　《Ampere》の方が長いですね。

藤倉　25分。僕はちまちましたのはあんまり書きたくない（笑）。

岡部　この作品は日本では名古屋フィルでやって、ロンドンではフィルハーモニア管でやって、両方とも小川典子さんがもちろんソロでしたね。それで、作品のコンセプトはどういう風に発展していったんですか。

藤倉　そうですね。最初本当に大変で。どうしたもんかな、と思って。ピアノでしかできないものはなにがあるかな、と。ピアノほど退屈な楽器もないし。例えば、ピアニストが演奏中立ち上がった時点で僕は「うわー、こいつらまだ内部奏法やってんの」みたいに思っちゃうんですよ。かといって鍵盤でどれだけ面白いことができるかなって。それですごく悩んだんですよ。最初の4ヶ月で3分を書いたぐらいでした。でも、オープニングをどうしようか、と書いていたらわかったんです。要はペダルなんですよ。ピアニストが弾いたときに音が鳴りますよね。その鳴っている音をオーケストラが持っていく。つまり、音が均等に減衰していくのがピアノという楽器の大きな特徴なので、それがオーケストラに浸透して行って、その音のスペクトラル、ハーモニックシリーズを展開していき、それが膨らんで縮小したときに元の基音に戻りきらずにまたそこから別のハーモニックシリーズが展開していったら面白いかな、と。大きくなって戻ったときに小川さんはまた違う和音を弾くんです。その繰り返し。それに間隔がだんだん狭まったり、広まったりすれば面白いかなと。オーケストラの弦とか木管とか分けるんじゃなくて、弦と木管も金管も一緒に溶け合って鳴っているような感じで、しかもハーモニーはクリアに聴こえて、というのだと面白いかな、と思って作ったのが最初の3分のオープニングなんですよ。あと、小川典子さんの場合、日本でもそうだと思うんですけど、イギリスだ

とスター・ピアニストなので、小川典子さんファンがいっぱいいるだろう、と。「なんだ、現代音楽か。残念だな。でもいいや、小川さんだから行こう」といって来るお客さんが多いと思うんですよね。それもあって、わざと、小川さんが弾きまくる部分は最初の3分の後までとっておこうと考えて作ったんです。最初の3分のオープニングで、僕の中でのオーケストラとピアノの関係性を示せたと思うんですよ。「これでいきます」と。それで第2セッションぐらいからはアクティヴな素材が入ってきます。さっきペダルと言いましたが、ソステヌートペダルを使っただけです。そのアイデア自体は全然大したことはないんですけど、高速で弾いているときにある音がソステヌートで伸びたら、その音とソロのヴァイオリンとチェロがクレッシェンドを弾くことで、その伸びたピアノの音の反転の音みたいになり、そのソステヌートで弾かれた音と関係し、他の部分（響かない鍵盤の高速の素材）はトゥッティのピツィカート、ですから鍵盤のエクステンションみたいな、という感じでカッチリとピアノとオーケストラ（この場合は主に弦パートですが）と関係性を持っています。第3セッションはカデンツァなんですけど、最初の部分は小川さんはほとんど弾きません。沈黙があり、そして段々と音が出てきて、スーパーカデンツァと僕が勝手に呼んでいる第4セッションになり、オケとピアノが弾きまくりです。で、最後の第5セッションがトイピアノです。トイピアノは前から使いたいと思っていたんですよ。ピアノの横に置いてあるおもちゃのピアノ（トイピアノ）のところに小川さんが行って弾くんですけど、このセッションは、ピアノ・コンチェルトを書く前に小川典子さん個人の委嘱で書いたピアノ・ソロの曲《Returning》をベースにして書きたかったんです。もし僕が有



能なビジネスマンだったら《Returning》をそっくりそのまま3分コピーしたと思うんですけど（笑）、そういうことはできなくて。どうしようかなと思ったときに《Returning》の最初の部分をコンピュータに入れて分析させ、その《Returning》の録音から出るハーモニックシリーズだけを切り抜いたんです。そのハーモニックシリーズからメロディを作り、トイピアノという音の狂ったおもちゃのピアノを小川さんが弾いて、弦のハーモ

ニクスがアップ・ボウでクレッシェンドをやる。反転みたいな感じで。その後ろでパーカッショニストが水の入ったワイングラスのふちをこすって音を出して（音程は指定されています）弾く部分があって終わります。あと、トイピアノのカデンツァもありまして、ですのでこの曲にはトイピアノのカデンツァと本物のピアノのカデンツァの両方があるんです。「カデンツァのないカデンツァ」というのは現代音楽のクリシェじゃないですか。「カデンツァはクリシェだからアンチ・コンチェルトを書く」というのはリゲティも彼のチェロ・コンチェルトでやりました。それもいいんですけど、僕はちゃんとカデンツァを書きたいな、と。僕は「なんちゃってピアノ・コンチェルト」みたいなのではなくて、本当にピアノ・コンチェ

ルトを書きたかったんですよ。ピアノなしでは音が発せられない、本当の意味でのピアノ・コンチェルト。オーケストラのすべての音が小川さんの指から出ている、という感覚はありました。《Ampere》を書いたおかげで、ピアノってこういう楽器なんだ、というのがわかって、その後に書いたピアノ曲《Joule》はとても書きやすかったです。



岡部 ただ、藤倉さんは子供の頃からもちろんピアノをやっているわけで、「自分の楽器」はやっぱりピアノでしょう？

藤倉 そうですね。

岡部 すでにピアノのことをよく知っているし、自分でも弾くし、人前で弾いたりもしている。そんな「自分の楽器」であるピアノとオーケストラのための作品は書けないと思っていたのが、いま説明してくれたようなコンセプトが生まれて、作品が生まれた。ということは、今まで全部知っていたはずの楽器から違うものが見えてきた瞬間があったと思うんです。それはどうやって出てきたのかな。

藤倉 ピアノが一番よく知っているから逆に書きにくかったと思うんですよ。というか、こんなによく知っている楽器に今からどうやって特別なものを見出すか、それが大変でしたね。こう言っちゃ悪いですけど、ピアノって全然普通の楽器じゃないですか。例えば、僕がどこかの民族楽器で曲を書くんだったらリサーチもするし、すべてが僕にとって新しく、面白いと思うんですけど、ピアノと言われてもね。

岡部 誰もが知っている楽器で、少なくとも藤倉さんはずっと弾いていたし、楽器としても完成されている。一方では、なんでもできるはずの楽器だから、その可能性も20世紀半ば過ぎくらいでもう汲み尽くされちゃったのかもしれない、とみんな思っていたわけですよね。もちろん今でもそう思っているところもあるけれど。そういう中で、どこかで切れたところが、あるいはなにか降ってくるものがあるって、こうやったら解決できる、と。それを見つけるために時間が必要だった？

藤倉 そうです。

岡部 それは弾いていて見つけたんですか？

藤倉 いや、弾かずに悩み続けて、ですね（笑）。

岡部 では小川さんと話していて、とか、誰かの演奏を聴いて、とか？

藤倉 まず最初に、僕は演奏家と本当に密接に曲を作りたいタイプなんですよ。小川さんと僕は本当に仲がいいんですけど、小川さんみたいなスター・ピアニストだと忙しくていつも不在なんですよ。それに、改めて「ピアノを見せてくれ」とお願いする訳でもないし。例えばサックスだったら、どんな音が出るのか、何をするとどういう風に鳴るのか知る必要がありますけど、ピアノは誰もが知っている楽器ですし、典子さんは典子さんと本当に忙しいから、「曲ができたから見せてね」って感じだったし（それも彼女のスケジュールを見てもすごく理解できますし）。だから1人で結構大変でした。

僕、この曲に10ヶ月かけようと決めたんです。いつも委嘱やプロジェクトがあるときは作品にかける期間を決めるんです。で、この曲は10ヶ月と決めて。考えている時間はそれはもうすごく長かったですけど、最後になると書いて書いてしょうがなくなりましたね。20分か25分の曲を、と依頼されていたので、15分まで到達したら許してくれるかな、と思っていたんですけど（笑）、15分までたどり着いたら25分までバーツと書きちゃった。最後の4、5分なんて2〜3週間で書きちゃったぐらいです。やっぱり最初が難しいですよ。あと、曲を5つのセクションに分けたのは、クリアなストラクチャーとプランができればいいな、と思ったのと、作曲に10ヶ月かけるスケジュールのためです。芸術的な話じゃなくて申し訳ないんですけど、これは重要だと思うので話しますが、僕は作曲だけで食べていますので、作曲に10ヶ月かけるのはいいんですけど、だからといってその分委嘱料が高くなるわけじゃないんですよ、10ヶ月かけようと思ったのは僕の勝手ですから。2ヶ月でパツと書けば効率いいかもしれないけど、10ヶ月と決めたので……。

岡部 同じ委嘱料をもらうにしてもね。

藤倉 そうそう。だから10ヶ月の間にになにかしなきゃいけない。もちろん《Ampere》だけ書いていたかったんですけど、10ヶ月の間に生活費を稼ぐためにどうしても他の作品も書かなくちゃいけなくなるので他の依頼も受けることになる。それで第1セクションが終わったら違う曲を書いて、次に第2セクションを書いたらまた別の曲を書いて、ということやるんです。そうやって《Ampere》作曲中に書いた兄弟分の作品が《secret forest》なんですよ。ですから《secret forest》、あと《SAKANA》もそうでしたが、言ってみればあまり気が乗らなくて引き受けた委嘱だったんですが、最終的に僕の中で大事な作品になった訳です。逆に、もし家が裕福だったりしたらこれらの作品は書かれなかったかもしれないと思うと、不思議に感じます。まあ聴く方にとっては聴かなくていいから嬉しいかもしれませんが（笑）、僕にとってはこの2作のない作曲家人生は考えられなですし、やはりどれだけ気が乗らなくても、大事な作品に仕上げるのがプロの作曲家なんだと思いますね。

岡部 《secret forest》も日本でやりましたね。

藤倉 はい。紀尾井ホールといずみホールの共同委嘱です。この曲は2008年に初演されて。

岡部 東京で初演ですよ。

藤倉 世界初演です。その後、大阪でやって、N響でやって。

岡部 N響は尾高賞の演奏会ですね。《secret forest》は尾高賞を受賞した曲ですよ。

藤倉 そうです。それからアンサンブル・アンテルコンタンポラン、ロンドン・シンフォニエッタ、山田和樹君の指揮で横浜シンフォニエッタでもやって。

岡部 日本で4回もやって、ヨーロッパで2回だけ、というのは藤倉さんの曲としては非常に珍しい。

藤倉 そうです、珍しいです、本当に。当時はピアノ・コンチェルトの作曲に専念できたらなと思っていたんですけど、その途中で書いていたのは結果的にはよかったです。《secret forest》は他の作品ともとても繋がっています。

岡部 それは相互に関係するということですか？ それとも別々の世界ができるから、煮詰まったりしないということなのかな？

藤倉 いや、そういうわけではない。

岡部 ピアノ・コンチェルトと《secret forest》は全然違いますよね。

藤倉 まったく違いますね。それはもちろんわざと違う風にしたんですけど。《secret forest》は2つの作品から来ているんです。まずひとつは《flux》というヴィオラのソロの曲です。この曲は、ある子が「書いてほしい」って言うからしょうがなく書いた、ただ趣味で書いたという4分くらいの曲です。でもそのとき、僕はそれまでずっと、弦といったらギター・ピックだとかクレジットカードとかで弾く、琴みたいな曲が多かったんです。弓の使い方を研究しなきゃいかんな、と当時僕は2年ぐらいずっと思っていたので、これはいい機会だと思って。この曲は、弓のリズムをまず書いて、そのあと音を書いていきました。すごく弾きにくいんだけど、弾きにくそうにみえない大変な曲で、そのヴィオラの女の子とビデオチャットみたいことをしながら作り上げていきました。もうひとつは今さっき少し言いました作品、《SAKANA》というサックスの曲です。これは大石将紀さんにはあまり言えないんですけど、曲を頼まれたときは大きな曲を書いていて。《...as I am...》という、アンサンブル・アンテルコンタンポランからの3つ目の委嘱作品です。

岡部 これは芥川作曲賞を受賞した曲ですね。

藤倉 そうです。僕はこの曲に1年かけようと思っていました。ピアノ・コンチェルトを書く前の年ですね。1年かけようイコールいっぱいアルバイトしなきゃいけない、ということですけど、でも作曲を中断したくなかった。今でも覚えています、2008年12月まで《...as I am...》を書いて、そのあと2008年が終わるまで3〜4週間しか残っていなかったんですけど、その間にロレ・リクセンベルクのために《Accompanying Franz》という曲を……

岡部 あれはラ・フォル・ジュルネのための曲ですね。

藤倉 あの曲は4日か5日で書いて、そして《SAKANA》を2週間で書きました。期間を決めて、書ける曲は書くというように決めたんです。もちろんその間に奏者である大石さんとビデオチャットしたりとか、いろいろな研究はしていたんです。頭の中は《...as I am...》で一杯でしたけど、終わった時点で切り替えてサックスの曲を2週間でパツと書きました。このサックスの作品を書いたことで得た技術、僕の作曲のシステムは《secret forest》に生きています。《secret forest》の木管、というか、客席内にいる管楽器の連中が吹くのはあそこから来ているんですね。

岡部 具体的にどういうことか、ちょっと説明してもらえますか。

藤倉 まず最初に《secret forest》、というかアール・レスピランから作品を委嘱いただいたときにいろいろと楽器編成について話し合いがありました。アール・レスピランは大きな編成を希望していたけれど、僕は小さな編成で書きたい。その理由は、書く時間がないというのがまずありまして、とにかく小さい編成、なかでも弦だけで書きたかったんです。その前に《flux》でソロのヴィオラの曲を書きましたから、弦楽オーケストラだったらどうなるか、というアイデアもありまして。でも向こうは「いや、木管と金管をぜひ入れてほしい」と。面倒くさいなあと思ったんですが、承諾しました。とはいえ、やは

り僕にとっては木管、金管はいらないから、ステージから降りろ、と（笑）。ステージ上は弦だけで、木管、金管は客席の後ろにいれちゃいました。それで弦のところだけ最初に書いたんです。そこが最初の5分です。そこまで書いた時点でピアノ・コンチェルトに戻って第2セッションを書いて。第2セッションが終わったら《secret forest》に戻って、木管と金管をどうしようかな、と考えたときに、ステージ上の弦と客席の木管、金管はほぼまったく違う関係性にして、でも一緒に弾いたときになぜかハーモニーがきっちりするように、しかも空間配置で指揮者の動きを奏者が見るためのモニターを使わないで弾ける曲を書こう、というアイデアが浮かびました。あと、指揮者は高額取りが多いのに、それでいて客席から見えない。だからこいつらを（笑）客席に向かせて演奏させてやろうという考えがありまして。で、モニターはなし。その代わり木管、金管の人たちには指揮者のキューがあり、そのキューが客席の人の頭上を通していくのがとても面白いな、と思って。あと偶然性ですね。僕は音楽上はコントロールするのが好きなので、逆にあえてコントロールできない状況に置いたらどうなるかということをしました。だって客席内にいる木管金管群は指揮者からかなり遠い訳で、細かな指揮者のキューは見えませんか、物理的に考えて。だから細かなコントロールはできない位置にいる。その客席にいるグループが弾くパートにはいろいろなパターンがありまして、それを自由に選んで弾くことができる。ということは、どのコンビネーションで弾いても全体的な音が合う、ということを僕は計算しないといけませんでした。マルチフォニックス、つまり重音を弾く場所が多いので、それはコードが決まっているので、どれを切ってもよく聴こえます。ときどき舞台上の弦も客席内の木管金管群と演奏するときもあり、その弦の和音にも合うようになっています。とても大変だったんですけど、《SAKANA》と《flux》がなかったら書けなかったですね。そういう意味でも《SAKANA》は書いてよかったなと思っています。ピアノ・コンチェルトは2008年の元旦から書き始めた曲なので、書き始める前にどう準備しようか考えていたとき、「サクソフォンの曲、面倒くさいな」と思っていたんですけど、本当に書いてよかった。それでもっと《SAKANA》にフォーカスを当てようとして書いた曲が、ドナウエッシンゲン音楽祭で初演された木管3人+ライブ・エレクトロニクスによる《Phantom Splinter》で、作曲技術的に《SAKANA》的なものをもっともっと大きくした作品です。だからやっぱり流れはあるでしょうね。でも僕の場合、ひとつじゃダメなんです。《secret forest》みたいに2つの作品があったりする場合もある。またそれは、僕の頭の中だけの問題というよりは、結構、委嘱側の要望もありますよね。「弦だけではダメ」と言われることは大変なんですけど、それはそれで挑戦になりますし、今考えると木管金管のない、弦だけの



《secret forest》は考えられませんね。ですのでそれはそれで面白いかな、と。

岡部 それはやっぱり、藤倉さんの音楽的なスタンスがはっきりしているからですね。やりたいことはいろいろあって、たくさん思い浮かぶけれど、それを整理して曲を書かなきゃいけない。そして、バラバラにやっていたものが最終的には根っこがひとつで、そこから全体的に繋がるという風になってくる、ということでしょうか。

藤倉 そうだと思いますし、さっき言ったように、外からの圧力ですね。例えばオール・レスピランには僕の考えは伝えてませんし。向こうからしたら、僕の希望なんて関係ないですからね。とにかく木管、金管を入れてくれ、と。でもそう言っていたお陰で作品ができた。やらなきゃいけないですからね、やっぱり仕事ですので。でもそういうリミットは、僕、好きですね。

岡部 曲を書くときは、まずもちろん委嘱があるんですよね？ 藤倉さんはとてもお忙しいから、委嘱がなくても作品を書くというのは考えられないかもしれないけれど。

藤倉 あ、でもありますよ。

岡部 そのときは、まずアイデアがあるんですか？ それとも、外枠があるんですか？例えば先ほどのピアノ・コンチェルトのように、ピアノとオーケストラという外枠は決まっていって、なにをやったらいいかわからないけれど敢えてやってみよう、というような。以前、ラッヘンマンになにか言われたとおっしゃっていましたよね。

藤倉 （ラッヘンマンに言われたことは）「嫌いなことをやれ」ですね。岡部さんの今の質問でいうと、僕の頭の中の引き出しには、子供の頃からのも含めて、僕のやりたいことがいっぱいあるんです。そのアイデアを話すのに、なぜか世間の人は、僕のそのプロジェクトをやりたいと言ってくれない。みんなどうしてそんなにシャイなんだ。オペラも2つやりたいし。僕の頭の中にあるですよ。こういうトピックで、こんなふうにやります、って言っているのに、みんなにも言ってこないし。

岡部 オファーが来ないってこと？

藤倉 来ない。僕の話聞いて「面白いね」とは言うんだけど、そこから先の話は来ない。アイデアはいっぱいあるですよ。琴と弦楽オーケストラとチェンバロとパーカッションの曲を書きたいし。こんな編成は誰も委嘱してこないから、こっちから言っているんだけど、みんな「ふーん」という感じだし。とにかくいっぱいアイデアがありまして。

岡部 オペラならば、例えばこういう題材でこういう台本作ってこういう風になる、というアイデアはあっても、それが音楽的かどうかはわからないですよね。それとも音楽的なコンセプトも一緒にあるんですか？

藤倉 だいたいはあるんですけど。あんまり考えすぎちゃうとみんながノーと言ったときに落ち込んじゃうかなと思って、一応セーブしているんです。プロポーザルまでであるのに、なんでみんな無視するのかなあ。

岡部 でも「オペラを書きませんか？」という話もあるわけでしょう？

藤倉 ずっとなかったんですが最近やっとありまして、題材は「ソラリス」、演出は勅使川原三郎さん、演奏はアンサンブル・アンテルコンタンポラン+IRCAMで、初演予定が2014年です。でもまだいくつかオペラのアイデアはありまして（それらはオリジナルなストーリーで）、それは皆さんあまり興味を示してくれなくて。示してくれれば「2つあります」と即答するんだけど。そのオリジナルなアイデアなオペラの方はあまりにも誰も

興味を示さないので、こういうシーンになります、というのを見せるためにストーリーボードを作っちゃおうかなあ、と思ったり。

インタラクティブなコラボレーション

岡部　せっかくオペラの話が出てきたので、先ほど少し説明してくださった2000年の卒業試験のオペラ《This Could Be Beautiful?》の話を少し詳しくうかがいましょう。あのとき、僕もたまたま公演に行ったんですよね。ロンドン・シンフォニエッタの直後で。

藤倉　ロンドン・シンフォニエッタのときに岡部さんから連絡先をいただいて、オペラ公演の直前に電話して。

岡部　「来ませんか?」って（笑）。

藤倉　「今日です」って（笑）。

岡部　「もちろんチケット買ってください」と言われて、買いましたけど（笑）。そのオペラの台本はハリー・ロスという人が担当しています。その他の声楽作品の詩も彼ですが、もともと藤倉さんのお友達なんですよ。

藤倉　そうです。

岡部　台本を作ったり、テキストを作ってもらっているという話を聞いて、いくつか声楽作品を聴かせてもらったけれど、藤倉さんとロスさんの場合、通常の作詞家、詩人、台本作家と音楽家のコラボレーションとは少し形が違う気がするんです。やり取り自体は電話やSkypeなどですごく簡単かもしれないけど、実際の創作の過程は、本当の意味でインタラクティブな感じがするんですけど。

藤倉　そうですね。僕たちは、まず、詩と作曲は同時進行なんですよ。詩を書くのは大変だと思うんですけど、絶対に作曲より楽なはずですよ。

岡部　なぜわかるんですか？

藤倉　だって詩なんて3ページとか4ページじゃないですか。こっちは100何ページ書かなきゃいけないし。

岡部　それは大きさが違うからでしょう？（笑）

藤倉　いやいや、作曲のほうが大変！（笑）　それにも関わらず、詩人が勝手に書いた詩に合わせて僕たち作曲家が音楽を埋めなきゃいけないじゃないですか。あれが気に入らないんですよ。なんでこっちが合わせなきゃいけないんだ、と。音楽的にこう行きたいのに言葉がないや、みたいなもの、あるじゃないですか。それで仕方なく「ア〜〜〜」にしたり。

岡部　あと言葉が余っちゃった、とかね。

藤倉　そうそう。カットできないし、みたいな。そういうことがあるので詩と作曲は同時進行なんです。あと、日本語の場合はわからないんですけど、英語の発音と僕のやりたい音楽がマッチしないときがあるんです。《...as I am...》でもそうだったんですけど、例えば子音のなかでも「spa」「ka」「ku」「ki」という音がいっぱいあって、それを歌手がささやくところで、木管や金管がダブルタンギングでtu-ku-tu-ku-tu-ku-tu-kuとやったり、シンバルを叩いたりとか。そうするとすごくマッチすると思うんですよ。かといって、70年代の音楽によくあった、意味のない音だけの歌というのは僕はやりたくないですよ。

クリシェだから。

岡部　リゲティみたいなやつですよ。

藤倉　そうそう。その曲自体は素晴らしいけれど、今やることではないと思うし。僕は、詩だけで読んでも普通にいい詩で、歌ってみたらオケと言葉の発音とがばっちり合う、というのをやりたかったんですよ。それはたぶん、英語をいくら話す生活を19年していても、英語は僕にとっては第一言語（母国語）でないからその言葉の音（発音）に興味を向けてしまうのかもしれない。

岡部　それって、すごくクラシックなやり方じゃないですか。言葉に意味があり、一方で音がありイントネーションがあって、だからそこにメロディもあればリズムもあり、それが無理なく組み合わさる、ということですよ。単純に言っちゃうと。

藤倉　そうですね。でもプライオリティはありまして。意味はもちろん重要視しますけど、それは2番目かな。1番は発音。だいたい全体のストーリーは、ハリーとパプで飲みながら、こういう感じでやりたい、と話して。切れ目のない5つのセクションがあって、各セクションすべて違う作曲の技術で書きたい、と。最初は室内楽みたいな感じで、バスーンのすごく高音域と、トロンボーンの高音域と、バス・フルートの低音域と歌。です。バス・フルートはバスーンよりも音程が低かったり、女声×5、みたいな感じで、それにストーリーも沿わなきゃいけないんですけど。第2セクションが終わった時点で、僕は、次に書こうとしている第3セクションと第4セクションを入れ替えたんですよ。なので詩の内容も変えてくれ、と。まだ詩はできていなかったの。詩が先にできるときもあるんですよ。でき上がっている詩を見て「あ、これで行こう」というときたまにありますけど、ほとんどの場合は「こういうのヤダ。こういうのにしてくれ」と言いますね。もしくは、詩を無視して曲を書く。できた曲はもちろん詩と合わないの、「はい、どうぞ」と楽譜を送って合わせてもらいます。しかも、送る楽譜には、この1拍目と2拍半までは子音ばかり、2拍半から4拍目までは母音だけ、みたいな指示を書き込んで。その指示に従って詩をつけることは、彼曰く、数独みたいだと（笑）。

岡部　数を合わせて（笑）。

藤倉　ときどき「1音だけ余分にくれないかな」とお願いがきますけど、時にはOKだし、時にはダメとか。あと、第2セクションは、女声の歌うところから木管の重音がピアノのペダルのようにワーツと出てきたらいいな、と思っていたんですけど、言葉をどうしようかという話になり、彼が「あ、わかった、じゃあその女性（声）のキャラクターが過去に行ったと思われる街の名前にしよう」と言って、レイキャビックとか、名前の発音が面白い街にしよう。あと僕は19世紀のオペラの歌い方が大嫌いなんです。母音を伸ばすのが嫌なんですよ。なので、これに反撃ということで、子音をもっと伸ばしてやろうと。レイキャヴィックReykjavikの「Rey」を「レーーーーーーイー」とするんだけど、もっとカットして「R」だけで「Rrrrrrrrrrrrrrey」と言ったり、「Rrrrr」と弦楽器のピツィカートの特レモロを一緒にしたりして。レイキャヴィックの「ク」でオケのアタックが入ったりとか。他の場所では逆に、オケが入る前に言う都市の名前は僕にとって発音的にまったく面白くなさそうな街がいいなという話になって、試行錯誤した結果、セントになりました（笑）。あと、ホノルルなんてとても滑らかな発音でいいし、そういう風に作っていきました。

岡部 ハリーとはいつ知り合ったんですか。

藤倉 大学です。大学が同じだったんです。だから18歳かな。

岡部 そうすると彼は音楽的な素養があるんですか？ 音楽家？

藤倉 はい。声楽家です。オペラの監督もやったりして。そのあと学校の先生もやり、オーケストラのマネージャーをやったこともあり（今は映画のプロデューサー）、本当に転々としている。頭がいいからなにをやってもできちゃう人なんですよ。「大きくなったら何になりたい？」って僕はいつも彼に言うんですけど（笑）。

岡部 その話を聞いて思ったけれど、詩人で音楽的な素養が全くない人とコラボレーションするんだったら、藤倉さんのような形はたぶんかなり難しいと思う。単純に譜面が読める読めないだけの話じゃなくて。

藤倉 しかも現代ものはね。

岡部 藤倉さんがやりたいと思っていること、こうやりたいという話が通じる相手でない、そういう打ち返しが出てこないじゃないですか。

藤倉 そうですね。あと、言葉を変えるのは嫌だという詩人がいるらしいですよ。コンマも変えたくないとか。歌だったら作曲家の方が重要なんだぞ、と言わなきゃいけないですよ、ホントに。

岡部 でもそれは難しい問題で、コラボレーションというのは話がうまく合うからいい作品ができる場合もあれば、逆に言うことを聞いてくれないから、ぶつかり合って、そこから双方が思ってもないことが出てくることがあるかもしれないし。

藤倉 そうですよ。例えば、デヴィッド・シルヴィアンというポップミュージシャンとコラボレーションしたときはやっぱり大変でした。彼、楽譜が読めないし。かと言って彼の80年代のポップミュージックは、昨日の夜も聴いてたんですけど、やっぱり色褪せないんですよ。彼の80年代当時のマネージャーは彼をもっともっと大スターにさせたかったらしいんだけど、彼は本当に頑固な人で。

岡部 売れることをやろうとしない。

藤倉 しないしない。興味ないし、わざとしないという。でもあの人、音楽の論理なんてない人ですから、音の選び方もセンスだけで長い時間かけてやっているの、ひとつひとつ本当に丁寧にできているし。で、彼が僕に対して言うこともとても不思議なんですよ。音楽大学の教授だとかクラシック音楽をやっている人だったら「同じ言葉」を喋っているというか、言っていることがだいたいわかるじゃないですか。でもデヴィッドの場合は、まったく僕とは違うバックグラウンドなので、言うことが僕にとっては不思議なんです。耳だけで聴いているという感じで、説明するのがとても難しいんですが、彼とのコラボは挑戦的であり面白いですよ。

岡部 デヴィッドとはいつ知り合ったんですか？ すごく仲がいいと聞いていますけど。

藤倉 すごく仲いいですよ。3年前かな。

岡部 誰かの紹介ですか？

藤倉 そうなんですよ。僕のキャリアの中でいつも重要なプロジェクトをポンと投げってくれる人がいて。ジリアン・ムーアという人で、彼女はロンドン・シンフォニエッタの芸術監督をやっていて、今はサウスバンクのコンテンポラリーミュージックのヘッドです。《Frozen Heat》のときも、彼女がどこからか僕の作品を知っていたらしくて、声をかけ



てくれて、それがプロのオーケストラとやった初めての仕事になりました。そんなジリアンからある日突然電話がかかってきて、あるとても有名なビートボクサーとコンチェルトをやる企画があるんだけれど、まずちょっと聴きにこない？ と。それで、僕、聴きにいったんです。もちろん他にも何人かの作曲家が呼ばれて。で、そのあと「どう？」と聞かれたんですけど、全然面白くなかったから、「本当に申し訳ないけれど、やりたくない。でももしこの人とのコラボがサウスバンクで可能なら、僕はデヴィッド・シルヴィアンとやりたいんですよ」と言ったんです。

岡部 言ったんだ。

藤倉 中学生の頃からずっと一緒にやりたくて。でも、ただのファンですから、相手は僕のこと知らないし。でもそう言ったら、ちょうどタイミングがよくて、たまたまデヴィッドのオフィスからミーティングをしようと来てるらしい、と。1時間のミーティングだから、最後の15分だけ来て、と言われて。それでそのとき初めてデヴィッドと会って、初めて喋って、緊張したんですけど、僕、すごく嬉しくって。それで彼がeメールするから個人的にやり取りしていい、と言われて、んなことないだろうと思っていたんですけど、彼はメール魔だったんですね。1日5通とか来ちゃって、もうすごい（笑）。それでサウスバンクで大きなことをやろうということになったんだけど、デヴィッドがキャンセルしたので、みんなは僕らが喧嘩したと思ったらしいですね。でも全然そうじゃなくて、その後もずっと仲いいです。その間に、『マナフォン』というデヴィッドが3年がかりで作ったアルバムがあるんですけど、その弦を書いてみないか、と。大きなお金じゃないけど経費分くらいは払うから、と言うので、ニューヨークに行けるしいいかな、と引き受けたんです。そんなことをしているから本業の時間がなくなるんですけど（笑）。それで、僕の好きな「I.C.E.」というアメリカにいるアンサンブルを呼んで、僕はちょっと指揮したりしてレコーディングしました。その後デヴィッドが「ここからは僕がミックスするから」と言うんで任せたんですよ。本当にやってるのかな、ちゃんとミックスしてるかな、瞑想なんかしても先に進まないぞ、と思っていたんですけど（笑）。その後、ある日、1ヶ月ぶりく

らいにメールが来て「悪いけど君の書いた弦の音楽は曲に合わない。だから全部却下」と。「ホントかよ、おい」と思いましたが、全部却下でショックというより、本当にちゃんとミックスした？ という疑問がありましたよ。でも彼は「弦なし」と決めた。それでリリースすると。これはコラボではなくて、僕は雇われた身だったから。僕、雇われるのは初めてだったから、まあそれはそうだろうと。OK、いい経験をありがとう、という具合でこれは終わったんです。でも月日が経って、あるときデヴィッドに「あれ、ホントにちゃんとミックスしたの?」と聞いたんですよ。そうしたら「なにごとにも運命だ」「合わないべきものだったんだ」と言うわけ。それもわかるんだけど、ちょっと見せてもらっていいかなあ、と言ったら、親切にも彼はPro Toolsのミックスが全部入っているやつを送ってくれたんですよ。それで「リリースはしなくていいから、僕の趣味のために自分でミックスしていいかな?」と聞いて、僕が全部作り直したんです。彼は合わないと言っていたけど、僕の音楽を今あるものの上に乗せるから合わないのであって、合わない他のやつをどけたらいいんです。

岡部 アルバムを聴いていても、ちょっとワンパターンという感じ。

藤倉 そうなんですよ、まあ、アルバムの統一性も考えた上で、だと思うんですが、クレッシェンド、デクレッシェンド、クレッシェンド、デクレッシェンドという形のフレーズが多かったですね。それを僕は、彫刻するかのようにカットして、切ったり反転させたりとかいろいろしました。ダイナミックにしたかったんです。それは彼のアルバムのコンセプトと違うから彼にとっては合わなかったんでしょうけど。そのとき僕はIRCAMで本業をやっていたので、夜中はスタジオが空いているから、自分のコンピュータと繋げてやったりして。それで、こんなのができたよ、と彼に送ったんです。そうしたら、「いいじゃないか。合うね」って。合うように作っているんだから合うに決まってるんだよ、と思ったんですけど（笑）。僕が作って却下されたのは3曲なので、残りの2曲もやらせてもらいました。そのうち1曲が日本盤のみのボーナストラックに入りました。梶本音楽事務所の僕の担当じゃない人が、たまたまデヴィッド・シルヴィアンのファンで『マナフォン』を聴いたらしくて、「これ、リミックスが一番いいですね。大さんのリミックスで全部やったら面白そうですね」って。それをデヴィッドに言ったら、じゃあやろうという話になって、また新しく録音し、弦、バス・フルートの部分を書き、2011年5月に『Died in the Wool』という2枚組のアルバムで出ることになりました。これには最初に録音した作品から新しく録音、ミックスした作品、デヴィッドと共作の新作も入っている豪華なアルバムです。リミックスというのとはほど遠いものになりました。普通リミックスというのは、僕みたいな努力はしないじゃないですか。

岡部 すごいイージーですよ。リズムをトラックの上に乗せるだけとか。だいたいリミックスのほうがつまらない。

藤倉 そうそう。だから「マナフォン・ヴァリエーション」という副題がついています。デヴィッドの作品ってクラシック界で好きな人も多いんだけど、彼、そのことを知らないらしいんですよ。現代音楽の僕らの仲間は、あんまりデヴィッドの名前を出すとナメられると思って隠しているけれど、デヴィッドのことを話題にすると、「ああ、俺も大好きでさ」という人が多い。隠れキリシタンみたい（笑）。

デヴィッドからは時にはホームビデオみたいなのも送ってきたりするんですよ。クリスマ

スの時とか。僕も、南ドイツのスタジオでドナウエッシンゲン音楽祭のために実験中のとき、その日ちょっと試したものの断片をmp3でデヴィッドに送ったり。そしたらそれが最終的に、ドナウエッシンゲンの作品には使われず、「Died in the Wool」というタイトルの歌になってしまいました。

岡部 これからも、一層、さらにいろいろな領域に活動の場が広がっていきそうですね。今日はどうもありがとうございました。

[2009年11月 東京・明治学院大学にて収録。2011年5月補筆]

藤倉 大（作曲家）

1977年大阪生まれ。15歳で単身英国に渡り、エドウィン・ロックスバラ、ダリル・ランズウィック、ジョージ・ベンジャミンに師事した。これまでイギリスのハダースフィールド国際音楽祭作曲家賞、ロイヤル・フィルハーモニック作曲賞、オーストリアの国際ウィーン作曲賞、ドイツのパウル・ヒンデミット賞、2009年の第57回尾高賞および第19回芥川作曲賞をはじめ、数々の著名な作曲賞を受賞している。

世界を代表するアンサンブルやオーケストラから多数の委嘱を受けている。近年ではルツェルン音楽祭の委嘱によるオーケストラのための《Stream State》（2005）がピエール・ブーレーズの指揮で初演され、その後わずか1年の間に、スイス、ドイツ、オーストリア、イタリア、日本で7回演奏された。2005年トロンボーン、オーケストラ、ライブ・エレクトロニクスのための《Vast Ocean》がドナウエッシンゲン現代音楽祭においてペーテル・エトヴェシュの指揮でヒルバーサム放送管弦楽団およびフライブルク実験スタジオの演奏によって初演された。また2009年同音楽祭からの委嘱で、木管三重奏（ムジークファブリーク）とエレクトロニクスのための《Phantom Splinter》が初演されている。

2006年《Crushing Twister》でBBCプロムスにデビュー。同年、シカゴ交響楽団の“Music Now”シリーズでも彼の作品が取り上げられた。2007～09年にはフランスで3つの委嘱を受け、フランス放送管弦楽団とIRCAMのために《Swarming Essence》、ヴィオラとエレクトロニクス（IRCAMで制作）のために《prism spectra》、Lore Lixenbergの歌とアンサンブル・アンテルコンタンポランのために《...as I am...》が作曲された。2009年フィルハーモニア管弦楽団と名古屋フィルハーモニー交響楽団の共同委嘱でピアノ協奏曲《Ampere》が小川典子によって初演。2010年にはウィグモア・ホール、エジンバラ音楽祭、石橋メモリアルホールの国際共同委嘱による、アルディッティ弦楽四重奏団のための《flare》、シモン・ボリバル・ユース・オーケストラのための《Tocar y Luchar》がグスタボ・ドゥダメル の指揮でカラカスとベネズエラで世界初演、またサクソフォン四重奏のための《Reach Out》が日本初演された。

今後は、パスカル・ガロワのためのファゴット協奏曲、ミュンヘン室内管弦楽団のための新作、藤倉にとって初めてのオペラ（演出:勅使川原三郎）、デヴィッド・シルヴィアンとのコラボレーションが予定されているほか、NMCLレーベルとサマディ・サウンド・レーベルで「作品集」のCDの発売も計画されている。