

博士論文

武満徹の創作における空間性

— 《秋庭歌一具》、《ジェモー》を中心に —

2021 月 12 月

国立音楽大学大学院音楽研究科

音楽研究専攻 創作研究領域

金田望

目次

序章 研究概要.....	4
第1章 先行研究.....	9
1-1 武満徹に関する先行研究.....	9
1-2 拡張された空間概念に関する近年の研究.....	14
1-3 本研究における空間性の定義と観点.....	22
第2章 武満徹の音楽における空間性.....	23
2-1 空間性に関する言葉、メタファー.....	23
2-1-1 「音、沈黙と測りあえるほどに」(1971/2000)における言説調査.....	25
2-1-2 音の河.....	38
2-1-3 「庭」のメタファー.....	44
2-1-4 旋律.....	53
2-1-5 「水」のメタファー.....	61
2-1-6 分析観点.....	68
2-2 創作時代の区分.....	69
2-3 武満徹の作品概要.....	74
2-3-1 第1期 1962年～1970年.....	74
2-3-2 第2期 1971年～1979年.....	88
2-3-3 第3期 1980年～1986年.....	98
2-3-4 第4期 1987年～1994年.....	149
第3章 《秋庭歌一具 In An Autumn Garden》(1973/79).....	172
3-1 成立と概観.....	172
3-2 分析.....	175
3-2-1 第4曲《秋庭歌 In An Autumn Garden》(1973).....	175
3-2-2 第1曲《参音声 Strophe》(1979).....	183
3-2-3 第2曲《吹渡 Echo I》(1979).....	192
3-2-4 第3曲《塩梅 Melisma》(1979).....	201
3-2-5 第5曲《吹渡二段 Echo II》(1979).....	213

3-2-6 第6曲《退出音声 Antistrophe》(1979).....	222
3-3 総括.....	233
第4章《ジェモー Gémeaux》(1971/86).....	237
4-1 成立と概観.....	237
4-2 分析.....	242
4-2-1 第1曲《ストローフ Strophe》(1971).....	242
4-2-2 第2曲《ジェネシス Genesis》(1986).....	258
4-2-3 第3曲《トレース Traces》(1986).....	280
4-2-4 第4曲《アンティストローフ Antistrophe》(1986).....	294
4-3 総括.....	312
第5章 結論.....	317
参考文献・資料.....	321
謝辞.....	325

序章 研究概要

本論文は、武満徹 (Toru Takemitsu, 1930~1996) の創作における空間性の利用を、武満の証言や美学を詳細に検討した上で、それらが作曲書法においてどのように実践されていたのかを明らかとすることを目的としている。武満について触れる前に、西洋音楽史における一般的な空間性の利用について概観しておきたい。

音楽における空間性の利用は、具体的な楽器や音源の配置の問題により取り組まれてきた。その起源として最も有名且つ顕著な例は、16世紀後半のヴェネツィア学派で見られた寺院の特殊な建築を利用し、左右に配置した2群の合唱団がアンティフォナの様に交互に歌う演奏様式である「複合唱」であろう。この様式はアドリアン・ヴィラールト (Adrian Willaert, 1490~1562) やアンドレア・ガブリエーリ (Andrea Gabrieli, 1533~1585)、ジョヴァンニ・ガブリエーリ (Giovanni Gabrieli, 1554~1612) などにより発展していき、当時の作曲家たちの間に広がっていった。この様式は、バッハ (Johann Sebastian Bach, 1685~1750) の《マタイ受難曲》(1727)などにも用いられている (船山 1998, 145, Arnold, Carver, Morucci 2001)。

器楽の分野では、モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756~1791) の《夜想セレナーデ (KV.239)》(1776)や4つのオーケストラのための《夜想曲(KV.286)》(1776)により用いられる。両作品ともバロック的なエコー効果を多用し、オーケストラ群を分離することによって古典的なエコー効果の形式原理をさらに明瞭化している。オペラにおいては、クリストフ・ヴィリバルト・グルック

(Christoph Willibald Gluck, 1714~87) のオペラ《オルフェオとエウリディーチェ》(1762)にて、舞台裏に楽器を配置することにより、「現世と黄泉」との距離を表現するなどの、音楽の物語性を強調するような方法として空間性の試みが用いられた。同じような使用方法では、モーツァルトのオペラ《ドン・ジョバンニ》(1787)では、遠くの舞台裏の小オーケストラが用いられ、ベートーヴェンの《フィデリオ》では、大臣の到着を示すトランペットが舞台裏から聞こえてくるといったものが挙げられる (船山 1998, 145)。

ロマン派時代にはエクトル・ベルリオーズ (Hector Berlioz, 1803~1869) やグスタフ・マーラー (Gustav Mahler, 1860~1911)の管弦楽作品において、舞台裏の楽器配置、バンダ¹といった手法が取られ、空間的表現を一種の交響的オペラに包摂することが行われた。ルネサンスの時代から後期ロマン派時代まで様々な作曲家により、多種多様な空間への試行錯誤が続いてきた。しかし後期ロマン派時代が終わりを迎え、20世紀に入ると革新的な音楽機能の拡大により音楽のパラメータが多様化し、作曲家の

¹ オーケストラ作品などで、客席やホールの中席などの舞台上とは異なる場所に奏者を配置させる方法。

空間に対する興味や探求は著しく衰退して行き、空間的な試みに取り組む作曲家は減少していく（船山 1998, 146-149）。

新ウィーン楽派の作曲家達が作り出した十二音技法の延長として、オリヴィエ・メシアン(Olivier Messiaen, 1908~1992)の《4つのリズムエチュード 2番「音価と強度のモード」》(1949)や、カレル・フィバールツ(Karel Goeyvaerts, 1923~1993)の《2台のピアノのためのソナタ》(1951)によりトータル・セリエリズムという新たな可能性を示唆され、後にピエール・ブーレーズ (Pierre Boulez, 1925~2016)、カールハインツ・シュトックハウゼン(Karlheinz Stockhausen, 1928~2007)、アンリ・ブッスール(Henri Pousseur, 1926~2009)などの作曲家達により技法が徹底されて行く。トータルセリーにおいて「音」は「音高」「音価」「音強」「音色」の4つの位相=パラメータの要素から合成されるものとされ、パラメータごとに序列化(セリー化)された要素群から「音」を再構成していく。ある作品に含まれる要素をあらかじめ序列化するという考え方は20世紀前半のシェーンベルクやウェーベルンの音列作法に由来するが、序列化をあらゆるレベルに適用し、あらゆる要素を管理し、作品を定量的、計算的に構想するという点で第2次大戦後のトータルセリー主義は合理性を極限まで追究するものだった。トータルセリー主義を厳密に実践しようとするなら、まず音素材の基本的な特性を研究し、その本質を明らかにすることから始めなければならない(永岡 2011, 81-82)。この手法を電子音楽により実践し、前述した4つのパラメータに新たに第5のパラメータとして「空間性」を見出した作曲家がシュトックハウゼンであった。

1950年代以降、シュトックハウゼンは空間性の試みとして、会場内の所々に配置されたスピーカー間を音が高速で伝搬していくことで、音が回転しているような効果を作り出した電子音楽のための《少年の歌》(1956)を発表する。その後《グルッペン》(1955-57)や《カレ》(1959-60)といった複数のオーケストラを用いる巨大な作品を生み出し、器楽作品の分野においても空間性の試みの拡張を行った。その試みは、同時代の作曲家たちの間でも頻繁に見られるようになり、その代表的な例としてヘンリー・ブラント (Henry Brant, 1913-2008) の作品群や、ルイジ・ノーノ(Luigi Nono, 1924~1990)の《プロメテオ》(1984)、《進むべき道はない、だが進まなければならない…アンドレイ・タルコフスキー》(1987)、ルチアーノ・ベリオ (Luciano Berio, 1925-2005) の《2台ピアノのために協奏曲》(1973)、ピエール・ブーレーズの《レポン》(1981-84/2005)などが挙げられる。現代の作曲家によるこれらの試みは、これまでの音楽史の系譜上にありながらも、そこから更に、電子音楽の応用、または現実空間の音響模倣といった要素を取り入れ、今日までに多岐に渡って拡張されてきた。

武満も先程例に挙げた作曲家と同じ年代に活動していた作曲家である。彼の全創作史を概観してみると、これまでの作曲家と同じく、楽器の特殊な配置を用いた作品が、作曲家としてのキャリアを築き始

めた1960年代から晩年まで多く作曲されていたことが見受けられる。このことから、武満も上記の作曲家達と同様に、音楽における空間性の歴史の系譜上に位置しながらも、同時代の音楽と自身を常に参照しながら、独自の試みを模索していたのではないかと筆者は考える。

ここ数年、筆者は独奏作品からオーケストラ作品までを作曲する際に、特殊な楽器配置や、オーケストラレーションなどによる、音色の濃淡法、遠近法といった、空間性に関連する手法を作品に取り入れて作曲をしてきた。しかしながら、この手法は既に多くの作曲家によって様々な視点や方法で取り組まれているため、独自の切り口をなかなか見出せずにはいた。しかし、武満作品を聴いたり、実際に演奏してみたりと、様々な方法で体験したことにより、これまでの作曲家が取り組んできた空間性への試みとは異なる視点から、空間性を用いた作品を制作することが可能ではないかということに気づかされた。そして筆者自身が、空間性を用いた作品を創作していく上で、武満作品を研究することは大きな前進になり得るのではと考え、研究テーマとして取り上げるまでに至った。

武満の空間性に関する試みが見られる作品の系譜を楽器配置の面に焦点を当てて俯瞰すると、1960年代初頭のソプラノとオーケストラのための《環礁》(1962)に始まり、その後ピアノとオーケストラのための《弧》(1963-64/66/76)、弦楽合奏のための《地平線のドーリア》(1966)、尺八、琵琶とオーケストラのための《ノヴェンバー・ステップス》(1967)、4人のソリスト、女声合唱、オーケストラのための《クロッシング》(1969)などの初期の代表作が数多く含まれていることがわかる。

1970年代では、打楽器独奏とオーケストラのための《カシオペア》(1971)が作曲され、更に、本研究の中心となる雅楽のための《秋庭歌一具》(1973/79)、2人の指揮者、オーボエ、トロンボーン、2つのオーケストラのための《ジェモー》のそれぞれの作曲に着手し始める。また、オーケストラ作品以外では《ディスタンス》(1971)、《ブライス》(1976)、《ウェイヴス》(1976)、《ウォーター・ウェイヴ》(1977-78)と言った小規模の室内楽作品において、同楽器を舞台の左右に距離を空け対向配置をする試みが多く見受けられた。金管合奏のための《ガーデン・レイン》(1974)では《地平線のドーリア》の際に試みられた、2群に分割した楽器群を舞台上にて前後に配置する手法を用いている。この手法は1973年に作曲された《秋庭歌一具》の4楽章《秋庭歌》においても用いており、演奏者の人数も17人と《地平線のドーリア》と共通点があることを指摘できる。打楽器アンサンブルのために書かれた《四季》(1970)では、4人の演奏者を会場の四隅に配置をする手法をとっており、この作品において初めて舞台上以外の場所への配置の試みが現れた。

1980年代には、オーケストラのための《夢窓》(1985)、《ジェモー(第2、第3、第4楽章)》、2群の金管合奏のための《シグナルズ・フロム・ヘブン》(1987)、室内オーケストラのための《トゥリー・ライン》(1988)が作曲される。《トゥリー・ライン》は、楽器配置の面では特殊な配置指示は

なく、通常のオーケストラ配置を採用しているが、楽曲終盤にオーボエが舞台裏にて演奏を行う指示が書かれている。《四季》にて、楽器配置を舞台の外へと拡大したことは指摘したが、管弦楽作品における舞台上以外の場所における楽器配置については、この作品が初の試みとなった。

1990年代になると、5人の打楽器奏者とオーケストラのための《フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム》（1990）が作曲される。この作品では、5人の打楽器奏者は楽曲開始時に客席内を歩行しながら舞台上に入場してくる手法や、舞台上から客席上空に吊るされたベルに紐を伸ばして、曲中に打楽器の一部として用いる手法が用いられる。このような大々的な舞台上以外への楽器配置の拡大は、《四季》以来の試みであった。その試みは、笙とオーケストラのための《セレモニアル -An Autumn Ode-》（1992）、21人の演奏者のための《群島S.》（1993）にて、会場二階席や、会場後方に楽器を配置するバンドの手法を用いる方法へと帰結する。

本研究では、これらの空間的な試みが見られる作品群の中で、長大な制作期間を要した際立った大作であり、武満の空間的な試みにおいて創作史の中でも重要な位置を占める《秋庭歌一具》と《ジェモー》を中心に研究を行なうこととする。現在、両作品の楽譜は未出版であり、公には公開されていないが、本研究では、研究のための楽譜利用の許可を出版社から得て、詳細な分析に着手出来ることとなった。

《秋庭歌一具》は、1973年に4楽章の《秋庭歌》のみ作曲され、1979年に新たに5曲が追加され成立を迎える。《ジェモー》は1971年に第一楽章《ストローフ》が作曲され、後の1986年に3曲が追加され成立を迎える。このように、成立まで長期に渡っていることから両作品の考察、分析を行うことにより、武満の空間性への試みの独自性、そしてその変遷を浮き彫りに出来ると考える。最終的には、従来の武満研究とは異なる新しい視点で、彼の音楽の価値を見出す事が本研究の目的である。

本研究の構成は、序章と5つの章から成り立つ。序章では本研究の研究意義と西洋音楽史における音楽の空間性の利用について概観を行った。この分野では、主に音源の位置についての試みが多くを占めていることがわかった。しかしながら、武満の音楽における空間性の概念には、そこに収まらないものがあると考えられた。第1章では武満に関する先行研究の概観を行った。先行研究の中には空間性に関する論考や《秋庭歌一具》、《ジェモー》に関する研究が見受けられたが、具体的な書法に言及する研究は見受けられなかった。しかしながら、武満の創作史における空間性への試みにおいて、《秋庭歌一具》、《ジェモー》は重要な段階を画している作品であるという示唆を得ることができた。続けて1990年以降に見られる拡張された空間概念に関する諸研究の調査・検討を行ったところ、これらの研究の多くは現代音楽を対象とし、音源の位置への試みとは異なる美学的な視点による考察を行なっていること

がわかった。これにより、これまで別々に考えられていた楽器配置による空間性と、音と音の関係で見出す空間性を総合的に扱うことにより、新たな空間性への観点が見出せることが考えられた。そこから武満の創作史に通底する要素である「旋律」に対する独自の試みを、空間性の視点から見出せるのではという見解を得る。第2章では、まず第1節で武満の著作を詳細に検討し、彼の空間性の把握は、「音の河」そして「庭」、「水」というメタファーとを結びつきながら発展し、その中で旋律のふるまいの捉え方が、彼の創作思考の根底にあると考察した。続く2節では、《秋庭歌一具》と《ジェモー》の制作開始から成立までという観点から創作史を4つの時代に区分し、特殊な楽器配置が行われている作品を始め、「庭」、「水」のメタファーと結び付けられて作曲された作品を含む作品リストを提示した。続く3節ではそのリストに掲載された作品を対象に作曲書法やその変遷について概観を行った。第3章、第4章では前章までの考察を踏まえ、《秋庭歌一具》と《ジェモー》の分析を行った。用いられている旋律の調査から始め、それらはどのような音響状態で提示され、その中でどのように変容するのかという視点で分析を行った。楽曲内には様々な形の旋律があり、それらは瞬間的な音響に立ち上り、その時々に変奏されて佇まいが変化して行くことをそこで示した。これは庭の空間構造からの応用である。第5章では、分析の成果をもとに、その2作品の重要性を明らかにした。

考察に入る前に本研究の留意点を提示しておきたい。本研究における研究対象作品は、現段階で楽譜が出版されている作品、または未出版であっても入手可能な作品、もしくは閲覧可能である作品のうちから、器楽作品に限定する。電子音楽作品などについては、考察の対象として扱うが、詳細な分析の対象とはしないこととする。また、武満は演奏会用の作品の他に、映像や舞台のための付随音楽を数多く作曲をしているが、本研究ではそれらは研究対象外とする。

考察の方法として、「空間性」の分野では建築学や音響学などの領域を扱う先行研究が多く存在するが、本研究では飽くまで武満に関する先行研究、武満自身の証言、そして楽譜から読み取れる内容を対象に考察を行なっていくこととする。

第1章 先行研究

本章では、本研究に関わる先行研究についての調査・概観を行う。まず第1節では武満徹に関する先行研究の概観を行う。続く第2節では、最初に西洋音楽史における空間性の利用の一般的概観を先行研究にあたりながら調査し、さらに1990年以降より見られる「拡張された空間概念」についての調査・考察を行う。

1-1 武満徹に関する先行研究

本節では武満徹に関する先行研究を、研究トピックに応じて大きく4つに分類して概観する。1つ目は、様式、構造、または和声や旋法、音列を中心とした音組織に関するものである。武満に関する書籍や論文において、国内外問わずもっとも研究が進んでいる分野であると言える。例えば、ピーター・バート、小野光子訳(2002)の研究は、この分野におけるもっとも代表的な研究成果として挙げることができる。バートは最初期の《ロマンス》(1949)から1990年代の最晩年に至るまでの各年代の主要作品を対象に、和声や音列、音楽構造などの音組織について、その詳細な作曲書法を明らかにしながら網羅的に分析を行なっている。最終的にバートは、武満の作品を分析するために西洋音楽のイディオムの視点のみでは不合理が生まれることを指摘し、武満の哲学的な側面に着目しながら研究を行う必要があるという結論に至っている。バートの研究は、全創作史を対象に網羅的に研究を行ったものであったが、ある時代の特徴的な書法にフォーカスを絞った研究も存在している。次郎丸智希(2012)の研究は、1980年以降の武満の創作に現れる「SEAモチーフ²」に関する書法について、1980年の《遠い呼び声の彼方へ!》から1991年の《夢の引用》に至るまでのSEAモチーフが使用された13作品を対象に分析を行ないSEAモチーフが音楽構造に与える影響を明らかにしている。その中で次郎丸はSEAモチーフは、初出とされている1980年以前から萌芽のような型で用いられていたことを指摘し、それにより、このモチーフについては武満の音感が先にあり、SEAという言葉は偶然的に名付けられたものであることを明らかにしている。

2つ目の研究トピックはバイオグラフィー、創作史に関するものである。檜崎洋子(2005)の研究は、武満の活動を1940年代～1950年代半ば、1950年代後半～1960年代半ば、1970年代、1970年代後半～1980年代半ば、1980年代後半～1990年代と大まかに区切り、各時代の創作活動を完結にまと

² “SEA”をドイツ語読みすると「Es-E-A」とドイツ音名として読み替えられることから、武満はこの3音の連なりをSEAモチーフと名付け、1980年代以降の作品に頻繁に用いるようになる。

め、さらに概観のみに留まることなく、作品の背景や美学、音楽的特徴まで考察を行なっている。小野光子(2016)の研究は、檜崎と同様の方向性を持ちながらも、武満本人の証言や武満と親交があった関係者への調査による、武満のバイオグラフィー調査に重きをおいている点が特徴として挙げられる。そのため、あまり知られていない武満の生い立ちやシャンソンに出会う以前の1930年代～1940年代や、亡くなる直前に至るまで詳細に調査が行われている。川崎弘二(2018)の研究は、武満の電子音楽作品を対象とする研究と銘打たれてはいるものの、その内容は生涯を1年ごとに区切りながらバイオグラフィー調査、作品概観を行なった膨大なものであり、小野の研究と合わせ、これまでの武満のバイオグラフィーに関する研究を総合するような重要な研究として位置づけられる。

3つ目は、武満徹の創作における空間性に関する研究である。水野みか子(2000)の研究は、1970年の大阪万博にて「鉄鋼館」で上演された《クロッシング》、《四季》(1970)、《YEARS OF EAR, “What is music?”》(1970)を対象にしている。水野は考察の中で《クロッシング》は、電子音響を用いずエコーやフィルターといった空間的な手法をオーケストレーションにより実現しているとし、《四季》は隣の奏者との関係、すなわちコミュニケーションの比喩としての空間と、各場所に配置されたスピーカーを用いた非対称に呼応するエコーにより表現される、物理現象に反する表現世界での空間性を指摘していた。唯一「鉄鋼館」の音響システムを用いて製作された《YEARS OF EAR, “What is music?”》は、録音された環境音や言葉が、会場内の様々な場所に配置された複数のスピーカーから発せられる音楽である³。水野はこの作品を「音の重層空間」を実現していると論じた。以上の3作品に対し、3つの空間性を実現していると述べ、その後それぞれの空間性について注釈を加えている。

1つ目は「音の定位と移動」という空間性である。これは「客席数1000の規模のスペースにおいて音の定位と移動が可能となり、音源としてのスピーカーや演奏家の位置を、作曲上の構想によって面単位で自在に配置したり変化させたりして、エコーやフィルターなどによる副次的音源と自在に関連づけること」と述べている(水野2000, 118)。

2つ目は「音楽書法上の多次元空間」という空間性である。これは多重録音されたテープモンタージュ作品を各トラックごとに、互いに干渉しあわない音響空間に分配し、複層的構造を持つ空間音楽作品を可能にした。また人間同志のコミュニケーションの比喩をエコーによって表現した。これらは、作曲家が指定する要因の拡張を意味しており、管弦楽法や強弱という従来の音楽の書法に代わる、新しい手法での音楽内在空間である」と述べている(水野2000, 118)。

³ 《YEARS OF EAR, “What is music?”》のスコアは現在では閲覧することは難しい。船山隆(1998)の研究において、詳細な楽曲内容の紹介と合わせてスコアの一部を見ることができるのみである。

⁴ 武満の述べる「音像の空間移動」と同義で捉えられる(武満2000a, 329)。

3つ目は「時間的変化の局面」という空間性である。これは「音源の場所が変化し、音量を変えながら音像が変化していく時間経過において、同時に、音高、音色や音楽的フレーズが変貌していくという音楽理念を実現した」と論じたが、しかしながら、その方法は従来の音楽書法によるものであったという指摘もしている（水野 2000, 118）。

水野は最後に、鉄鋼館で上演した以外のとりわけ空間性が重要とされている作品の考察を行なっている。その中で《地平線のドーリア》、《秋庭歌一具》、《ジェモー》は、ひとつの響きが遠近と響きの質の点で時間的位相において変化していく様を強調する音楽的書法によって実現されているという理由から、それぞれの作品の近似は明らかであるという指摘をしている。水野の研究は本研究との強い関連性を持つ研究であり、とりわけ最後の3作品についての考察は直接的に本研究と関わるものと言える。しかしながら、水野の研究は飽くまで鉄鋼館で上演された作品にフォーカスを当てた研究であり、最後に考察した3作品は副次的なものであるために楽譜を提示しながらの具体的な書法に迫る分析までは至ってはいなかった。

菅野将典（2012）の研究は、武満の1970年代中盤以降の創作に現れる「数」の操作に注目し、とりわけ「2」という数字に関する書法から空間性に関するものの考察を行なっている。菅野は「2」という数と空間性を結びつけるにあたって、いくつかのオーケストラ作品の楽器配置に注目をしている。その中で、《環礁》や《アーク第1部》はいくつかの楽器グループを不均衡にする配置がなされ、《アーク第2部》、《ノヴェンバー・ステップス》、《クロッシング》の配置には2群にグルーピングされた楽器群が舞台上左右にシンメトリーな配置をされていることを指摘した。後者の方法は《ジェモー》、そして、シンメトリーに配置した2つの楽器群と、2つの速度によって「不均衡」を描こうとした《夢窓》にまで繋がっていくと論じている。最終的に「2」という数は、武満の意識に根源的に存在していたものであり、1970年中盤以降の「数」の操作を用いる書法とは切り離して考えなければいけないと指摘している。空間性の語法においては、「庭」のメタファーにより音楽の空間性が考えられていたことは晩年まで変化はなかったが、それを音楽化する書法というものは、《環礁》や《アーク第1部》の楽器配置で試みていた不均衡な状態のものから、《夢窓》などのシンメトリーな配置へ変化があったと結論づけている。

4つ目は、《秋庭歌一具》、《ジェモー》に関する研究である。小野光子（1997）の研究は《秋庭歌》における「歌」、つまり「旋律」に注目し、楽譜を用いた分析を行なっている。《秋庭歌》には明

⁵ 水野はこれを武満の述べる「空間音色、音像の時間的テクスチャズ」（武満 2000a, 328）の多元化であると指摘している（水野 2000, 118）。

確な旋律が用いられており、その旋律は、距離を隔てて前後に配置された2群の楽器群の間で呼び交わされるような場面がある。小野はそこでの旋律の扱い方を、同じ旋律を様々な楽器が奏でているが、それらは数拍のリズムの「ずれ」を伴っていると共に、各旋律もそれぞれ微妙にフレーズが異なる旋律型となっているところにも「ずれ」が顕れていると指摘している。このような書法を含め、《秋庭歌》では、それぞれの旋律が異なる動きをすることを積極的に取り入れていると結論づけていた。小野は続けて《秋庭歌一具》についても概観と考察を行っていた。しかしながら《秋庭歌一具》では、《秋庭歌》より拡張された楽器配置による効果や旋律についての考察には至っていない。

船山隆（1998）の研究は、武満の創作史における空間性の試みについて音楽語法、文学などの様々な側面からの概観を行った上で《秋庭歌一具》、《ジェモー》の2作品は武満の創作史における空間性の試みの中で重要な位置を占める作品であると述べている。続いて船山は《秋庭歌一具》、《ジェモー》の考察を行っている。その文章の内容から、両作品ともに譜面を参照しながら書かれた考察であると推測されるが、厳密には分析ではなく、飽くまで楽譜に記された音楽的な内容を詳細に文章化するまでに留まっていると言える。しかしながら、船山の研究でもっとも注目すべきなのは、考察の多くを、武満の言説や美学的な側面の検討に割いていたという点である。これは、武満の音楽における空間性は、美学や概念的な部分を根源とするために、具体的な作曲書法を考察する以前に、美学面の調査が非常に重要であるということを示唆していると言える。

《秋庭歌一具》の楽譜を用いた分析では、宮川渉（2018）の研究が存在する。宮川は、沼野雄司の「《秋庭歌一具》は、70年代という、武満の創作史における最も大きな転回点の真っ最中で書かれた作品である」（沼野 2002, 6）という指摘を足がかりに、武満の音楽スタイルに大きな変化が生まれた時期と一致すると述べ、それは「1960年代の前衛的な手法から調性や旋律が明白なかたちで聴き取れる1970年代後半からの作品への移行を意味するが、その中で《秋庭歌一具》はその移行期と密接に結びついた重要な作品」というように、音組織に関する観点からの指摘をしていた。また、宮川は小野の研究と同じく、旋律の扱い方について言及し、《秋庭歌一具》を他の武満作品では見受けられないほど旋律の反復が用いられていると指摘している。しかしながら、宮川の研究の主題は、音組織に関する考察であったために、反復の書法や旋律への考察は一部分のみの考察に留まっていた。

ここまで武満に関する先行研究を大きく4つに分けて概観した。これにて明らかになったことは、武満の創作に対して、「空間性」という観点は存在しているが、その美学的背景や具体的な作曲書法は明らかにはなっていないということである。また、船山や水野、宮川の研究で指摘されていた通り《秋庭歌一具》と《ジェモー》は武満の音楽における空間性や書法面において重要な位置を画しているという

ことが指摘されたが、両作品に関する楽譜を用いた詳細な分析は十分にはなされていない現状にある。本研究では、武満の著作で述べられている空間性に関する美学的な証言の考察を行い、そこから導き出された概念や美学がどのような作曲書法へと昇華しているか考察をした上で、《秋庭歌一具》、《ジェモー》の楽譜を用いた詳細な分析を行い、両作品が武満の空間性に関する試みの中でどのような存在であったかを明らかにすることを目的とする。

武満の美学的な側面がどのように空間性へと通じているか考察を試みたいが、音楽における空間性というのは、序章にて述べたような音源配置の試みとして認識されるのが一般的と言えるだろう。次節では、そのような空間性の研究と並行しながら、別の認識や観点により様々な方向へと拡張している音楽における空間性の研究について調査を行い、本研究における空間性の位置づけや、分析における手がかかりを見出したい。

1-2 拡張された空間概念に関する近年の研究

本節では、1990年以降に見られる拡張された空間概念に関する近年の研究について調査を行い、本研究における空間性の定義を行う。

序章にて概観した西洋音楽史における空間性の試みというものは、その中心に捉えられていた性質は、複合唱などから脈々と続いてきた、音源の空間配置による音の定位についての試みであった。このような空間性についての研究は、これまで多くの蓄積がなされており、取り分けその代表的とも位置付けられる研究として、M.A.Harley の“*Space and Spatialization in Contemporary Music*”(1994) が挙げられる。音楽における空間性に関する論考は、これまで物理学や音響学、心理学、そして美学など、様々な分野において展開されており、全てを網羅するというのは実質不可能なほどまで多岐に渡っている。Harley の論文では、それまでの先行研究を網羅的に参照した上で、分散していた音楽における空間性に関する研究のアウトラインを見出したという点で非常に有益な論文であると言える。その中で Harley は、音楽には「時間と空間」という二項対立的な要素が古くから存在し、音楽は主に時間を住処とし、空間というものは美術などの物体を鑑賞する視覚的な領域に用いられる言葉であったと述べている。つまり、ある時代までは音楽と空間は別のものであると切り離されて考えられていたことを指摘している。しかしながら、1950年代以降、現代の作曲家たちの電子音楽に渡るまでの様々な試みが盛んになるにつれて、音楽の空間的な側面への関心が高まったことを指摘している。そのムーブメントの中で作曲された作品や、空間的な効果を自身の創作の中心に捉えている作曲家に対して、Harley は研究対象の焦点を、音の物理的・音響的・知覚的な空間性に絞り考察を行なっている。

Harley の研究は、音楽の空間性を概観する上で非常に有益な研究であったと言えるが、参照点として選択した空間性が、楽器の配置の問題であることから、その研究は中世の時代から脈々と続いてきた空間性の文脈上に位置していると指摘でき、研究視点としては楽譜上から得られる情報を中心としたものであったと言える。しかしながら1990年代以降、Harley の物理的な空間に関する研究と並行しながら、これまで見られた特殊な楽器配置を施すことで作られていた空間性に留まらない、哲学や美学的な視点を中心とした様々な方法で知覚可能である空間性の研究へと拡張されてきている。その代表的な例として Jean-Mark Chouvel & Makis Solomos が編纂した論集“*L'espace : Musique / Philosophie*”(1998) を挙げるができる。この研究は、1997年に現代音楽ドキュメンテーションセンター (CDMC) と音楽詩研究グループ (パリ第4大学-ソルボンヌ) の共催で開催されたシンポジウム「スペース：音楽哲学」での研究報告をまとめたもので、「1.空間の現象学 (Phénoménologie de l'espace)」、「2.音

楽の空間化 (Spatialisation de la musique)」、 「3.空間と表象 (Espace et représentation)」、 「4.空間と音 (Espace et son)」、 「5.空間とメタファー (Espace et métaphore)」、 「6.空間と場所 (Espace et lieu)」、 「7.音の空間化と非局在化 (Spatialisation du son et délocalisation)」、 「8.空間と内面性 (Espace et intériorité)」といった8つのセクションに分類された38篇に渡るものである。それぞれのトピックが取り上げるものは、哲学や美学的なものだけではなく、楽器学や電子音楽、民族音楽などの多岐に渡る分野まで射程に捉えている。Chouvel と Solomos の研究の8つのトピックを俯瞰すると、その中の具体的な内容に踏み込まずとも、1990年代後半の時点で、それまでの楽器配置による空間性的問題から大きな拡張が起きていることは明らかである。

次に、この論文集の中からいくつかの論考を対象に音楽における空間性の捉え方や概念について概観を行う。

「1.空間の現象学」は、そのタイトル通り、現象学的な視点で音楽における空間性の考察を行なったものである。現象学は、フッサールの弟子であるローマン・インガルデンの研究以来、音楽を研究に含むようになり、近年では音楽における空間性に関する研究においても認知されるようになってきた。このトピックに所収されている Yizhak Sadai “*LA NOTION D'ESPACE DANS LA MUSIQUE TONALE*” では、空間を数値化する事は可能であるが、音楽における空間においては、「心的なイメージ」が重要とされると述べている。しかしながらそのような視点を持った、詩人や哲学者たちの考えでは、明確な基準のようなものは存在しない。そのためどちらにも包括的に扱える「基準」を設ける必要があるとしている (Chouvel & Solomos 1998:17)。Sadai はその「基準」を、音の密度や音域に注目している。それらの増減などが変化していくことで、聴衆の表象空間の中で「飽和」や「空虚」といった様々な空間的なイメージを想起させることがあり、Sadai はそれを空間性であると述べている。また、和声の変化においても、遠隔調への劇的な転調と、ゆっくりと時間をかけて転調する状態を比較すると、前者は空間の広がりを感じ、後者は狭い空間への移行を心象空間の中でのイメージとして感じることを述べている。

Maria Villela-Petit “*La Phénoménalité spatio-temporelle de la musique*” においても、オルガンの音域を例に挙げ、Sadai と同様に、音域の変化により聴衆の心象空間内に上昇や下降などの空間的なイメージを想起させることを指摘している。更に、リズムの変化では伸びる、広がる、拡張、収縮などの空間的イメージも想起することができると述べている (Chouvel & Solomos 1998, 38-39)。このように現象学における空間性では、従来の現実空間における音楽書法が、聴衆の「心象空間」に作用するものであると指摘すると共に、音域や和声といった大まかな観点は示されながらも、固定された検証方法は無いことが窺えた。

「2、音楽の空間化」では、ベルクソンの空間の定義を前提としており、均質／異質、量的／質的、合理的／直感的という二項対立に従って、空間を時間と対立させている（Chouvel & Solomos 1998, 7）。Jean-Pierre Armengaut “*DU TEMPS BRISÉ À L'EPACE UNIFIÉ, AVEC UN DÉTOUR ALLÉGORIQUE PAR L'INTERPRÉTATION PIANISTIQUE*” では、音楽における空間を「歌手や楽器奏者の呼吸による物理的な空間」、「演奏する場の反響などの音響的な空間」、「音楽を記憶する心象空間」という3つのカテゴリーに分類をしている（Chouvel & Solomos 1998, 67）。その中でも、「歌手や楽器奏者の呼吸による物理的な空間」は、音楽のテンポが、演奏家のテンポバートによって引き起こされるものと述べ、それは、古典派の時代では、本来時間が際立つ芸術であった音楽が、空間というものと結びつけられるきっかけになったものであると述べている。また、現代の音楽では、古典派の音楽とは異なり、空間が際立つものであると述べているが、テンポバートを行うことで、そこに時間的な要素を空間の中に入り込ませることができると述べている。Francis Courtot “*IMAGE ET FIGURE*” では、音階の構造は時間的なものでありながら、一種の空間を構成していると述べていた。

「3、空間と表象」は、音楽における空間というものをどのように認識し顕すかについて論じられた研究が集められており、どの研究も物理や数学的な視点の内に捉えられる。この研究分野は本研究においては観点が異なっていると考えられるため、飽くまで音楽の空間性の研究における1つの視点の提示として、ここでは大まかな紹介で留まる事としたい。

この分野における基本的な視点がまとめられている研究として、Jean-Marc Chouvel “*PROBLÈMES DE TOPOLOGIE MUSICALE: ENTRE STRUCTURE ET COGNITION*” を挙げる。Chouvel はまず、時間を空間として捉える方法についていくつかのアイデアを提示している。1つは、時間を関数のグラフに置き換えるような物理学者的な方法である。この考えは、音楽においてはソノグラム、スコアなどの音楽パラメータを時間の関数として示すものへとトレースする方法で既に一般化されている方法である。

もう1つのアイデアは、同じく物理学者が用いる「位相空間」というものであり、これはある物体の「位置」と「速度」により示すことが可能であると述べている。それぞれのパラメータを音楽に置き換えると「位置」は「ピッチ」、速度を、ある位置から別の位置への移行を見ると捉えると「旋律」に置き換えられるとした。最終的には、音楽における時間から空間への移行の契機は、「ピッチ」という概念が重要であると論じている。

「4、空間と音」では、エドガー・ヴァレーズ (Edgard Varèse 1883~1965) やヤニス・クセナキス (Iannis Xenakis 1922~2001)、ジョルジュ・リゲティ (Ligeti György 1923~2006)、シュトックハウゼンなどの20世紀以降の作曲家の音楽の多くは「空間化された音楽」を創作していたという考え方を基本とし、そう

した作曲家たちはどのような作曲書法を用いていたのかを考察する研究となっている。

Vita Gruodvté “*SUR DES MODÈLES DE CONFIGURATIONS SPATIALES*”では、音楽における空間性の分野における語彙や基本理念というものが確立されていない故に、まず音楽における空間性の種類を定義することから行なっている。Gruodvtéは音楽における空間性を、楽譜上、または音響に見出した。更にその中で2つに空間性の種類を分割している。1つ目は、音源の位置による外部の空間を形成する「物理的な空間性」である。この空間性にはシュトックハウゼンやクセナキスなどの作品が該当する。2つ目は、聴衆の心象に空間的なイメージを想起させる「内的空間性」である。この空間性にはリゲティの作品などが該当する。

続いて Gruodvté はこれまでの研究と同様に、時間と空間の関係の問題に言及し、時間と空間は密接に結びついていると述べている。これは、「遠い」や「近い」という音楽の概念であれば、「遠い」という状況を知覚するピアノッシモやエコーというものは、空間と時間の両方に当てはまると捉えられるためである。このように、時間の具体的な瞬間が具体的な空間に位置する故に、両者を結びつけて捉える必要がある。つまり、時間を把握するためには、空間の助けを借りる以外に方法がないからであると述べている。

Gruodvté は論考の最後に様々な作曲家の空間性に関する作曲書法のカテゴリ化を行なっている。中でも拡張された空間性に関するものを2つ挙げる。1つ目は、発せられる音が極端に弱奏の場合、音が発音されていない状態を「静寂」という1つの空間として認識するということがあると述べていた。このパターンはアントン・ヴェーベルン (Anton Webern, 1883~1945) やモートン・フェルドマン (Morton Feldman, 1926-1987) の作品が該当する。2つ目は、リズムや音組織などの時間に関する感覚を抑制し、空間の感覚を強調する方法を試みている例としてリゲティの《ロンターノ》(1967)を挙げている。

「5、空間とメタファー」について、論文集の編纂者である Solomos と Chouvel は、音楽における空間性のトピックにおいては、全く新しいものではないと述べている。トピックの最初の Michel Fischer “*Quatre situations d'intentions cumulatives dans la littérature pianistique française au XXème siècle*”では、クロード・ドビュッシー (Claude Debussy, 1862~1918) やモーリス・ラヴェル (Maurice Ravel, 1875~1937)、メシアン、アンドレ・ブクレシュリエフ (Andre Boucourechliev, 1925-1997) などのピアノ作品を対象に音組織の操作による空間概念について論じた研究となっている。例えば、ドビュッシーの《ラモー礼讃》(1905)における音組織は調性機能ではなく旋法に基づいているために、音楽は方向性を持って展開されていくような水平的な運動ではなく、垂直的な音楽となり、それは空間性が強調された音楽であると述べている。そして《ラモー礼讃》の特徴であるオクターブの使用により作り出され

た多層的な音の層による音空間の中で、旋律はどのように音空間内を移動するのかの分析を行なっている。ここでは音域の高低というものが空間のメタファーとして捉えられている。

Christian Hauer “*DE LA TONALITÉ À LA "SÉRIE MIRACULEUSE": ESPACES MUSICAUX, OU: DE L'IDENTITÉ NARRATIVE DE SCHONBERG*”では、アルノルト・シェーンベルク (Arnold Schönberg 1874~1951) の音楽におけるナラティブについて、拡張した空間概念を用いて論じている。これを論じるにあたって、Hauer は2つの音楽的空間を定義している。1つは「テーマ空間」というものである。この空間は、和声の連続などによる空間であり、調性機能をもつ多くの作品がこの対象であると言える。そして2つ目は「テーマ空間」を特定の方法で具体化させた空間性である。この研究では、作品のもつ「ナラティブ」によりテーマ空間を具体化させているというものである。これを論じるにあたり、Hauer はシェーンベルクのテキストが用いられている作品群を検討し、その中から「地上」と「崇高」という文学的テーマが存在することを導き出している。この2つの文学的テーマにより生まれるナラティブが2つ目の空間を生み出していると述べている。例えば、この方法は弦楽四重奏第2番の2楽章にて調性の語法から離れていったことに対し Hauer は、「地上の世界から脱出して精霊の世界に入ることができた」(Chouvel & Solomos 1998, 258) という見解を述べている。これは「地上」を「調性」、そして「崇高」を「無調」ように空間と結びつけて捉えているということである。このように、音楽とは別の概念と空間を結びつけ、それを音楽のナラティブの中に取り入れることにより、物語を想起させるような試みも音楽における空間性の1つの書法となっている。

このトピックの最後の Eero Tarasti “*LES SITUATIONS COMME ESPACES MUSICAUX*”について参照するとともに、Tarasti の名著である“A Theory of MUSICAL SEMIOTICS” (1994) における音楽における空間性についての論考についても参照したい。Tarasti は音楽に「状況」という概念を取り入れることを提唱し、その「状況」とは音楽における空間と同一視できると述べている。そしてその「状況」という空間を作り出すために、旋律や主題などの音楽的な動機を必要とし、Tarasti はその動機を「アクター」と呼んだ。このように「状況」を作り出すためには「アクター」の存在が必要不可欠であり、逆説的には「状況」とは「アクター」の行為や出来事により作り出されているとも言える。

Tarasti は“A Theory of MUSICAL SEMIOTICS”にて「アクター」の音楽的身振りにいくつかの空間的な定義を行なっている。

1つ目は「視覚的空間」である。これは音源の位置により作り出される空間性である。Tarasti はこの空間性について、前節にて参照した西洋音楽史における空間的アプローチに加え、指揮者の身振り、さらにはオーケストラという媒体そのものがコンサートホールの空間化を行っていると言う側面があるとブルーーズやリンドベルイの作品を例に挙げて指摘している (Tarasti 1994, 79)。

2つ目は「現実空間」である。この空間性は音程構造により作り出されるものである。更にこの空間性を「内的空間性」、「外的空間性」の2つに細分化できる。

まず「内的空間性」について参照したい。この空間性は音と音の水平的な関係により作り出されるものであるとされている。更に「調性音楽」の場合と「調性機能を持たない音楽」の場合で異なる視点で扱われる。両者とも何かしらの要素を中心と捉え、そこからの求心・遠心運動により作り出される空間性である。

「調性音楽」の場合、機能和声の運動により遠心求心運動が行われる。中心音をトニックとし、サブドミナントやドミナントへの移動が遠心運動となり、その逆のドミナントからトニックへ戻ることを求心運動としている。

「調性機能を持たない音楽」の遠心求心運動を説明するにあたり、Tarasti はルチアーノ・ベリオ (Luciano Berio 1925~2003) の声を用いたテープ作品《ジョイス讃》(1959)を例に挙げていた。この作品の軸となる素材は発話である。その素材の遠心運動は電子変換により起こり、無加工の声へ戻る時に求心運動が起きていると Tarasti は述べている。つまりこの空間性の特徴は、「時間における空間性」と言える。

次に「外的空間性」について注釈を加えたい。Tarasti はこの空間性を「音域」によるものであると述べている。これを表す例として以下のように Tarasti は述べていた。

「歌手はしばしば自分の声が空間を動いていると想像します。例えば、スケールは上から下へ、そして後ろへと歌われるのではなく、近くから遠くへ、そして遠くから近くへと歌われる。(中略) これらの例は、外側と内側の両方の音楽空間が、水平(左右)、垂直(上下)、奥行き(前後)の寸法に従って表現できることを示唆しています。」(Tarasti 1994, 79)

この引用によると、Tarasti は音域に水平(左右)、垂直(上下)、奥行き(前後)の3つのパラメータがあると捉えていたことがわかる。この3つのパラメータを音楽作品において示すためにベートーヴェン《Piano Sonata No.15 Op.28 III-Scherzo》の冒頭を例に挙げていた。

譜例 1 ベートーヴェン《Piano Sonata No.15 Op.28 III-Scherzo》冒頭部分



譜例1を参照すると、Fの音がオクターブで徐々に下がって行くことが確認できる。つまりピッチをFに固定し音域だけの変化のみにすることにより音の空間移動を強調していると考えられる。

「6、空間と場所」も本研究とは観点が異なっているので飽くまで概観で留める。研究タイトルが示した「場所」とは、この研究トピックにおいては一般的な演奏の場であるホールなどの空間ではなく、拡張された視点を持ったものであった。François Picardの研究は言語の意味に空間を見出し、Leigh Landyの研究は、ミュージックビデオなどの映像を始めとする視覚情報に空間を見出し、Patrice Hamelの研究は、舞台における照明や装置の演出と音楽の関係性に注目していた。大まかに捉えると、本来であれば空間のトピックで扱われないものに空間という認識を持たすような視点の提示を行なっている研究であると言える。

続く「7、音の空間化と非局在化」は、電子音楽を中心とした研究トピックである。これまでのアコースティックな空間における音楽的な試みは、人間が行う行為により様々な空間性に関する観点が見出されていたが、飽くまで生身の人間が行う行為であるために、音源の位置や、音源の位置間での音移動には限界が存在していた。しかしながら電子音楽の発達によりその制約は取り払われ、演奏の場における音源位置の非局在化がおきた。この研究分野も3や6のトピックと同じく、本研究の観点とは異なっていると言えるので紹介に留めることとする。

最後の「8、空間と内面性」は、聴衆の心象空間へ訴えるような概念的な空間性に関する研究がまとめられたトピックと言える。Carmen Pardoの“DANS LA NUIT DE LA MÉMOIRE: PRÉSENCES DE L'ESPACE SONORE”では、空間を哲学的な側面から捉えている。Pardoは楽譜に記されているものは、飽くまで音の聴き方を記号として記したものであるとし、それが実際の音となり聴取されると、聴衆の精神的な空間（心象空間）でイメージやヴィジョンとして再現される感覚をもたらすと述べている。Pardoは、音を聴取することで直接的には存在していない空間を自身の中の心象空間で想起することを、時間を旅するように音楽を聴く行為であると述べている。このようにして認識される空間性を「古典的な空間と時間の表現を超えた領域」という新しい空間の認識であると論じていた。

Ivanka Stoianovaの“L'EXERCICE DE L'ESPACE ET DU SILENCE DANS LA MUSIQUE DE LUIGI NONO”は、ルイジ・ノーノの声楽作品や器楽作品におけるテキストの利用から空間性の試みを考察するものである。Stoianovaによると、ノーノはテキストを空間化するために様々な試みをしていたと言う。その具体的な書法は、テキストの直線性を排除するために、同じテキストを複数のヴォーカルパートで微妙なずれを伴いながら、ほぼ同時に歌う方法であった。Stoianovaはこの書法を十二音技法の延長線に見出した書法であると指摘していた。この書法は1950年代から1960年代までに多く見られたものであった。1970年代から1980年代にかけては、テキストは歌われるものだけではなく、テキストの

持つ意味が器楽により音楽化される方法へ変化しているという指摘もされていた。この書法は、テキストの意味から受けたイメージを音楽化する方法であったとも言えるだろう。

ここまで Chouvel と Solomos が編纂した論集 “*L’espace : Musique / Philosophie*” を中心に拡張された空間性に関する様々な見解を調査してきた。今回調査したのは 1990 年代の論文であったが、近年では、ベオグラード芸術大学にて、2019 年に「Music and Spatiality」という題目で音楽の空間性を主題とした学会が行われた。ここで扱われたトピックは「音楽における生理学的と哲学的の間の空間」、音楽における空間と空間関連用語の概念の起源、歴史、意味、「知覚的、認知的、精神分析的、その他」、「音楽空間の心理学的側面」、「音楽の次元：水平・垂直・統一・音楽的時空」、「ピッチ空間：物理的・幾何学的・代数的なモデル・ピッチ空間の操作・Tonnetz」、「空間の音楽的表現」、「音楽的表記法の空間的側面」、「音楽空間の規律的側面：和声、対位法、形式に関連した空間」、「音楽理論と分析の空間」というようになっており、Chouvel と Solomos の論集の延長線上にあると共に、現代ではその観点がより細分化し、拡張し続けていることがわかる（Music and Spatiality 2019）。

本節における先行研究の調査により、今日の音楽における空間性の試みは、マーラーやベルリオーズまでに試みられてきた音源配置による試みから、様々な観点に拡張していることが明らかとなった。特に注目すべき点は、多くの研究において、音組織や旋律などの時間性に関するトピックにまで空間性を見出していたと言う点である。また、Chouvel と Solomos の最後の「8、空間と内面性」のトピックでは、心象空間におけるイメージという観点到まで研究が拡張されているという点は、バートが指摘した、武満の美学的な証言の調査を行う上で重要な観点として捉えることができるだろう。

1-3 本研究における空間性の定義と観点

ここまで武満に関する先行研究、そして1990年以降に見られる拡張された空間概念に関する研究について概観した。近年では、これまで別々に考えられていた楽器配置などによる空間性と、音組織の時間的な変化による空間性を総合的に扱うような研究が見受けられた。また、音楽を聴取することにより空想的なイメージや、何かしらの出来事を想起することに対しても、心象空間への働きかけとして1つの空間認識であるという研究も存在した。しかしながら、どの研究においても共通することは、定まった分析方法が存在していないことである。

本研究では、これらの調査と武満の先行研究から得られた見解、そして武満の創作史に楽器の空間配置と同様に通底している「旋律」を観点に捉えた上で、本研究における空間性の定義と観点を示す。

本研究では、楽器配置により作り出される空間を「物理的空間」とする。これは純粋な楽器配置のみの問題を指している。そして、音組織の操作やオーケストレーションにより作り出される音響の空間を「音空間」とする。

武満の空間性への試みを考察するにあたり、空間配置のみに着目するだけでは、武満独自の試みを見出すのは難しい。本研究では物理的空間と音空間を総合的に捉え、その中で「旋律」はどのような存在であり、どのように扱われるかを考察することで、武満独自の試みを見出せると考える。

第2章 武満徹の音楽における空間性

本章では、武満の創作における空間性への試みについて、武満本人の言説の調査とともに、楽曲における具体的なアプローチ方法について考察を行う。第1節では、武満が残した多くの言葉から、空間性に関するメタファーである「音の河」、「庭」、「水」を取り上げ美学的な視点について考察を行う。続く第2節では武満の創作時代を空間における試みという観点から前期、中期、後期の3つの時代に区分をする。第3節では、ここまでの考察で得たものを参照しながら各時代の作品の特徴的なアプローチについて考察を行う。

2-1 空間性に関する言葉、メタファー

武満は優れた作曲家でありながら、言葉を扱う分野においても豊かな才能を持ち合わせていた事は非常に有名であり、亡くなるまでに多くのエッセイや自叙伝、対談集やインタビューを残している。現在、武満の残した代表的な著書は、著作集として第1巻から第5巻までにまとめられて出版されている。武満は作曲を行う前の段階で、多くの言葉をスケッチに書き記し、音楽的なイメージを創り出していたことから、武満の残した多くの言葉を調査することは、彼の創作に対する考え方を概観、考察する上で非常に有益な方法であると言える。本節では、全5巻の著作集に所収された著書を中心に、その中で述べられた空間概念に関わる言説や美学的な視点を取り出し、調査を行う。

以下は武満が著者、インタビュアー、または対談者として関わった著書のリストである。

表1 武満が著者として関わった著書の一覧

年代	著作名	全頁数	出版社	備考
1971/01	音、沈黙と測りあえるほどに	241	新潮社	著集1所収
1975	樹の鏡、草原の鏡	199	新潮社	著集1所収
	ひとつの音に世界を聴く	298	晶文社	対談集
1980	音楽の余白から	181	新潮社	著集2所収
1981	音楽の庭—武満徹対談集	235	新潮社	小澤征爾、他との対談集
	音楽の手帖	242	青土社	
1984	夢の引用	175	岩波書店	著集3所収
	音楽	258	新潮社	小澤征爾との共著

1985	音楽を呼びさますもの	188	新潮社	著集2所収
1986	シネマの快樂	301	リプロポート	蓮實重彦との対談集
1987	夢と数－音楽の語法	93	リプロポート	著集5所収
	すべての因襲から逃れるために	230	音楽之友社	
1990	オペラをつくる	221	岩波書店	大江健三郎との共著、著集4所収
1992	遠い呼び声の彼方へ	174	新潮社	著集3所収
	音・ことば・人間	257	岩波書店	川田順造との共著、著集4所収
1993/05	歌の翼、言葉の杖	241	阪急コミュニケーションズ	著集5所収
1996	時間の園丁	181	新潮社	著集3所収
1999	サイレント・ガーデン	198	新潮社	
2000	武満徹著作集1	396	新潮社	音、沈黙と測りあえるほどに(1971) 樹の鏡、草原の鏡(1975)
	武満徹著作集2	369	新潮社	音楽の余白から(1980) 音楽を呼びさますもの(1985)
	武満徹著作集3	482	新潮社	遠い呼び声の彼方へ(1992) 時間の園丁(1996) 夢の引用(1984)
	武満徹著作集4	359	新潮社	音・ことば・人間(1992) オペラをつくる(1990)
	武満徹著作集5	562	新潮社	夢と数－音楽の語法(1987) 歌の翼、言葉の杖(1993) 単行本未収録作品 プログラム・ノーツ
2006	Visions in Time	224	エスクアイア マガジンジャパン	
2010	映像から音を削る	235	清流出版	
2013	武満徹対談集 創造の周辺	320	芸術現代社	小澤征爾、他との対談集

2-1-1 『音、沈黙と測りあえるほどに』(1971/2000)における言説調査

著作一巻冒頭の『音、沈黙と測りあえるほどに』は、1960年代から70年代にかけて書かれた文章が纏められた全241頁に渡る武満の最初期の音楽観を綴った著書である。以下の内容が所収されている。

余白に 瀧口修造
武満徹の想像力 大江健三郎

Vita Nova

ピアノ・トリステ

ぼくの方法

*

自然と音楽—作曲家の日記

*

吃音宣言—どもりのマニフェスト

同時代の思想

清瀬保二との対話

ジョン・ケージ John Cage

谷川俊太郎

大江健三郎—Sword of image

ホアン・ミロ Joan Miro

マース・カニングハム Merce Cunningham

小澤征爾

ジャスパー・ジョンズ Jasper Johns

On Prints of Charles Gagnon—あるいは眼について2

加納光於

パオロ・カロソーネ Paolo Carosone—魂の回路図 (サーキット・グラフ)

音楽と生活

ジャズ

流行歌

映画音楽

見ることについての対話的記述

目録

音楽の起源的な構造を想像的に志向すること

十一月の階梯—《November Steps》に関するノオト

一つの音

恥の感覚

作曲家と演奏家と聴衆

「ジ・オーストラリアン」紙メルデイス・オークスの質問に答えて

後記

本節では、『音、沈黙と測りあえるほどに』内で述べられている、武満の空間に関する言説について考察を行なっていきたい。

冒頭に所収されている『ぼくの方法』は、1960年に書かれた短いエッセイである。冒頭に自身の創作に関する次のような文章が書かれている。

ぼくは、1948年のある日、混雑した地下鉄の狭い車内で、調律された楽音のなかに騒音を持ち込むことを着想した。もう少し正確に書くと、作曲するということは、われわれをとりまく世界を貫いている《音の河》に、いかに^{シニファイエ}意味づけるか、ということだと気づいた。(武満 2000a, 28)

武満は「われわれをとりまく世界を貫いている《音の河》」に意味をつけるという行為を作曲であるとし、その具体的な方法を「調律された楽音のなかに騒音を持ち込むこと」と述べている。ここで述べられた「騒音」とは、電車が走っている時に発生する「ノイズ」を指していると言える。この思想は、武満の最初作品であるピアノのための《ロマンス》(1949)が発表される以前の1948年に着想していることから、作曲家として歩み始める以前から持っていた思想であったということが指摘できる。しかしながら、引用文中で用いられた「音の河」という独特な言葉については、何かを暗喩している言葉であることは確かなのだが、具体的に何を示しているのかは明らかにされないままとなっている。そこで「音の河」という言葉の示す具体的な意味について考察をしたい。

先ほど引用した文章の後に、当時の音楽の世情について、特に作曲家の「音」そのものの扱い方、捉え方について以下のような問題点を述べている。

音楽は、数理的秩序の上に成り立ち、他の仕事と異なって、特殊な《時間性》の問題が介在するから、芸術作品としての形式の問題が重要となってくる。そして、それらの方法は、あくまで人間の実在を探究するはずのものであり、作曲家が外形の図式的な追求のみに終始するとしたら誤りもはなはだしい。(武満 2000a, 29)

いま、ぼくがここに論じ、ぼくたちが手にする音楽は、ヨーロッパの音楽であり、調律された組織のなかにある《音》である。ヨーロッパで、音楽が芸術として位置した日から、長い時がたった。その間に作曲家は、音楽の本質を、派生的な、図式的な方法の追求とすり替えてしまった。音楽にかぎらず、西欧の合理主義思想は、細分化の傾向をたどり、作曲家は数の錬金術をきたえあげることによって、音楽の本質を見失っていった。今日、いわれている十二音音楽も、歴史の必然的な結果ではあろうが、前述した意味で、大変危

険な面をもっている。十二音音楽において顕著な、数字的、幾何学的な追求は、全く知的な行為であって、それは、美学の純粋性が際立ちすぎることによって得る欠落と同様の結果をまねくであろう。そこには芸術創造の第一の要素である感受性を硬くし、固定させるおそれがある。(武満 2000a, 29)

この文章の後に、作曲家は新しい音楽語法に対して怯懦になってはならないと指摘しながらも、上記の引用からは十二音技法をはじめとする、音を図式的に当て嵌めて構築する音楽に否定的な姿勢であることが窺える。この方法は「調律された楽音」を用いてはいるが、武満が電車の中で感じたような「騒音」、つまり「ノイズ」を持ち込むまでに至ってはいないと言える。

続く文章では、武満自身の「音」に対する姿勢が窺える内容が記されている。

音楽家の仕事は、音の物理的機能などということについてよりも、もっと本質的な《音》そのものについての認識と体験からはじめられるべきだろう。ぼくは、太陽にむかうとくしゃみする。これは音楽ということとはかけはなれた、突飛な行為だろうか？そして、人が立ち去る扉の音に、苦しさを感じたことは誤りだったのか。(武満 2000a, 30)

音楽が、人間の発音する行為と、素朴な挙動のなかから生まれたことは事実なのだ。しかし、ぼくたちは、いつか長い歴史の中で、便宜的な枠の中だけで《音》を捕らえようとしていた。ぼくの周囲にある豊かな音は、それらは、ぼくの音楽の内部に生きなければならない。ぼくは勇敢にそれをすべきだろうと思う。(武満 2000a, 30)

ここで指摘された「もっと本質的な《音》そのものについての認識と体験」というのは、太陽に向かうとくしゃみをしてしまう行為と、扉の音によって自身の内に込み上げてくる感情という表現で比喻されるに留まっている。しかしながら、例に挙げられた2つの行為を大まかに捉えると、いずれも日常生活の中で起る人間の生理的な行為、反応であると言える。このことを踏まえた上で、「音楽が、人間の発音する行為と、素朴な挙動のなかから生まれたことは事実なのだ～(中略)」という言葉解釈すると、武満の理想とする「音」は、我々が生きる生活空間の中に存在する音であり、そこからさらに視点を拡張すると、我々を包む自然空間の中で響いている音であると考えられる。確かにこれらの音は、調律された音のみでは表現しきれず、常にランダムなノイズが調律された音と共存している音であると言える。改めて1948年の「われわれをとりまく世界を貫いている《音の河》」という言葉を読み返すと、

「音の河」という言葉の意味は、我々を取り囲む自然空間に存在する音を指す言葉であると考えられる。

「音の河」の示すものについて、大まかに考察してみたが、もう少しその意味を明確なものとした。 「ぼくの方法」の最後に「調律された楽音の中に、騒音を持ち込む」という発想を実践に移行するにあたっての具体的な方法を示す文章が書かれている。

「テープの上に、さまざまな音響を録音してみる。そして、それらの音にぼくはとりかこまれ、それから触発された感動を、偶然的にテープの上に定着させる。ぼくは、ぼくの精いっぱいの方で外界との通信をおわる。ぼくは、音と一致することができるだろう。音の一つ一つは、ぼくの心の動きの用語となり、説明をこえた容貌のひとつを写し出すものだ。ぼくは、この方法を表現というよりは、むしろ行動という言葉に近い感覚で捉えた。だから、ぼくは、消すことのできるテープを択んだのだ。ぼくは、これで自分を訓練してみる。そうした時、ぼくは、必ず音楽に新しい音の大地を発見できるだろう。枯渇している音楽に、偶然の要素、非合理的なものを導入しよう。」（武満 2000a, 32）

ここで武満はミュージック・コンクレートを実践の手段として選択していることを明らかにしている。⁶ ミュージック・コンクレートとは、身の回りの環境音を録音し、それを再構築することで作品を作り上げる手法である。このミュージック・コンクレートの手法と、武満の考える「音の河」の思想は非常に近い関係にあることから、武満がこの方法を選んだことは必然であったと言えるであろう。しかしながら、ミュージック・コンクレートは武満にとっては飽くまで「行動」であり、音楽作品としての表現までに至ることはないことを述べていることは留意しなければならない。再度武満の言葉を振り返ると、

「ぼくは、必ず音楽に新しい音の大地を発見できるだろう。枯渇している音楽に、偶然の要素、非合理的なものを導入しよう」と述べていたように、「偶然の要素、非合理的なもの」がミュージック・コンクレートだとすると、「枯渇している音楽」が調律された音と考えられ、その2つのものの複合体が武満の理想とする「音楽」であると考えられる。1948年の時点では、ミュージック・コンクレートのみの言及に留まっており、調律された音への試みにまで至っていなかったと考えられることから、ミュージック・コンクレートによる取り組みは「作品」ではなく、「行動」と呼んでいたと言える。

「ぼくの方法」に続いて所収されている「自然と音楽—作曲家の日記」は1962年から1963年までの間に書かれた13の日記により構成された日記集である。これの内容について考察していきたい。この日

⁶ ミュージック・コンクレートは、1948年にピエール・シェフェール Pierre Schaeffer (1910-1995)によって提唱されたが、当時の武満はそのことについて認知していなかった。

記集はタイトルにも記載されている通り、武満が生活の中で思考してきた自然と音楽の関係性について述べているものである。冒頭の文章には武満の自然と芸術の関係に対する見解が示されている。

都会生活の不自然さは、尖端的な末梢神経の異常な膨らみに起因している。そのために外観は活潑なのだが、実はどうしようもない衰弱におちいつてはいまいか。生活の様式が、自然な均衡を失うことはおそろしい。私たちは、生きるかぎりにおいて自然への調和ということを志しているものだろう。芸術はそこにはじまり、かならずそこへ還るものにちがいない。(武満 2000a, 36)

このように武満は、芸術を生活の様式と自然との調和の中から生み出されるものであると述べている。ここで述べられた「自然」とは、この文章から読み解く限り「ぼくの方法」で述べられていたような、我々を取り囲む空間の中に存在する全ての音のことであり、武満の言葉では「音の河」と呼ばれているものだと言える。

続く文章では、自身の創作についての内容も交えながら「自然」についての見解を述べている。

私は音楽と自然のかかわりについて、いつも考えているが、それは自然の風景を描写するというのではない。私は時として人間のいない自然風景に深くうたれるし、それが音楽をする契機ともなる。しかし、みみちちくす汚れた人間の生活というものを忘れることはできない。私は自然と人間を相対するものとしては考えられない。私は生きることに自然な自然さというものをとうとびたい。それを〈自然〉とよびたい。これは奥の細道に遁れるような行為とは大きく矛盾するのである。私が創るうえで、自然な行為というのは現実との交渉ということではかない。芸術は現実との沸騰的な交渉のちにうまれるものだ。(武満 2000a, 36-37)

ここで述べられた「自然の風景を描写するというのではない」という言葉は、前述したミュージック・コンクレートによる取り組みを「作品」とはせず、「行動」であると述べていたことへの裏付けとなる。ミュージック・コンクレートにおいて用いられる素材は、多少の加工を含みながらも飽くまでも環境音である。それらを並べ替え、トレースする行為は武満の述べる「自然の風景を描写するという」と同義であると考えられる。続く文章では、「人間の生活」を忘れることはできないと述べていることから、「人間のいない自然風景」だけでなく、同時に「人間の生活」つまり「生きることに自然な自然さ」のなかにも武満の考える「自然」があると言える。武満は我々を取り囲む自然空間である「音の河」というものと、その中で生活する人間の営みが共存していることが「自然な自然さ」だと捉えて

いる。この文章の最後に述べられた「私が創るうえで、自然な行為というのは現実との交渉ということではない。芸術は現実との沸騰的な交渉ののちに生まれるものだ。」という言葉は、これまで述べてきた「自然」と「音」の関係を端的に示した表現であると共に、武満の創作は、空間を常に認識した上に成り立つものであると言える。

図式的なおきてにくみしかれてしまった音楽のちゃちな法則から〈音〉をときはなつて、呼吸のかようほんとうの運動を〈音〉にもたせたい。音楽の本来あるべき姿は、現在のように観念的な内部表白だけにとどまるものではなく、自然との深いかわりによって優美に、時には残酷になされるのだと思う。〈音〉が肉体にならずに観念の所有となるのは音楽の衰弱ではないだろうか。この私の原則はたぶん変わるまい。が、これはあくまで観念であつて、私はこれを具体的な方法に置きかえなければならない。民族学的な面から、その手段を発見するのも一つの方法にはちがいない。民謡には美しいものもあるし力あるものもあるだろう。しかし私はそれに素直にはなれない。(武満 2000a, 37-38)

充分な静寂をまえにして、私は耐えられなくなるまで沈黙とむかい合う気になった。これは訓練だ。図式の上仕組まれた休止は、算術的なかねあいによっておかれがちである。それは発音をないがしろにすることでもあり、音楽とは本質的になんの関わりない。人間は〈生〉をたくらみえないように、音楽をたくらむことはできない。音楽は、音か沈黙か、そのどちらかである。私は生きるかぎりにおいて、沈黙に抗議するものとしての〈音〉を択ぶだろう。それは強い一つの音でなければならない。私は、音楽のみがかれない原型を提出することが作曲家の仕事ではないかと考えている。私は余分の音を削りとして、確かな一つの音を手にした。 (武満 2000a, 39)

「図式的なおきてにくみしかれてしまった音楽のちゃちな法則から〈音〉をときはなつて」、「観念的な内部表白だけにとどまるものではなく」、「〈音〉が肉体にならずに観念の所有となるのは音楽の衰弱ではないだろうか。」というように、音を図式的に当て嵌めて構築する方法に対して、再び否定的な態度を示すと共に、「呼吸のかようほんとうの運動を〈音〉にもたせたい。」という、人間の自然な行為である「呼吸」を例に挙げ、そのように音を捉えたいと述べている。これまで述べてきた「自然」と「音」との関係についての内容は、飽くまで観念的な表現にとどまっていたことが指摘できるが、上記の文章の後半に、「自然」と「音」との関係を創作の中で具体的な方法に置きかえなければならないと述べている。そして、その方法の契機を民族学的な面から考察していく姿勢が示される。続いて引用した文章において著書のタイトルにも用いられる「沈黙」という言葉が現れる。沈黙とは、一般的に物

音が全く存在しない無音状態を指す言葉だが、武満はそれと向き合うという少し変わった態度をとっている。このことから武満にとっての「沈黙」とは、全くの無音状態ではなく、何かがそこに存在し、その何かを聴き取ろうとするものであると言え、「音」と同等の価値や意味を持つ言葉であることが窺える。

武満は「沈黙」に向かい合う行為を、訓練であると述べているが、ミュージック・コンクレートの取り組みについても、同じく訓練であると述べていたことを思い出させる。このことから「沈黙」について読み解くと、我々を取り囲む自然空間である「音の河」と同義の意味を持つものであると考えられる。つまり、空間性に関する言葉、表現であると言える。しかしながら、続く文章で述べられた「音楽は、音が沈黙か、そのどちらかである。」という内容から汲み取るに、「沈黙」は「音」と比較される言葉として用いられている。つまり「沈黙」は、「休符」であると言えるが、その休符は図式的に当て嵌めて構築するようになってはならず、自然な呼吸の内にあるようなものとして書かれるべきであると考えられている。

1962年の夏頃に、武満は通称「苔寺」と呼ばれている西芳寺を訪れている（武満 2000a, 39）。その時に体験した「庭」の印象も記しているが、その内容は、「簡素ながらその技の凝らしようは私の興味とは遠いものであった。私は作為を好かない。」（武満 2000a, 37-38）という批判的なものであった。しかしながら、この批判はここまで論じてきた武満の音に対する態度を鑑みれば当然なものであったと言える。「庭」というものは、確かに自然の中に存在するものであるが、それは飽くまで作為されたものであり、行為的に捉えると「自然」ではない。この印象を述べた最後に武満は、「音を構築するという観念を捨てたい。」（武満 2000a, 40）と述べている。

武満は西芳寺について、自身の思考の上では意に反しているものであると述べていたが、庭の空間の中に仕込まれていた、庭の隅々から聞こえてくる竹が鋭く石をうつ音について、その空間的な按配と音色に対する吟味は、自身を深く捉えるものであったと述べている。そこでの響きは、揺れ動く自然風景と共に明るくなったり、影を帯びたりするなど、その時々々に佇まいを変化させる性質を持つことに武満は感銘を受けたことを明かしている（武満 2000a, 44）。

また武満は1962年10月6日に宮内庁にて雅楽を聴いた経験を記している。それについて記された内容は「まさに音がたちのぼるという印象を受けた。」（武満 2000a, 40）というものであり、「音がたちのぼる」という空間的な印象を受けたことを明かしている。これに加え、時間を定量的な記譜の上に記す西欧の手法とは全く異なるものだという印象を受けたことも述べている。そして雅楽の特徴であるヘテロフォニーは「音の河」の飛沫のように響いていると形容している。つまり、雅楽そのものが我々を取り囲む自然空間に存在する音から聞き出されたものであるという印象を武満は受けていた。武満はこ

ここで受けた「音がたちのぼる」という印象を作り出した要素を「笙」にあるという見解を示した。笙という楽器は、呼気と吸気を繰り返すことにより、絶え間なく演奏することが可能な楽器である。武満はこの循環する呼吸は生命の歴史であると述べている。生命の歴史とは、別の表現をすれば「生活」そのものであるとも言える。

「音の河」という言葉について考察を続けてきたが、雅楽に関する言及の後に武満自身から「音の河」についての説明が加えられる。その内容によると「音の河」とは、単に印象を形容するだけのものではないとしている。この言葉は、まず、音を積み上げて構築する在来の方法に対するものとして用いられている言葉であることを述べている。より具体的に述べると、在来の方法というものは、空間を仕切っていくことで、そこにもうひとつの別の空間を造るというものであると武満は説明している。しかしながら、武満の考える「音の河」の思想の元では、そのような方法ではなく、空間への新しい認識、積極的な意味づけを行うことによって思いがけない世界が発見されるというものであると述べている。そしてこの方法は音をオブジェとして認識することにも通じていると述べている。武満は「空間への新しい認識」という表現に注釈を加えるように「マイナス空間的な構成原理」という言葉を用いている。「マイナス空間的な構成原理」とは、本来作曲という行為は、音と音を組み合わせ、積み上げて構成していく行為であるが、それに対して、我々の周囲に既に充満している音の中から不要な部分を切り落とし、必要な部分を残すということである。立花隆によれば、この考えはホワイトノイズから必要な音をフィルターカットで引き出す、あるいは、日常的な無数の雑音、具体音の中から、有意味な音を作曲者の完成によって引き出すミュージック・コンクレートの方法であると指摘している（立花 2016, 220-223）。

「音の河」について、その指し示すものが明らかとなったが、前述した「沈黙」については音楽における「休符」として位置づけられているのではないかと指摘したが、依然として曖昧なままに留まっている。そこで「沈黙」という言葉について考察を進めたい。

「自然と音楽—作曲家の日記」の中の「9 充実した沈黙」では、瀧口修造素描展の印象を「そこには喧騒を厳しく突っばねる充実した沈黙があった。」（武満 2000a, 52）、「この沸騰するような沈黙が、僕には眩しかった」（武満 2000a, 52）と述べた。瀧口作品から受けた沈黙の印象を述べた後に、武満は自身が考える沈黙と音楽の関係について、「芸術は、沈黙に対する人間の抗議ではなかったろうか。詩も音楽も沈黙に抗して発音するときに生まれた」（武満 2000a, 53）と述べ、こうした沈黙に対して抗う

行為が芸術を形作っていったと述べている⁷。そうした「沈黙に抗って発音するということは自分の存在を証すことであり、沈黙の中から己をつかみだすことだけが「歌」と呼べよう」（武満 2000a, 53）と述べ、この行為だけが真実であり、芸術家はこの真実に尽力すべきであると述べている（武満 2000a, 53）。この内容からは、武満は 1960 年代序盤から「歌」⁸、つまり「旋律」に強いこだわりを持っていることが窺えると共に、武満が芸術の中で思考する「沈黙」は、空間の中に様々な音が存在している「音の河」と近い意味を持っていると言える 1 つの契機であると言える。そして、「沈黙」の中から「歌」をつかみ出すことが重要であるということは、前述したマイナス空間的な構成原理の考え方と近いことであると考えられる。つまり、「沈黙」という響きの中から、ここでは「歌」と述べているが、何かしらの音を聞き出そうという意識があることが考えられる。続けて武満は「ぼくはいま自然の沈黙の音に注意したいと考えている。これを能楽の間とか空間性という言葉に置き換えても一向にさしつかえない。（中略）大切なのは〈音〉にたいする認識の仕方だと思う。」（武満 2000a, 54）と述べている。さらに、木村敏との対談において武満は、音に対して全く正反対のものとしての沈黙というのは考えられないと述べ、続けて「沈黙」について「無数の音が轟き合っているために、遂には無のような状態になってしまう状態」と述べていた（秋山 1981, 227）。また、ジョン・ケージ（John Cage, 1912-1992）が無響室に入った時に、自身の心臓の音と体の中を流れる血液の音が聞こえたことから、「沈黙は無数の音によって充填されている」と気が付いたことに武満も共感している（武満 2000b, 245-246）。

これらの言及により、ここまで考察してきた「沈黙」の指し示す意味は「音の河」と同義のものであるあると言える。つまり、自然空間の中に溢れている様々なノイズ、具体音に対して「沈黙」という表現を用いているのである。そして、この認識の仕方に対して「空間性」という表現をしても良いと述べていることに注目したい。つまり、この文章が書かれた 1960 年代序盤の武満の空間性は、具体的な音の定位の問題ではなく、「音の河」「沈黙」などの言葉が示すような概念的な空間への認識に依っていると見える。

「十一月の階梯 — 《November Steps》に関するノオト」では、タイトルの示す通り《ノヴェンバー・ステップス》（1987）の作曲に関する内容や、作曲する際に音楽的イメージの源泉になった言葉、表現が綴られている。この中でも武満は、前述した概念的な空間性について言及をしている。武満はここ

⁷ ここでの「沈黙」の指し示す意味は、前述した音楽における「休符」ではなく、一般的な意味における沈黙である。

⁸ 細川俊夫は武満の述べる「歌」について、「人間が実際に声を出して歌うことができるメロディーという意味での「歌」である」という、一般的には「旋律」を指す言葉であると述べている（長木・樋口 2000, 38）。本研究もこの解釈の元に進めていく。

で「音を聴覚的想像力によって拡大して聴く（認識する）。」（武満 2000a, 188）と述べ、続けてその聴き方・認識の仕方について述べている。世界の中では、生きるものの全てに固有の^{サイクル}（運動）があり、それは眼に見えるもの、見えないもののどちらにも存在し、音にも存在すると述べている。そして、その音の一つ一つに形態と秩序があり、音は、時間の^{パースペクティブ}眺望の中で、絶え間なく変質を続けていることから、音は時間を歩行していると捉えることができるという考えを示している。武満は、まずこのことを認識しなければならないと述べている（武満 2000a, 189）。ここで言及されたものを大まかに捉えると、音楽における時間性の認識についてと言える。ここにおいても、前述した音を図式的な方法に当て嵌めて考える方法とは異なる考え方を提示すると共に、我々の身の回りの自然空間の中で起こっている出来事と音の在り方を結びつけていると言える。ここでもう一つ注目したいのは、眺望という言葉にパースペクティブという当て字を付けたことである。眺望は英語では“View”と訳すのが一般的である。本来のパースペクティブが持つ意味である「遠近法」という意味で前述した武満の言葉を捉えてみると、「時間の遠近法」という空間性を暗示させる表現を孕んだ言葉として受け取れる。遠近法は、複数のもの同士の相対性によって成り立つ技法であることから、「時間の遠近法」という状態には複数の時間が共存している必要があると考えられる。この武満が述べたパースペクティブについて、作曲家の Gérard Condé は「時間的なパースペクティブに立てば、ひとつひとつの音は有機体における細胞と見なすことのできる、それ自体美しい構造を持っている。それゆえ、人体がかなりの数の細胞から作られているのと同じように、オーケストラはそれぞれ固有の運動をもつ無数の音を蓄えているのである。」というオーケストラの捉え方に関連させた見解を示した（武田・門馬・船山 1991, 53）。しかしながら、このパースペクティブの問題は具体的な作品の中で参照しなければ一向に明確になることはない。これについては後の節にて検討を行うこととする。

本節の最後に、《ノヴェンバー・ステップス》を作曲する際に音楽的イメージの源泉になった 11 の言葉、表現のメモの中からここまで論じてきた「音の河」、「沈黙」といった自然と音の関わりを示唆するものや、空間性に関する表現が見られるものを取り出し考察をしたい（武満 2000a, 194-196）。

- 2) ⁹ 数多くの異なる聴覚的焦点を設定すること、これは作曲という行為の（客観的な）側面であり、
また、無数の音たちのなかに一つの声聴こうとするのは、そのもうひとつの側面である。
- 3) 洋楽の音は水平に歩行する。

⁹ この数字は著書内で用いられていた順番に則している。

だが、尺八の音は垂直に樹のように起る。

- 4) 尺八の名人が、その演奏のうえで望む至上の音は、風が古びた竹藪を吹きぬけていくときに鳴らす音であるということ、あなたは知っていますか？
- 5) まず、聴くという素朴な行為に徹すること。やがて、音自身がのぞむところを理解することができるだろう
- 6) イルカの交信がかげらのなき声によってはなされないで、音と音のあいだにある無音の長さによってなされるという生物学者の発表は暗示的だ。
- 7) 地球上に時差があるように、オーケストラをいくつかの時間帯として配置する。
時間のスペクトラム。
- 8) 一つの音楽作品がそこで完結したという印象を与えてはならない。周到に計画された旅行と、あらかじめ準備されない旅行とではそのどちらが楽しいでしょうか？
- 10) 特別の旋律的主題をもたない11のステップ。
能楽のようにたえず揺れ動く拍。

2) にて述べられた「数多くの異なる聴覚的焦点」という表現について言及したい。まず「聴覚的焦点」というのは、音響の中に、様々な音楽的動機を共存させることを指していると考えられる。これはここまで論じてきた我々を取り巻く自然空間と近い状態にしようとする意識からなされるものであろう。そして「無数の音たちのなかに一つの声を聴こうとする」というのは、前に引用した「沈黙の中から己をつかみだすことだけが「歌」と呼べよう」のように、旋律などの何かしらの音楽動機を聴き出すとすることである。

3) で注目すべきなのは、「尺八の音は垂直に樹のように起る。」という表現である。この表現について『音、沈黙と測りあえるほどに』に所収された『一つの音』の中で、邦楽器の持つ性質や伝統について武満が述べた内容を参照したい。ここでは琵琶、尺八を中心に捉えてその性質や美学的な側面について言及している。ここで述べられる内容の中から、空間性に関して非常に重要な示唆を含む部分を引用する。

一撥、一吹きの一音は論理を搬ぶ役割をなすためには、あまりに複雑 Complexity であり、それ自体ですら完結している。一音として完結し得るその音響の複雑性が、間という定量化できない力学的に緊張した無音の形而上的持続をうみだしたのである。たとえば能楽の一調におけるように、音と沈黙の間は、表現上の有機的関係としてあるのではなく、それらは非物質的な均衡の上にならって鋭く対立している。繰り返せ

ば、一音として完結し得る音響の複雑性、その洗練された一音を聴いた日本人の感受性が間という独自の観念をつくりあげ、その無音の沈黙の間は、実は、複雑な一音と拮抗する無数の音の^{ひし}轟めく間として認識されているのである。

つまり、間を生かすということは、無数の音を生かすことなのであり、それは、実際の一音（あるいはひとつの音型）からその表現の一義性を失わした。音は無音の間にたいして、表現上（この言葉はきわめて一般的な意味として受けとってほしい）の優位にたつものではない。音は演奏表現を通して無名の人称を超えた地点へ向かう。尺八の名人がその演奏の上で望む至上の音が、風が朽ちた竹藪を吹きぬけ鳴らす音であるということは、こうした日本の音楽の在りようを直截に示している（武満 2000a, 200-201）。

この引用によると、尺八や琵琶が奏でる一音の中には、様々な音響的要素が複雑に含まれているとされ、そのために「間」と言われるものが生まれるとされる。つまり尺八や琵琶の音は、音と音の関係から音組織の機能を見出す西洋音楽の考え方とは異なり、一音の中の様々な音響を聴き出すことに特化している性質を持っているために、武満は「樹のように音が垂直に立ち上っていく」と述べていたと言える。

一音を切り詰めていく中で生まれた「間」とは、その中に無数の音の轟めくものである一つの響きであると述べている。つまりは、ここまで考察してきた「音の河」や「沈黙」と同義であると言える。続く4)、5)、6)にて言及されているものもこれらの内容に含まれていると言えるだろう。

7)にて述べられた「オーケストラをいくつかの時間帯として配置する」とは、前述した「時間の遠近法」の具体的な試みについての言及であると考えられる。《ノヴェンバー・ステップス》では弦楽器群を2グループに分けて舞台上の左右に配置するという試みがされているが、その配置の意図は時間性的問題に基づいているものであると考えられる。

8)にて述べられた内容も時間性に関するものであると考えられる。作品の時間構造が西洋音楽にて培われてきた何かしらの形式には当てはまらず、武満独自の時間構造の試みがなされていることが示唆されている言葉であると考えられる。

10)にて述べられた「特別の旋律的テーマをもたない11のステップ」から注目すべきことは、「旋律」を用いないということ、そして楽曲の構造は11のセクションにより形作られているということである。「旋律」を用いない理由として考えられるのは、「間」に対する試みを行うためであると考えられる。前述した「間」の問題では、一音と沈黙の対比の中で生まれるものであることを明らかとした。つまり、音と音の水平的な関係性により形作られる「旋律」を用いることは「間」の考えに反するのである。これらのことを踏まえた上で「11のセクション」について推測すると、《ノヴェンバー・ステップ

ス》における1セクションの認識は、武満の述べる「一音」と同義として捉えていると推測できる。

《ノヴェンバー・ステップス》の問題は、セクションとセクションのあいだにどのような試みがなされているかという観点で考察することで、武満の創作の中で「間」というものがどのように試みられていたのか考察することができると共に、これまで論じてきた空間性の問題の一つの側面を明らかにできる可能性があると考えられる。

ここまで、武満の最初期の著書である『音、沈黙と測りあえるほどに』から空間性や、それに準ずるような美学的な言葉、表現を調査し、それらを先行研究によりながら整理、考察することで、1960年代に言及された武満のいくつかの音の美学は、自然空間に由来する空間性を創作の中で試みることであったことが明らかとなった。しかしながら、それは自然の姿を模倣するのではなく、飽くまで音楽作品として昇華されたものでなければならないということには留意しなければならない。

次節より、本節の調査の中で見出された空間性に関する言葉について、引き続き武満の著書や先行研究によりながら考察を深めていくと共に、作品の楽譜にもよりながら、その具体的な作曲書法における試みにまで考察を広げていきたい。

2-1-2 音の河

本節より、前節にて調査を行い導き出した空間性に関する言葉について、より深い考察を行っていく。ここでは「音の河」についての考察を行う。

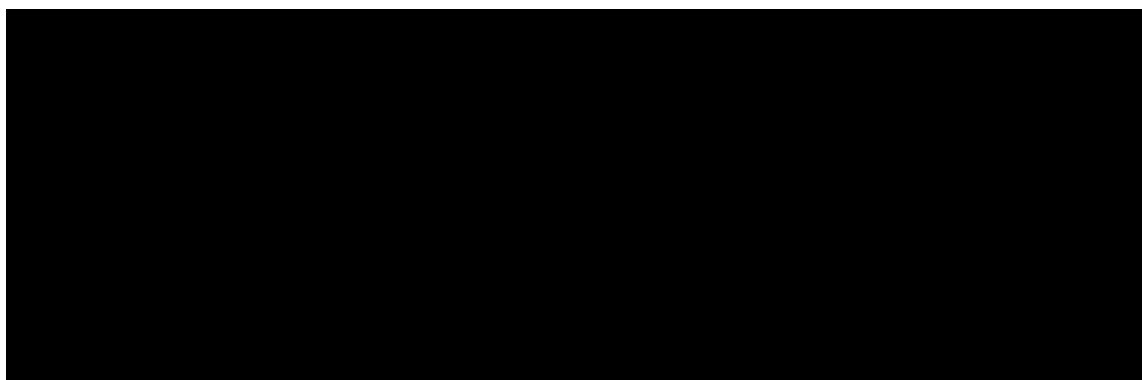
「音の河」の意味については前節にて、我々の身の回りの自然空間の中に存在する全ての音を指しているということを明らかにした。しかしながら、その考察は飽くまで言説調査により導き出したものに留まっており、具体的な楽曲の中でどのようにして用いられていたかは未だに明らかとなっていない。ここでは「音の河」の具体的な音楽作品における試みについての考察を行い、その具体的な音楽的語法を明らかにすることを目的とする。

武満の最初期のピアノ作品《遮られない休息》（1952/59）¹⁰についての佐野光司の見解を引用する。

「音の河」という着想で音楽を思考するかぎり、モチーフは、響きの合間に浮かんで消える音の形姿にすぎない。それは力学的に発展して音楽を構築するのではなく、その作品を特徴付ける形としての意味しか持たないだろう。三曲のピアノ作品《遮られない休息》（1952/59）も、その作法の基本は同じである。（長木・樋口 2000, 11）

この見解を元に《遮られない休息》の第1曲目《ゆっくりと悲しく、語りかけるように》について考察を行いたい。

譜例 2 《遮られない休息 第1曲 ゆっくりと悲しく、語りかけるように》1-3小節 ©1962 by Edition Salabert, Paris



¹⁰ 1曲目の《ゆっくりと悲しく、語りかけるように》は1952年に作曲され、続く2曲目《静かに残酷な響きで》、3曲目《愛のうた》は1959年に作曲された

譜例2は《遮られない休息 第1曲 ゆっくりと悲しく、語りかけるように》の1-3小節である。この楽曲には明確な主題旋律と言えるものが用いられている。これも譜例を提示する。

譜例3 《遮られない休息 第1曲 ゆっくりと悲しく、語りかけるように》主題旋律（譜例は筆者作成）



この冒頭部分の旋律と和音の関係を参照すると、多くの楽曲に見られるような旋律と伴奏の関係にはなっておらず、旋律は常に和音と共に動いていることがわかる。そして主題旋律は、和音の合間合間に時折顔を覗かすようにして浮かび上がってくるような書法になっていると言える。このような書法について榎崎洋子は以下のように述べている。

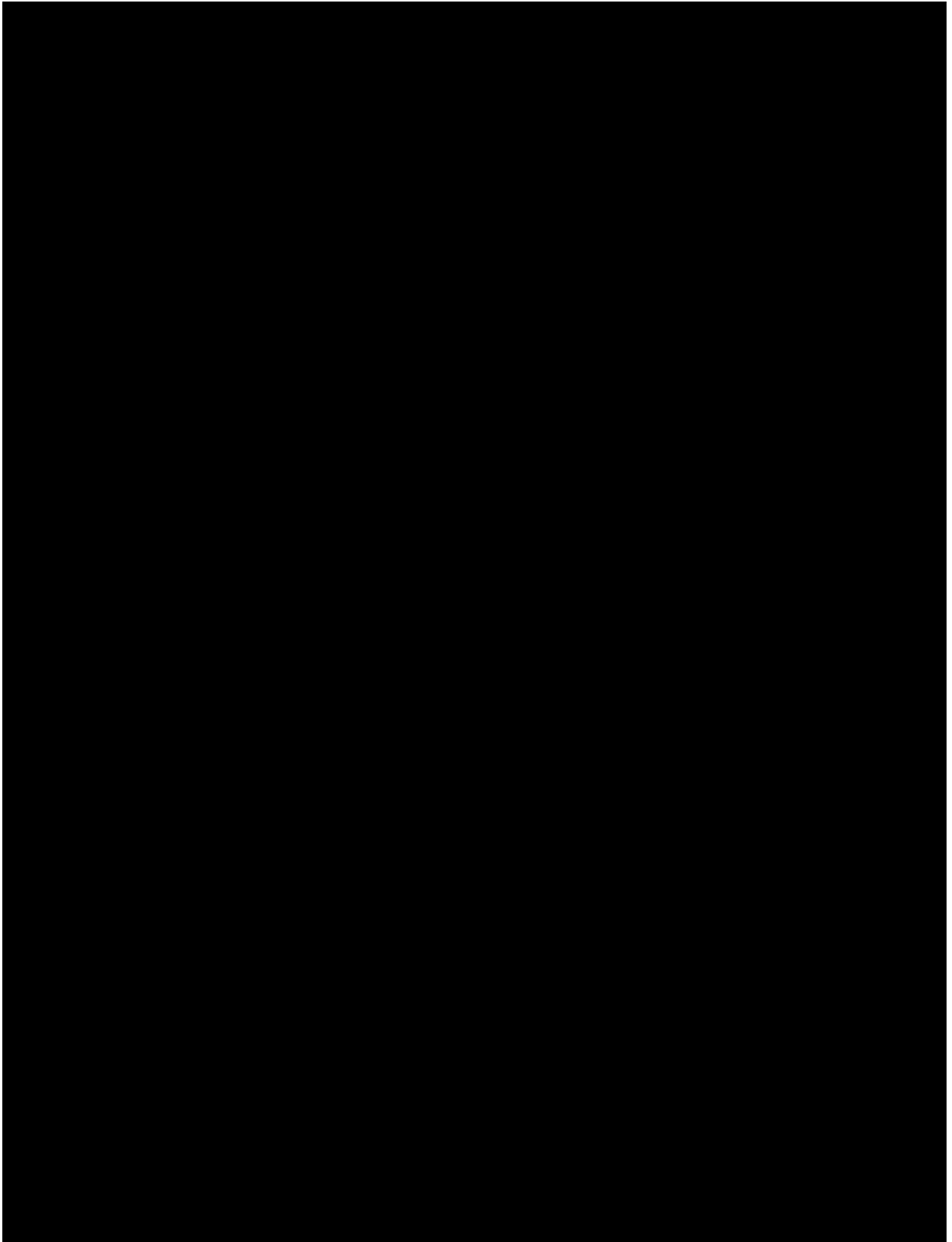
一つの和音を記譜するのに、一つの棒でまとめるのではなく声部を分けて多声的に書かれていた。複数の音が同時になっている場合、それは一つの響きであったり、あるいは複数の音の集積であったりする、という両義的なとらえ方が、ピアノ作品の記譜からもうかがえる。（榎崎 2005, 55）

この榎崎の言及を踏まえると、前述した通り旋律と和音、伴奏といった明確な線引きは無く、常にひとつの響きとして音楽を捉えていると言え、主題旋律はその響きの中から聴き出された響きの一部であると言える。

《遮られない休息》と近い時期に作曲された《妖精の距離》（1951）についても参照したい。《妖精の距離》は武満にとってピアノ以外の楽器を用いて作曲された初めての作品である。この作品にも明確な旋律が認められるが、この作品ではヴァイオリンが担う旋律、そしてピアノが担う旋律の複数の旋律が確認できる。ピアノの旋律は《遮られない休息》と同様に、和音と常に動きを伴った状態で用いられている。

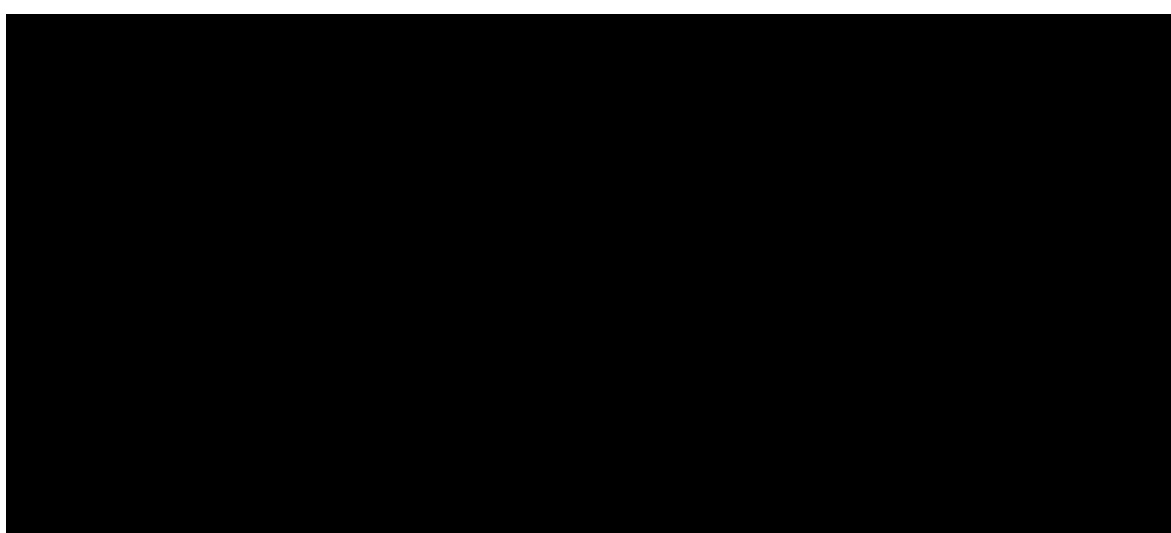
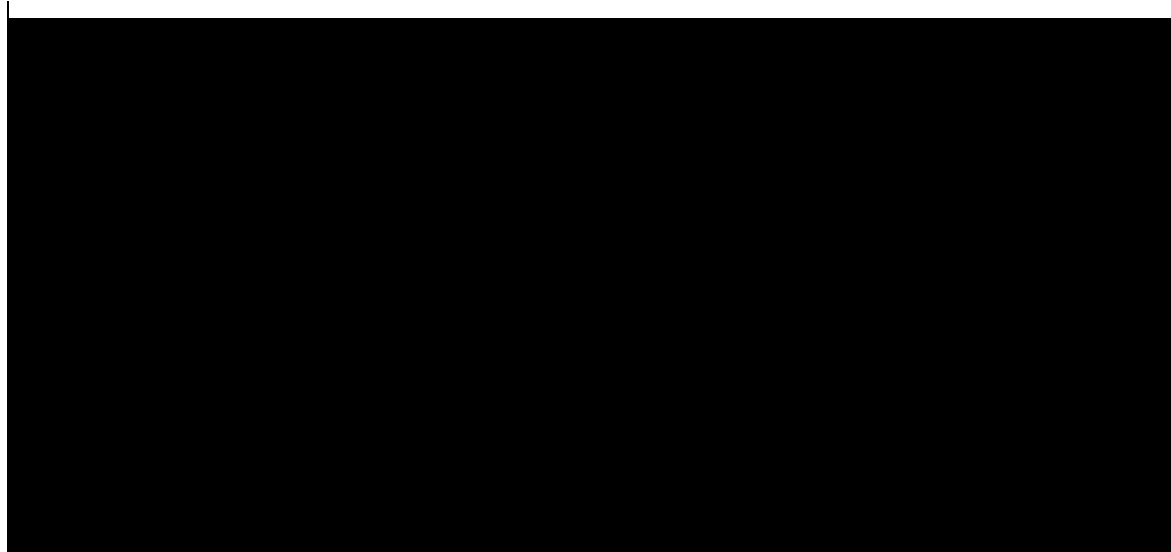
譜例4は冒頭から6小節までの部分である。ここで示したヴァイオリンとピアノそれぞれの旋律の構造や展開方法については、パートにより明らかにされている¹¹。本節では2つの楽器の大まかな関係性に注目したい。

¹¹ パートは1小節目で提示されるピアノの5つの和音セットを楽曲内の3箇所（20、29、40小節）にて再現されていると述べ、その際に移調や新たな音の付加、省略などの変容が起きていることを指摘している。また、ヴァイオリンの主題旋律はいくつかの断片的なモチーフにより構成されていることを指摘している（パート 2006, 49-53）。



譜例4を参照すると、ヴァイオリンの旋律はピアノが奏でる和音の上に漂うように存在していると言える。この部分では、飽くまでそれぞれの旋律の提示が重要であるとされているが、4～6小節目では、ヴァイオリンの動きが止まっている間に、ピアノが瞬間的に断片的な旋律を奏でている。このような短い旋律が響きの合間合間に顔を覗かせる書法は《遮られない休息》にて指摘したものと言え、独奏楽器の作品のみならず2人以上の編成による作品においてもこのような書法が楽器間で行われていることが考えられる。

譜例 5 《妖精の距離》 11-14 小節 ©1989 by Schott Company Ltd.



次に11～14小節目まで（譜例5）を参照したい。ヴァイオリンは11小節より楽曲冒頭で提示した旋律を少し変奏したような状態で奏で始める。ピアノは12小節目よりヴァイオリンと共に動き始めるが、先ほど参照した冒頭部分とは異なり、ヴァイオリンに寄り添いながら動いている。13小節目の冒頭でピアノは少しの間だけ動きが止まり、その間にヴァイオリンは断片的な旋律を奏で、クレッシェンドの頂

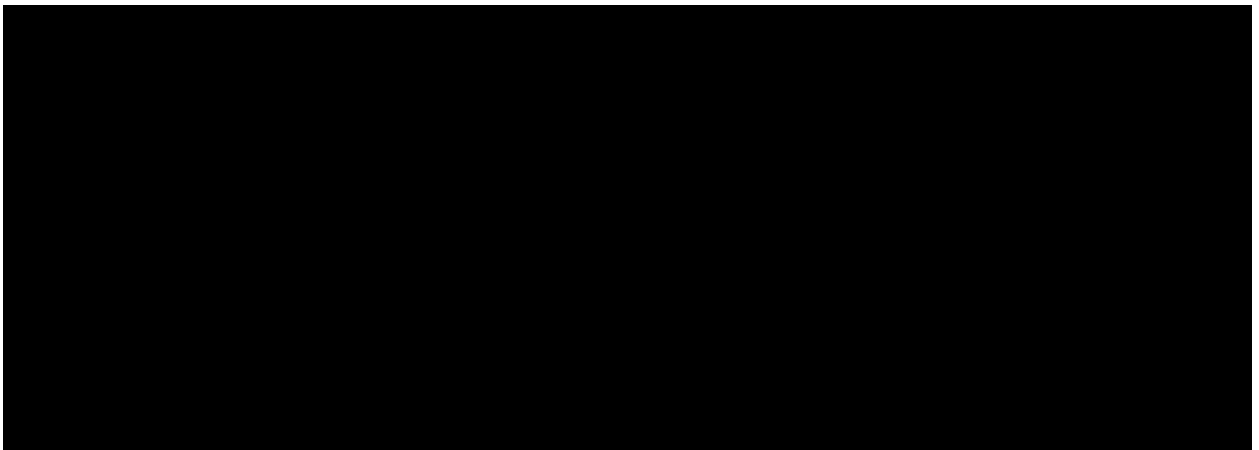
点でEsに到達するとピアノはヴァイオリンが9-10小節にて提示した断片的な旋律に和音を付加した状態で動き始める。この間のヴァイオリンとピアノは同じ旋律を共有したり、時折それぞれの楽器が異なる動きをしたりすることが確認できる。このような関係について榎崎は「複数の旋法的旋律が、実体と影の関係として扱われる。さらに、ヴァイオリンを実体、ピアノを影として扱い、ときに、ピアノが実体、ヴァイオリンが影になったりする。二つのパートを一つのものの濃淡の関係でとらえている。」

(榎崎 2005, 24-25) と述べている。つまり、武満は2つの楽器を別々のパートとして捉えるのではなく、1つの楽器としてとらえて作曲していると言える。それにより2つの楽器のあいだには明確な主従関係のようなものは存在せず、旋律と響きの関係は常に曖昧な状態で提示され続け、結果として2つの楽器により作り出された響きの中から、時折旋律が浮かび上がっては消えてを繰り返すような構造に至っていると考えられる。

次に弦楽器の関連から、より編成を拡大させた《弦楽のためのレクイエム》(1957)についても触れておきたい。

譜例6は《弦楽のためのレクイエム》の1-3小節までのリダクションスコアである。一段目の旋律がこの作品における主題旋律である。2、3段目の和音に注目すると、主題旋律が明確に聞こえてくる1小節目から2小節目の2拍目にかけては伴奏的な役割として機能しているが、2小節目の3拍目以降から徐々に旋律的な要素(Fis-A-H-C-C)を伴いながら和音全体が上行して行き、主題旋律を覆い隠してしまう動きが見受けられる。このような、和音の響きに旋律が覆われてしまうという書法も、《妖精の距離》で見られた、全ての楽器を1つの巨大な楽器として捉え、その中の楽器がその時々担う役割を変化させていく手法として捉えられる。この書法は《弦楽のためのレクイエム》の2年後に書かれたチェロと弦楽オーケストラのための《シーン》(1959)においても確認することができる。

譜例6 《弦楽のためのレクイエム》 mm.1-3 リダクションスコア (譜例は筆者作成)



ここまで武満が作曲家としてのキャリアを形成し始める 1950 年代の作品を中心に、「音の河」という概念に基づきながら作曲する際の具体的な作曲書法について概観を行ってきた。その中で見えてきたものは、和音などの音組織の問題を含む音響と旋律との関係により試みられるものであった。武満は立花隆との対談の中で、この書法に関することを述べている。

ぼくは作曲するとき、まず最初は響きのかたまりみたいなもので考えるんです。普通は旋律やリズムから発想をはじめの人が多いようですが、ぼくは響きがまず頭に浮かぶんです。それは具体的な音の形をとって浮かんでくる場合もあれば、あまり音として明確でなくて、半分想像とかイメージとして浮かんでくる場合もあります。それを譜面に書きあらわそうとすると、うまく書きあらわせなくていらいらする場合もあれば、書いているうちに、はじめに頭に浮かんだ響きとちがうものに発展していく場合もあります。(立花 2016, 215-216)

このように、作曲をする際に最初に「響きのかたまり」つまり「和音」を設定することもあれば、音として明確ではない場合の大まかな音響のイメージを設定することもあると明かしている。ここまでの考察をまとめると、音響と旋律の関係は作品内では主従の関係は無く、混然一体とも言える状態で存在しているが、武満の作曲上では、音響が最初に設定され、その中から派生するかのようにして旋律を生み出していると考えられる。武満の言葉を借りて言い換えるのであれば、音響を音楽作品の背景（音の河）と捉え、その中から旋律を聴き出すという書法であったと言える。

2-1-3 「庭」のメタファー

2-1-1にて、1962年の夏頃に武満が西芳寺を訪れていることは既に述べたが、その時の日本庭園の体験はその後の武満の創作史において、空間性に関わる重要なイメージとして常に作品の中で存在し続けることとなる。作品の中で用いられるのと同じく、自身の著書の中でも様々な場面で庭からの音楽的イメージを語っている。その中でも明確に自身の創作の中で重要なファクターであることを語っているものを引用する。

音楽を作曲する（形づくる）際に、日本の作庭の仕方から随分多くのヒントを得ている。特に室町の禅僧、夢窓がしつらえた庭（西芳寺、天龍寺、瑞泉寺等）からは、その形成の深さと拡がりによって、つねに汲み尽くせぬほどの多様な啓示を受けている。（武満 2000c, 314）

庭は空間的な芸術であると同時に時間芸術であり、その点で、音楽にたいへん近いように思う。庭は時々刻々その^{すがた}貌を変えている。だがその変化の様態は目に立つほどに激しいものではない。おだやかな円環的な時間の中で、完結することない、無限の変化を生き続けている。（武満 2000c, 314）

これらの言及から庭のメタファーは、作庭のようなマテリアルをどのように配置するかの問題と、そのマテリアル自体が持っている時間に対する視点の2つの要素に関するものであることが汲み取れる。

庭のメタファーと作曲書法については、1975年にエール大学にて行なった講義や、1984年に行なわれた「夢と数」という講演の中でいくつかの作品を例に、その具体的な試みの一部を明かしている。本節ではそれらで言及された作曲書法を概観すると共に、前述した配置や時間についても考察を行う。

1985年の講演にて、武満は自身の音楽の^{フォーム}形と持続についてどのように考えているのかを明かしている。音楽の形については、楽譜上の音符の出来事¹²として考えるのではなく、実際に音としてどのように響くか、音が鳴り響いている時間にどのようなアプローチをするか、つまり実際の演奏する時空間を意識して作曲をしていると述べている。このことをより詳細に言い換えると、武満の作品は置換不可能な

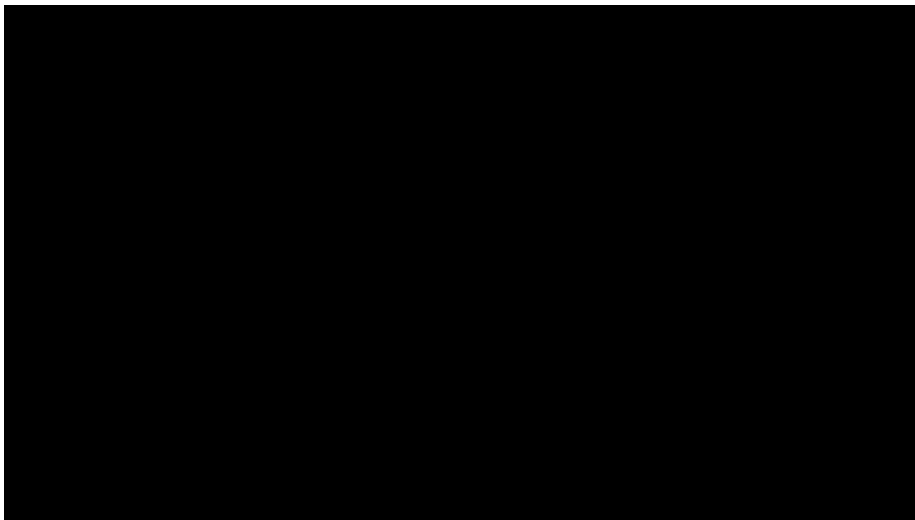
¹² 「楽譜上の音符の出来事」として捉える事は、2-1-1にて述べた「図式的な方法」という事であり、武満の考える「自然」な作曲方法ではないと言える。このことから、初期からのそのような音の捉え方は1980年代中盤も変わらず持ち続けていたと言える。

ものであると述べている。つまりそれは、具体的な楽器の配置を他のアレンジにしては作品が成り立たないということである。

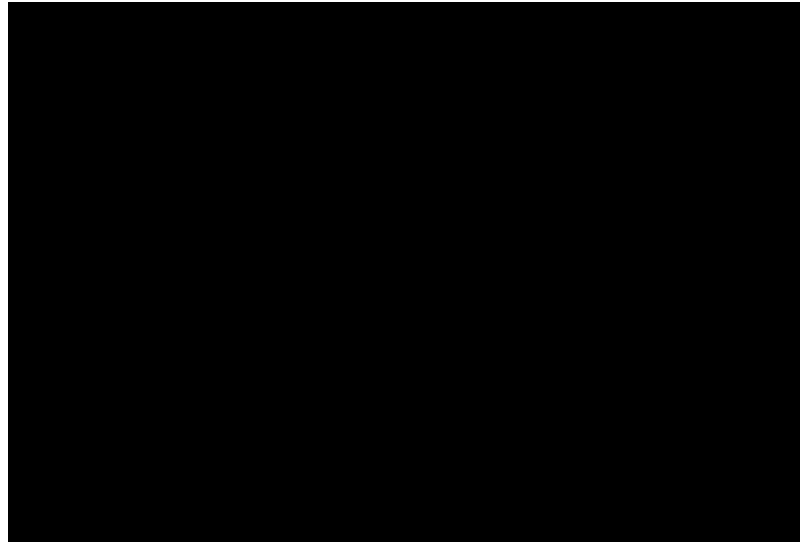
次に武満が頻繁に作曲する編成であるオーケストラについて、ひとつの完成された巨大な楽器として捉えるのではなく、そこに数多くの音源があるという捉え方をすると述べている。そのような捉え方をしながら作曲する際に、その音の形や時間を回遊式日本庭園と重ね合わせて考えると述べている。日本の庭は、様々な異なる細部やディテールが1つの集合体として調和を保っている。そしてその庭を形成する細部のマテリアルの1つ1つは匿名性に達しており、個性を露にはしない。また、それらのマテリアルには固有の時間や状態があり、実際の日本庭園の中では、天候や季節の変化により、その姿をその時々に変化させている。武満はこのような日本庭園の時空間をオーケストラへ取り入れたいと考えていた。このような方法のもと、武満が見出した作曲技法は、オーケストラをはじめとする楽器群を単一の音楽的イメージに絞るのではなく、「汎焦点的」に用いるという方法であった（武満 1987, 26-27）。この書法を説明するにあたって、武満は初期に書かれたピアノ協奏曲《アーク》(1963-64/66/76)を例に挙げている。

《アーク》は1964年から1966年にかけて作曲された全6楽章からなる作品である¹³。また1~3楽章までを第1部、4~6楽章までを第2部としている。また、第1部と第2部では楽器配置が異なり、第1部では数名の管弦打楽器により構成された4つの小編成グループがオーケストラ内にまばらに配置される。第2部ではオーケストラは大きくグループ1とグループ2という2群に分割され、舞台上で左右に2つのオーケストラが配置されているような状態となる。

図1 《アーク》第1部編成図 (武満徹全集編集室 2002, 47)



¹³ 1976年に改定されている。



パートはこの作品について、《アーク》はこの時までに武満が得た影響全てを並べたカタログのような作品であると位置付けており、トーン・クラスター(音群作法)、セリー技法、メシアンの旋法システム、そしてジョン・ケージに触発されたような偶然性の音楽、図形楽譜といった、当時の前衛音楽のトレンドとも言えるべき語法で充実していることを指摘している(パート 2006, 126)。

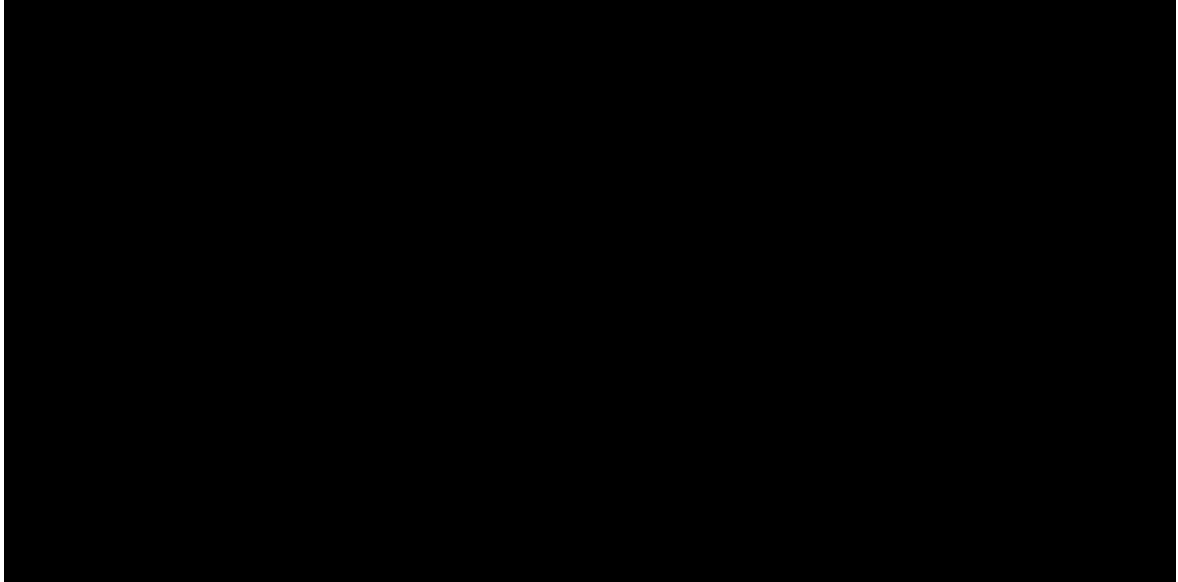
次に楽器の配置について考察したい。《アーク》にて武満が用いたアイデアとは、「庭」を形作るマテリアルをオーケストラの楽器に置き換えることであった。図3で示したものは、左図は武満が書いた想像上の庭のスケッチで、右図が左図の庭のスケッチをオーケストラ内の楽器に分配する際のスケッチである。

右図について注釈を加えたい。まず図の一番上にある「S」とは、庭園を形作る最も重要な要素である「砂 sand」である。武満は「砂」というマテリアルについて、クセナキスの作品のようなメタギャラクシー(全宇宙)のような私たちが常に包み込むような存在であると述べている。このマテリアルは弦楽器群が担当している。途絶えずに、永遠や無限を暗示するような存在、また笙のように持続する響きを表現するのに、弦楽器は最も適していると武満は述べている。

「草花 grass」である「G」と、「樹 tree」である「T」はそれぞれ異なった役割を負う。草花「G」は木「T」に比べれば、その変化はかなり激しく、また速度もはやい。変化の周期も同様である。木「T」は、音楽的には、小アンサンブルの各グループが役割を担う。

「岩、石 rock」である「R」は、（歩行者の）視点が変わった時、その形態は当然変化するが、しかし immobility、不動なものである。音楽的には、ごく僅かな変化、変奏がなされるが、その主体は不動なものとして作曲されている。主として低音楽器がこの役割を受け持つ（武満 1987, 37）。

図3 《アーク》作曲スケッチ（武満徹全集編集室 2002, 48）



このようにして、図3の右図で示したような異なる楽想、時間軸をオーケストラ内の楽器にそれぞれ割り当て、共存させている。具体的な書法の面では、各グループに異なる拍子やテンポが指示され、小節の時価指定や図形楽譜を用いることで多層的な時間の流れを作り出している。このようにして作り上げられた音響庭園の中で独奏ピアノは「歩行者」として存在している。

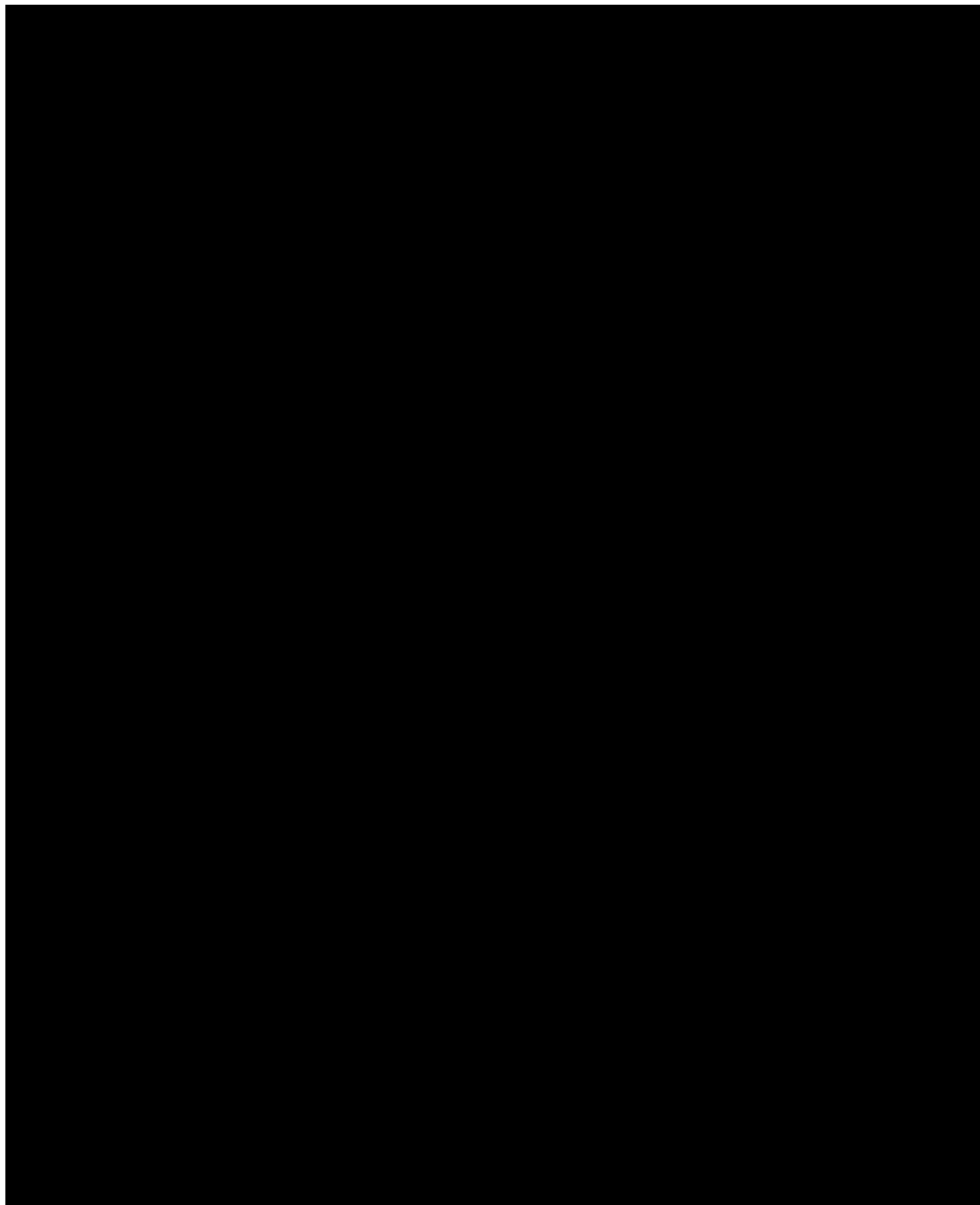
譜例7の部分を参照すると、独奏ピアノはテンポが設定されておらず、演奏者の恣意性にかかなりの部分を委ねられている即興的な書法が取られている¹⁴。「G」や「T」のグループ1、4は拍節を用いて書かれてはおらず、それらの演奏開始のキューの役割としても独奏ピアノは存在し、「G」や「T」のグループ1、4は独奏ピアノのテンポによって常に不確定な動きを見せる。そして各グループ内の楽器のテンポも各奏者の任意によるものとなっている。つまり、このような部分は演奏されるたびに異なる音像を作り上げるような仕組みが取られている。

このようないくつかの異なったテンポや楽想を蓄積、重層させることで生まれる「多層的な音空間」を作り出す書法を汎焦点的書法と武満は述べていたのである。より詳細にこの書法を述べるとするなら

¹⁴ 高橋悠治の「跛行するような歩き方」という特徴を取り入れたものと思われる（武満 1987, 36）

ば、空間化された時間を作り出す方法と言えると共に、これは武満の独特な時間の認識の上に成り立つ書法であると言える。

譜例 7 《アーク》 第1楽章 パイル 6頁 ©1987 by Edition Salabert, Paris



武満は時間を円環的なものとして捉え、持続というものを常に変化してやまない状態のものとして捉えていると述べている（武満 1987, 34）。ここで言及された持続の状態は、ドローンのような変化しない一定の状態が保たれるものではない。その持続は常に変化を続けているが、その変化は円環的な時間の中での変化であり、ある状態から別の状態へ変化し、再びある状態へ戻るといった変化を繰り返すような時間である。このような認識の内に音を捉え、音をオブジェのように扱うことで空間化された時間は生成されていく。このような時間の認識は2-1-1にて論じた自然空間から由来するものである。

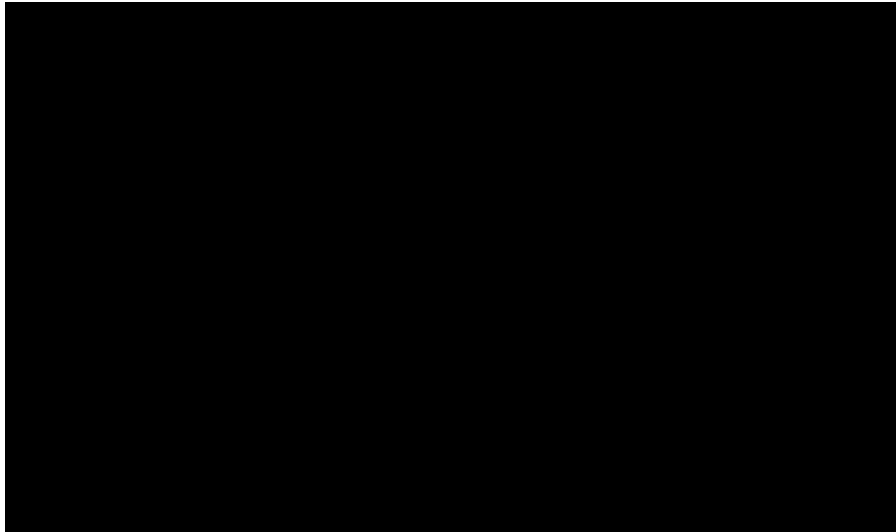
武満は《アーク》を始め、多くの協奏曲を生涯に生み出していく。その際に用いられる独奏楽器の多くは「旋律」を奏でる役目を担っている傾向が多く見受けられる。これを踏まえた上で前述した独奏楽器は音響庭園の中を歩行していることを考えると、音響庭園内を旋律が歩行していると考えられる。しかしながら《アーク》における独奏ピアノを参照すると、旋律的なものを見出す事は難しい。これについて、1975年の高橋悠治との対談にて《アーク》を作曲していた時期は旋律を用いることから離れていたことを明かしている（吉田、他 1975, 147）。武満の創作に旋律が明確に確認できるようになるのは1970年代からである。これについては後に述べることにする。

また、武満は《アーク》全体の時間構造を、「1部で辿った道を2部で戻ってくる」という回遊式日本庭園の時間体験から援用していることを明かしている（武満 1987, 36）。これにより生まれる作品の時間体験は、出入口が同じ回遊式日本庭園では、入口からだんだん離れて行き、そして出口（入口）に戻ってくるという構造と重ね合わせて考えられる。つまり、出入口を中心点とする遠心・求心運動のような時間構造があると考えられる。この回遊式日本庭園の構造も、武満の認識では円環的な時間体験として捉えられている。

1985年の講演では《アーク》と共に、同じく初期に書かれた《地平線のドーリア》を例に挙げて空間的な試みについて言及していた。続いて《地平線のドーリア》における空間的な試みを概観したい。

《地平線のドーリア》は17人の弦楽器奏者による作品である。楽器の配置図を参照すると、伝統的な楽器配置とはかなり異なる配置を試みていることがわかる。

図4 《地平線のドーリア》配置図 (Takemitsu 1968) ©1967 by assigned to ONGAKU NO TOMO SHA Corp.



参照すると、舞台前方には「ハーモニック・ピッチ」と名付けられた8人の弦楽器が配置され、その後方には「エコー」と名付けられた9人の弦楽器が配置される。2つのグループ間の距離、そしてエコーグループ内の6人のヴァイオリンと3人のコントラバスの距離は可能な限り離れることが指示されている。武満はこの作品について「旋律ではなくハーモニック・ピッチ (Harmonic Pitch) という考えかた、リズムではなくプルセーション (Pulsation) という考えかた。新しいポリフォニーを試みる最初のデッサン。」と述べていた (武満徹全集編集室 2002, 42)。

次に「ハーモニック・ピッチ」や「プルセーション」という独特な武満の表現について調査をした。 「ハーモニック・ピッチ」という表現は《地平線のドーリア》の翌年に書かれる室内楽作品《ソナント》¹⁵においても用いられている。《ソナント》でのヴァイオリン、チェロ、2台のギターは「旋律的なハーモニック・ピッチ」、2つのフルートはそれぞれの「衛生的なオブリガート」、2台のバンドネオンは「内在的な拍」であると武満は述べている。この《ソナント》について檜崎は「軸としてのパートがあって、それを取り巻くパートがある、というアンサンブルの構想は初期から変わらない。」と指摘している (檜崎 2005, 78)。この檜崎の指摘によりながら考察すると、中心とそれを取り囲むものという関係は、前節で考察した《妖精の距離》などにも適応できるものであると考えられる。《妖精の距離》では音響と和音の関係の観点で考察をしたが、旋律を受け持つ楽器はその時々に変化をし、旋律が現れる時は常に音響に包まれた状態であった。そして、その旋律は音響から聞き出されたものであったということから、中心とその周辺という音の関係性は武満の特徴であり、独自の空間性の認識であると言え

¹⁵ 《ソナント》は1969年に編成をヴァイオリン、チェロ、ギター、電子オルガン、2ピッコロ・オブリガートへ変更した《ヴァレリア》へと改作される。

る。また、檜崎は「ハーモニック・ピッチ」の指し示す具体的な内容を、「和声と旋律が撚り合された和声的旋律のイメージ」（檜崎 2005, 85）「複数の声が撚り合わされた和声的旋律」（檜崎 2005, 175）と定義し、「プルセーション」については「個々の音の呼吸や鼓動を殺さないよう、拍子にはめないうで非拍節的にされていたもの」（檜崎 2005, 175）と定義していた。この檜崎の指摘を元に前節を振り返ってみると、「ハーモニック・ピッチ」という考え方は、先ほど参照した《遮られない休息》の第1楽章、そして《妖精の距離》の中にも存在していたと考えられる。《遮られない休息》の第1楽章では、旋律と和音は常に動きを共にしていたが、これを言い換えるなら、複数の旋律が同時に同じ動きをしていたというようにも考えられる。《妖精の距離》では、旋律と和音の関係が常に曖昧なまま、進行していたと論じたが、このような書法もヴァイオリンとピアノを1つの楽器として捉え、それにより作り出された複合的な響きの中に、旋律が多層的に存在していると考えられる。

本節で述べた「庭」のメタファーについて最後に短くまとめを行いたい。「庭」のメタファーとは、ある楽器や動機に劇の登場人物のような個別の役割を与えたと考えた考え方であった。それを具体的な作曲書法として扱う際に用いられた方法は、アンサンブルやオーケストラ内の様々な楽器に対し、異なったテンポや楽想を与え、それを蓄積、重層させることにより「多層的な音空間」を作り出すというものであった。そしてこの書法を武満は「汎焦点的書法」と呼んでいた。本節で筆者は、汎焦点的書法で生まれる1つ1つの音の層に対して、円環的な時間を有することから「音のオブジェ」と捉えた。この認識は、一方向に進む時間とは異なり、明確な方向性を持たない無時間的な状態になることから時間がオブジェ化してしまい、その結果、時間が空間化していると述べた。そのような音のオブジェを複数作り出し共存させることで生まれる音響庭園の中に、独奏楽器などが奏でる動機が歩行する表象を喚起させるといった書法が取られていた。この書法はとりわけ協奏曲において試みられるものである。協奏曲における独奏楽器は旋律を奏でる役目を担っていると論じたが、《アーク》が書かれた1960年代の作品群には明確な旋律動機のようなものを確認することがかなり困難であった。その理由は、その時代の武満は旋律を書くことに対して消極的な姿勢であったことに起因している。ここまで論じたことを踏まえ、2-1-1において言及した「時間の^{パースペクティブ}眺望」という表現を再度考察すると、複数の音のオブジェを共存させることで生まれる多層的な音空間を作り出す汎焦点的な作曲書法を意味するものであったと言える。そして、舞台上での特殊な楽器配置というものは、音のオブジェにより作られた音の層を鮮明に認知させるために重要な役割を担っている。

《地平線のドーリア》にて言及された「ハーモニック・ピッチ」という考え方は、和声と旋律が燃り合された和声的旋律のイメージという武満独自の思考が垣間見られる独特なものであった。「ハーモニック・ピッチ」という呼び方は、《地平線のドーリア》や《ソナント》にて用いられたのみとなっていた。しかしながら、その考え方は《地平線のドーリア》が書かれる以前から用いられていたものかもしれないと推測された。それは《遮られない休息》の1楽章や《妖精の距離》などの1950~60年代初頭の作品の中においても、和声と旋律の関係が明確に区別されるものではない書法が取られていたからである。少し視点を拡大するとこの見解は、《地平線のドーリア》、《ソナント》以降の作品においても「ハーモニック・ピッチ」という呼び方を用いずに試みられていたのではないかと考えられる。

本節では《アーク》における回遊式日本庭園からの影響と、《地平線のドーリア》における「ハーモニック・ピッチ」という旋律と和音の関係に関わる武満独自の考え方について考察を行った。その中で「庭」のメタファーというものは、時間と空間の関係性や、その認識方法に関するものであることを確認できたと共に、武満の創作における空間性の要素の中において、非常に重要な位置を占めているものであることが明らかとなった。しかしながら、本節では飽くまで概念的な側面における考察にとどまっている。これについては2-3にて、他の作品においてはどのように試みられ、創作史の中でどのような変遷を遂げたのかについて、具体的な楽曲分析を行いながら論じることとしたい。

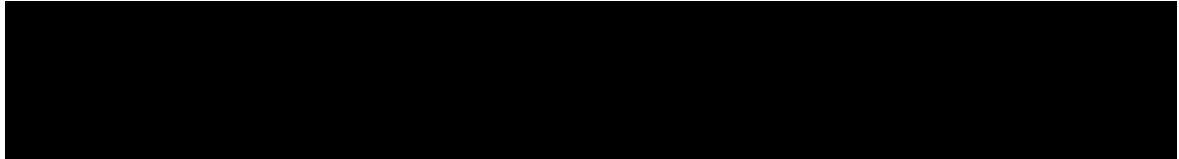
2-1-4 旋律

本節では武満の旋律の受容や、作曲書法における基本的な扱い方について概観したい。

武満の著書には様々な場面で「うた」という言葉で旋律に対する自身の考え方が示されてきた。各年代にて旋律に関する言及をしている文章や作品を参照し、旋律の変遷について大まかに概観したい。

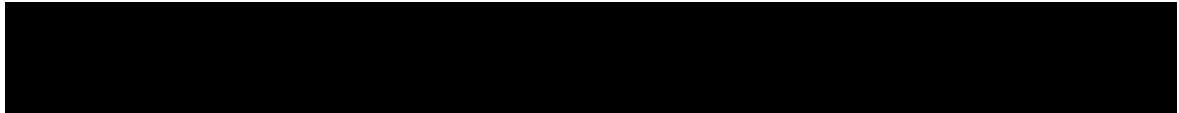
1960年代には『音、沈黙と測りあえるほどに』の中で、沈黙から自身の音を聞き出し、それを歌うことが芸術家のあり方であると述べていた（武満 2000a, 53）。前節にて述べたように、1960年代の作品において武満は旋律を用いることから距離を置いていたことを述べた。しかしながら、作品を概観してみると、いくつかの作品には主題旋律として捉えるには至らないが、先鋭的な音響の中に後期の作品に通ずるような甘美な旋律が見え隠れしている。例えば、旋律を用いることを避ける例として言及していた《アーク》においても、第3楽章〈ソリチュード〉、第4楽章〈テクスチュアズ〉、第6楽章〈コーダ〉にて同様の旋律が用いられていることが確認できる（譜例8）。

譜例 8 《アーク》 旋律（譜例は筆者作成）



《ノヴェンバー・ステップス》と並行して作曲された《グリーン》においても、《アーク》と同様に旋律が聞こえてくる（譜例9）。《グリーン》では、《アーク》の時と異なり、旋律は楽曲冒頭と結尾に明確に鳴らされ、主題旋律の役割を担っているかのような書法となっている。

譜例 9 《グリーン》 旋律（譜例は筆者作成）

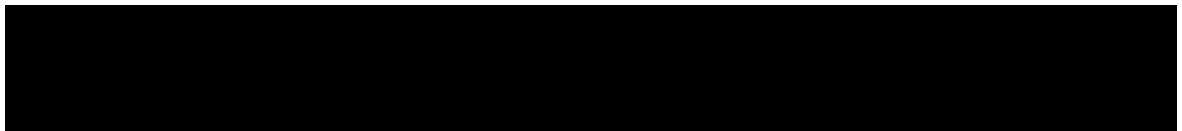


しかしながらこれらの旋律を楽曲内にて用いる際には、朗々と歌われるように用いられるのではなく、《遮られない休息》第1楽章や《妖精の距離》の時のような、複雑な和音の中に溶けており、その響きの中から時々浮かび上がってくるような書法で書かれていた。この時代の武満は歌うことから離れていたと述べていたが、それは自発的に離れたのではなく、当時の旋律や調性を用いることを拒む風潮

的な問題があったのではないだろうか。しかし、武満自身の精神の中では常に「うた」を希求していた時代であった。

1970年代には、武満の著書『樹の鏡、草原の鏡』にて「私は、たぶん、未だにひとつの歌—旋律をうたいたいと思いつづけているタイプの、あるいは古風な作曲家であるかもしれない」（武満 2000a, 252）と述べていた。この時代においても旋律に対して強いこだわりを持ち続けている。作品においては、1970年代を旋律の扱い方の観点からみると、作風の変化が緩やかに始まっていった時代であると考えられる。《ウィンター》（1970）や《ユーカリプスⅠ》（1970）、《カシオペア》（1971）といった1970年代初頭に書かれた作品群は、1960年代のモダニズム的な書法の延長線上にあり、それぞれの作品の持つ響きは《アーク》や《アステリズム》（1968）などと近い音響である。緩やかな変化が認められるようになるのは、1973年に書かれた《秋庭歌》が発表された以降である。《秋庭歌》では、武満がそれまで扱ってきた西洋楽器における特殊な書法はほとんど見受けられない。タイトルに記された「歌」の通り、楽曲全体は旋律動機によるヘテロフォニーとポリフォニーが入り混じる音楽となっている。この作品において、武満は聴衆の誰もが一聴して重要な旋律動機であると認知できるほどの明確な旋律を用いている。その旋律は1960年代の時のような、複雑な音響と兼ねられてではなく、朗々と歌うような方法で用いられる。

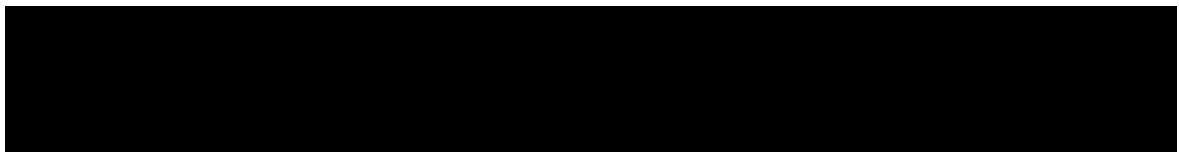
譜例 10 《秋庭歌》 旋律（譜例は筆者作成）



《秋庭歌》以降の作品を概観すると、旋律の存在が徐々に音楽の核を担うような存在へ変化していく。《秋庭歌》の翌年に書かれた武満唯一のマリンバ協奏曲《ジティマルヤ》（1974）は、ベンガル語で「歌の花束」という意味をタイトルに持つ作品である。楽曲冒頭は1960年代に頻繁に用いられていたアレアトリー書法により、多層的な楽想で作られた音響体が徐々にクレッシェンドしてくるような書法が取られていた。そして徐々にその膨れ上がった音響が消え、数秒の沈黙の後にマリンバが象徴的な旋律を奏で始める。ここでの旋律は《遮られない休息》第1楽章で見られたような複雑な和音を伴ったものである。そのマリンバが奏でる旋律を中心に、周囲のオーケストラは呼応するように、断片的ないくつかの旋律により作り出された和音を奏で始める。そしてその和音とマリンバの奏でる旋律は常に混じり合ったり、離れたりを繰り返しながら音楽は進行していく。このような、旋律と和音の関係が曖昧な状

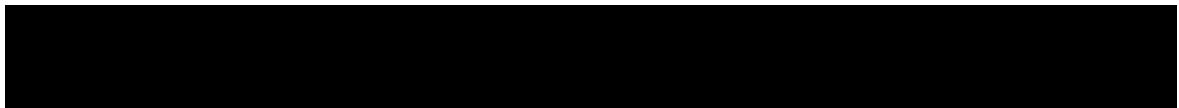
態が保たれることから、《地平線のドーリア》にて試みられた「ハーモニック・ピッチ」の考え方がこの作品においても認められるのではないかということが考えられる。《ジティマルヤ》の翌年に書かれる《カトレーン I》(1975)においては、冒頭の独奏クラリネットと独奏ヴァイオリンが主題旋律を奏でるということを武満自身が述べている(武満徹全集編集室 2002, 91)。《カトレーン I》も《ジティマルヤ》同様に、旋律と和音が曖昧な状態で進行し、独奏楽器とオーケストラとのあいだで対話をするかのようにして音楽は進行していく。

譜例 11 《カトレーン I》主題旋律 (譜例は筆者作成)



1970年代の後半には《鳥は星形の庭に降りる》(1977)が作曲される。この作品においても、武満は冒頭でオーボエが奏でる旋律を「^{アロツク}鳥の主題」と呼び、主題旋律として扱っている。

譜例 12 《鳥は星形の庭に降りる》主題旋律 (譜例は筆者作成)



この作品では、1980年代以降より現れる「数」の操作を用いて、和音や楽曲全体の構造を導き出す方法により作曲されている。これについては後に考察を行う。この鳥の主題も数の操作により作り出されたハーモニック・ピッチ¹⁶により導き出された旋律であると武満は述べている(武満 1987, 20)。

1970年代を概観したが、《秋庭歌》を作曲した1973年以降からは、1960年代には試みることができなかつた直接的な旋律主題を用いた作曲書法に転換し始めた時代であった。これは1975年の高橋悠治との対談にて、1960年代に旋律を避けてきたことと共に、自身の作品に再度、旋律を用いようとしていることを明かしていることから明らかである(吉田、他 1975, 147)。しかしながら、その作曲書法は、1950~60年代までの作品の中で試みられてきた書法の延長線上にあることが考えられる。その書法の中心的な思考にあるものは「ハーモニック・ピッチ」という考え方であると言える。

¹⁶ ここでの「ハーモニック・ピッチ」は著書内では「^{ハーモニック・ピッチ}音程」というようにして用いられていた。

1980年代には、《カトレーンI》を概観した際に述べた「数」と共に「夢」という概念と、数と夢の合流点として「水」という概念が現れる。これについては後の節にて考察を行うため、ここでは大まかな概観を行いたい。「水」のメタファーの内に作曲される際は、前述した「数」の操作に加えEs-E-Aの3音で構成されたSEAモチーフという断片的な旋律を用いている。その書法が最初に用いられた作品は、ヴァイオリン協奏曲《遠い呼び声の彼方へ!》である¹⁷。この作品は、ジェイムズ・ジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』からインスピレーションを受け作曲されている。音楽の構造は、物語中に登場するダブリン市を流れるリフィー河アナ・リヴィアが父なる海へ流れ込んで行くというイメージに重ねられている。武満はこの作品にて、SEAモチーフを中心とした数の操作により、多くの協和音が多層的に響いている状態を作り出し、その音響内を独奏ヴァイオリンが漂うような音楽を作り上げた。この書法は、「庭」のメタファーの多層的な音響を作り出す書法と共通する部分があると指摘できるが、決定的に異なるものは、多層的な音響を作り出している音の層は、音のオブジェのような無時間的な楽想ではなく、様々な旋律が燃りあって作られた複合的な断片的な旋律となっている。「河」などの大きな水の流れは、様々な水流の集合体である。《遠い呼び声の彼方へ!》はそのようなイメージのもと、オーケストラの作り出す様々な水流の中で独奏ヴァイオリンは漂いながら海という巨大な響きへと進行していく音楽となっている。

《遠い呼び声の彼方へ!》以降、1987年の《海へIII》までSEAモチーフと数の操作による「水」シリーズや「夢」シリーズといった作品が立て続けに作曲されていった。1980年代は1970年代より緩やかに変化していた作風の変化が成熟を迎えた時期であった。具体的な書法では、旋律動機の積極的な使用に加え、これまで扱われていた断片的な旋律と共に、息の長い旋律も使用されることは注目すべき点と言える。また、音のオブジェにより作り出された音響庭園を旋律が歩行していくという「庭」のメタファーより用いられてきた書法の面にも変化が見られた。それは音のオブジェではなく、複数の断片的な旋律が燃り合わされて作られる旋律により、音響庭園の景観を作り上げる方法に変化していると推測できる。

1988年以降、長年かけて作曲し続けられた「夢」や「水」をテーマに持つ作品が減り、再び「庭」をテーマに持つ作品が書かれるようになる。5人の打楽器とオーケストラのための《フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム》(1990)では、楽器配置を客席にまで拡張するバンドのような

¹⁷ SEAモチーフの初出は厳密には《ウィンター》(1970)や《ガーデン・レイン》(1974)であると指摘されているが、その当時の武満はSEAモチーフという表現を用いておらず、その旋律に特別な意味を持たせてはいなかったため、本研究では《遠い呼び声の彼方へ!》よりSEAモチーフを意識的に使用した最初の作品であると捉える。

試みが見られる。この配置方法は笙とオーケストラのための《セレモニアル -An Autumn Ode-》(1992)、《群島 S.》(1993)へと続いていく。

旋律の扱い方にも新たな変化が見られる。これまで音響の中から断片的な旋律が浮かび上がってくるような書法が中心であったが、この頃から極端に息の長い旋律が会場内の様々な場所に配置された楽器のソロにより奏でられ、距離をおいた楽器間で呼び交わすような書法が用いられるようになる。

この時期の旋律の扱い方のもう一つの特徴が、ある作品の中で用いた旋律をほとんど変えることなく別の作品の中でも用いているという点である。例えば、エミリー・ディキンソンの詩からインスピレーションを得て作曲された《ハウ・スロウ・ザ・ウィンド》(1991)、《そして、それが風であることを知った》(1992)、《群島 S.》には同じ音型の旋律動機が用いられている(バート 2006, 258)。また《セレモニアル -An Autumn Ode-》には《秋庭歌》の旋律が引用され、《アントゥル・タン》(1986)、《鳥が道に降りてきた》(1994)では《鳥は星型の庭に降りる》の鳥の主題が引用されている。これについてバートは「武満の作品を聴くということは、同時期に書かれた武満の作品と根底に同じ音楽的「パラダイム」をもつ音楽的「庭」を巡り歩くことだとみなすことである。」(バート 2006, 257)と述べている。

ここまで武満の創作における旋律の扱い方を大まかな年代に分けて概観してきたが、この中で論じたのは飽くまで武満の「旋律史」と例えられるような、時代ごとの旋律の受容に関するものであった。ここからは、旋律そのものの具体的な展開方法について考察したい。

武満自身がプログラムノートにて主題の展開方法に言及した《弦楽のためのレクイエム》を例に考察を行う。最初にプログラムノートを掲載する。

強いて言えば、此の作品は単一主題による自由な3部形式で、速度の配置はLent-Modéré-Lentとなっています。しかしこれらの速度の境界はきわめて曖昧なもので、主題は波紋のように拡がるゆるやかな振幅の内部に在り、たちあらわれる痙攣的な形態、あるいは、Tempo Modéréは水泡のように突然あらわれて、たえずゆるやかな振幅に合流しようとし、すなわち指定された速度は、演奏上、または記譜上の方便であって、曲は、(♩ \equiv 66)に終始する一種の変奏曲と言った方が正確でありましょう。

この作品では、「拍」に対する観念が西欧のそれとは全く異なっています。言うなれば、one by oneのリズムの上に曲は構成されています。はじまりもおわりもさだかではない、人間とこの世界をつらぬいている音の河の流れのある部分を、偶然に取り出したものだと云ったら、この作品の性格を端的にあかしたことになります。こうした発想は、2つの主題の対立による展開の仕方、つまりソナタにおいて完成された西欧

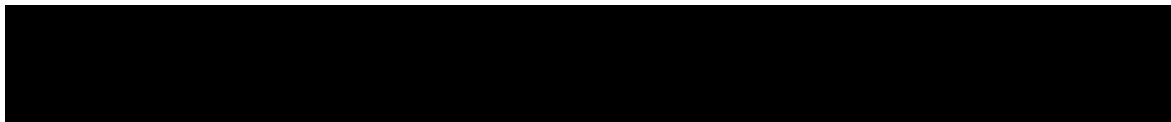
形式によって具体化されないものであって、中心から遠心的に拡大して行き、触発的に中心に回帰する——
——或時は同時間内に行われる——単一主題による方法を採びました。（武満徹全集 2000a, 20）

この作品における主題旋律を譜例 13 に示す。この主題旋律を中心に遠心的に拡大された旋律を譜例
14 に示す（武満徹全集 2000a, 20）。

譜例 13 《弦楽のためのレクイエム》 mm.1~3 主題旋律（譜例は筆者作成）



譜例 14 《弦楽のためのレクイエム》 mm.4~7 遠心的に拡大された旋律（譜例は筆者作成）



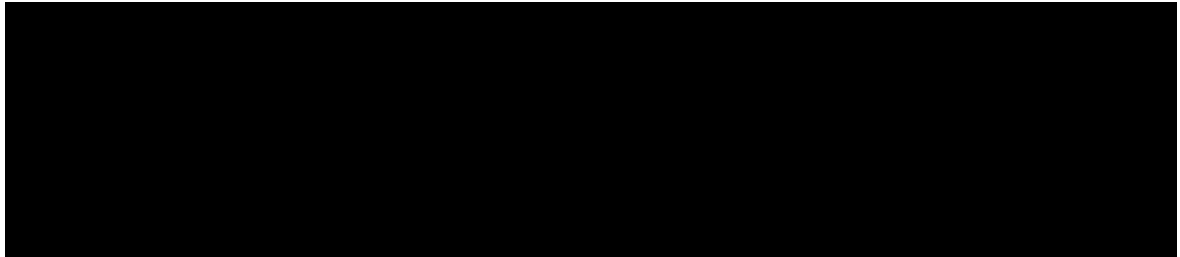
旋律主題を元に遠心的に拡大された旋律を比較すると、一般的な変奏における装飾や音高の変化と言った書法には収まりきらない変化が起きていることがわかる。ここで起きている変化を細かく参照すると、主題旋律の主要な骨格は残しながらも、そこに新しい音やフレーズが加えられ、元の旋律と比べると拡張されている。

この旋律の扱いについて佐野光司は以下のような指摘をしている。

この作品の特徴は、主題の中の核モチーフとも言えるようなモチーフを中心として、曲の過程のうちに様々なモチーフが付加され、核モチーフを内包しつつ主題の線そのものが〈変容〉して行くことにある。別の言い方をすれば、モチーフの増殖と言ってもいい。その核モチーフは、第二小節に出てくる「嬰へーへーロ」の三音からなるモチーフである。武満はこの手法を「一種の変奏曲」と述べているが、これは彼の「音の河」を生み出す意識を示すものだろう。それは決して〈発展〉ではない。（長木、樋口 2000, 13）

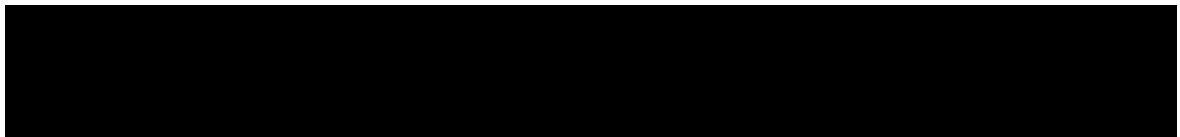
この佐野の指摘から、武満の旋律の扱い方は変奏・変容¹⁸と再現であり、西洋音楽に多く見られるような発展・展開を行う書法とは異なっていると言える。この指摘を元に、前半部分の旋律の変奏・変容を追ってみたい。

譜例 15 《弦楽のためのレクイエム》m.8 (譜例は筆者作成)



譜例 15 は8小節目の第1ヴァイオリンの旋律である。この小節の旋律を参照すると、譜例 14 の6小節3拍目～7小節の部分抽出し、先ほどと言及した変化と同様の変奏・変容を行っていることがわかる。しかしながら、ここでの第1ヴァイオリンは2パートに分割され、2つのパートにより1つの旋律を演奏するような書法が見られた。

譜例 16 《弦楽のためのレクイエム》mm.10~14 (譜例は筆者作成)



譜例 16 は第1、第2ヴァイオリンにより奏でられる。10小節目の旋律がこの部分の核旋律のようになっているが、この旋律は音程構造の観点で参照すると、譜例 15 と同じく譜例 14 の6小節3拍目～7小節の部分の変奏・変容により作られている。この部分では10小節目の旋律が11~12小節、13~14小節と2回の変奏・変容がされる。10小節目の旋律と13-14小節目の旋律を比較すると、13-14小節の旋律は10小節目の旋律の音程をそのままに1オクターブ上に移高したものが書かれている。ここまでの考察では、旋律が変奏・変容される際には新たな音やフレーズの追加と言った書法が殆どであったが、この部分では10小節目から13小節目にかけて、和音内で旋律の位置が移動する方法が用いられたと言える。

¹⁸ 本論文における「変容」の解釈は、佐野が示した「ある主題、モチーフの言い直し・飾り直し」と同義として使用する。



譜例 17 は 15 小節～17 小節目の部分である。ここは 8 小節目 (譜例 15) の旋律が変奏・変容したものである。17 小節目からの旋律は直前の 15 小節目の旋律を変奏・変容したものと言える。



譜例 18 は 18 小節～21 小節目の第 1、第 2 ヴァイオリンの部分である。ここでは変奏・変容が起きた旋律を 2 つ重ねている。上段の旋律は楽曲冒頭で提示された主題旋律、下段は 6 小節 3 拍目～7 小節の部分の音価を引き伸ばすような変奏・変容により作られている。これにより、これまで明確に聞こえていた旋律の存在は曖昧になり、一つの音響として聞こえてくる。このように複数の旋律を多層的に重ね合わせ、旋律の輪郭を曖昧にすることで起こる旋律の音響化も変奏・変容の 1 つの書法であると言える。

本節では、武満の言説の中に「旋律」の扱い方に対する言及があったという理由から最初期の《弦楽のためのレクイエム》の 1 部分における旋律の扱い方を対象に考察を行った。この考察により武満の旋律を扱う際の書法は、主要旋律を変奏・変容させる方法であった。その具体的な書法は、主題旋律の音程構造などの骨格を残しつつ、その旋律に新たに音やフレーズを追加させるものであった。これは佐野が指摘した範疇に収まる内容であった。しかし考察を進める中で、複数の旋律を多層的に重ねる書法が見られた。この書法により旋律の輪郭は曖昧となり音響的な性質へと変奏・変容されていると考えられた。

ここでは《弦楽のためのレクイエム》のみに注目したが、他の作品においてもどのような書法で旋律が変奏・変容されているのかは考察する必要があるだろう。これについては 2-3 にて行う事とする。

2-1-5 「水」のメタファー

武満の創作は自然や庭などの空間に由来するものからインスピレーションを得て行われてきているが、新たに1970年代中盤から1980年代後半までに「水」をテーマに持つ作品や、言説が多く見受けられるようになる。まずは言説について考察を行いたい。

「水」に関する言説は、著書『音楽の余白』の『水』とタイトルのついたエッセイにて初めて明確に語られる。そのエッセイが書かれた1975年に武満は住居を多摩湖に近い東村山に移した。そしてある日、たまたま多摩湖の周辺を歩いている時に湖の水が抜かれ、縄文土器の発掘調査が行われているところに居合わせる。この時の武満の体験を小野光子は「その時に普段は水で覆われて見ることの出来ない湖底に、川が流れていたことを発見する。このことが武満の想像力を一気に膨らませ、1つの湖の中に異なる流れをもつ川があったように、川がたどり着く海にも、多くの潮の流れがあることを考えた。そして一つの音楽の中に、複数の流れを作りたいと思ったのだった」と総括した（小野 2016, 248）。武満の「水」に関する作品は、ミュージック・コンクレートによる作品である《水の曲》(1960)が初出となるが、この時代には水に関する美学を展開することはなかった。恐らく多摩湖における体験こそが、武満の「水」に関する探究の原風景であると考えられる。

次に、「水」に関するいくつかの言説の中から、そのイメージや美学を端的に述べているものを例に挙げる。

形なき実体として宇宙を無限に循環する水を、私たちは、いつもかりそめのすがたで知るばかりである。

(武満 2000b, 127)

私たちは、この水を、かりそめの形でしか知らない。それらは仮に、雨や湖、河川、そして海と呼ばれたりしている。音楽もまた河や海のようなものだ。多くの性質の異なる潮流が大洋を波立たせているように、音楽は私たちの生を深め、つねに生を新しい様相として知らしめる。(武満 2000b, 128)

「夢」という不定形なものへの欲望と、「数」の定型を目指す意志との衝突がぼくの思考を生きた持続あるものにしますが、「水」はこうした対立概念の統合されたものとしてあるんです(武満 2000b, 205)

この言説を概観すると「水」というメタファーにはいくつかのキーワードが含まれているのが見えてくる。1つ目は「循環」、2つ目は「かりそめの姿（姿をその時々に変化させるもの）」、3つ目が「夢」という不定形なもの、定型を目指す「数」の統合された姿である。

1つ目の「循環」というキーワードは、「水」のメタファーが現れる以前から武満の創作においては非常に重要なキーワードとして何度も登場している。例えば、1962年に笙を初めて聴いた際に、呼気と吸気を繰り返すような「循環する呼吸」により絶え間なく演奏されることに関心が向けられていた。

「庭」のメタファーでは、回遊式日本庭園の中に存在する草や樹、花、岩などの微細な変化を、円環的な時間の中で完結することの無い無限の変化と捉えると共に、回遊式日本庭園の空間の作りにおける円環的な構造にも着目していた。この発想は《アーク》などにおいて、その円環性を生かした書法を試みていたことは既に論じたが、《アーク》が作曲される以前のソプラノとオーケストラのための《環礁》(1962)においても、回遊式日本庭園の時間、空間の円環的な構造を音楽語法化する試みは行われていた。また、《環礁》の第3楽章では同年に書かれた《弦楽器のためのコロナII》(1962)を用いるように指示がされている。《弦楽器のためのコロナII》は杉浦康平とのコラボレーションにより作られた図形楽譜による作品である。この図形は太陽の周囲を包むコロナを模した円形の図形となっており、ここでも「環」のイメージが想起される。これらの作品以前に3人の奏者のための《リング》(1961)という作品も作曲されているなど、主に1960年代の初頭において「循環」、「円環」などの「環」にまつわる創作がなされており、作曲家のキャリアを築き始めた時期から持ち合わせていたイメージであると言える。武満は《リング》が作曲されたすぐ後に執筆されたエッセイにおいて「環」のイメージに関する内容を語っている。

私にとって世界は音であり、音は私をつらぬいて世界に環のようにつついている。私は音にたいして積極的な意味づけをする。そうすることで音のなかにある自分を確かめてみる。これは私にとって、もっとも現実的なおこないなのだ。形づくりというのではなく、私は世界へ連なりたいと思う。(武満 2000a, 47-48)

この内容は、前節にて論じた「音の河」の考え方に通ずるものである。これを踏まえた上で、2つ目のキーワードについて考察をすると、「水」というものが、その時々により雨や河、海、水蒸気などの姿に変わるといっても、枠付けという方法により生まれるものであると考えられ、それは「音の河」の考え方と共通するものであることが指摘できる。

3つ目のキーワードについて論じる前に、2つ目の引用文の「多くの性質の異なる潮流が大洋を波立たせているように、音楽は私たちの生を深め、つねに生を新しい様相として知らしめる。」という証言

にも注目しておきたい。「多くの性質の異なる潮流」がいくつも集まり、1つの大洋を作り上げるというイメージは、「庭」のメタファーで論じた複数の無時間的な音のオブジェを共存させることで作り出す「多層的な音空間」を想起させられる。しかしながら「水」のメタファーの場合、河や雨、複数の潮流の集合体である海などを念頭に考えられる時、音楽は常に流動的な状態が念頭に置かれていると言える。つまり、「庭」の時に音空間を満たしていたものは、音のオブジェと歩行者のような存在の旋律などであったが、「水」の場合には、全ての楽想が時間的な方向性を持ちながら、音楽全体が何かに向かって進行しているのではないかと推測される。これについては後の節にて考察を行いたい。

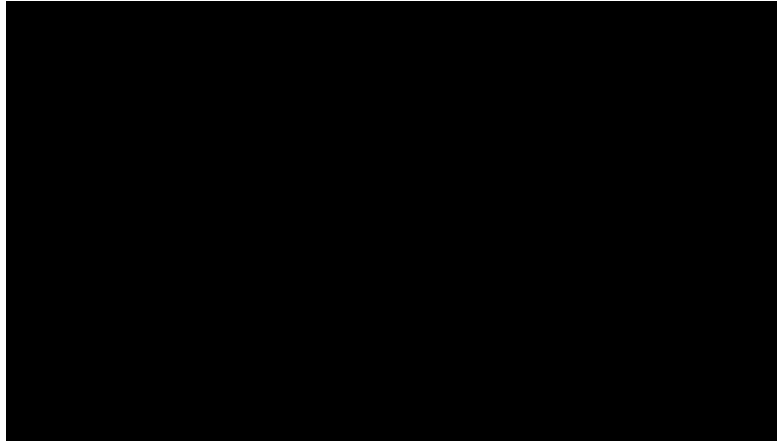
続いて3つ目のキーワードについて考察を進めたい。「水」のメタファーが発展していくのと同時期に、「夢」という概念に関する言及や、「夢」をタイトルやテーマに持つ作品が現れ始める。さらに「夢」と対を成す「数」という考え方が武満の創作に現れる。

1984年に3日間に渡って催された「武満徹・自作を語る」という講演会において、「夢と数」の概念と、その作曲書法について言及している。武満は講演の冒頭で、「夢」というものは、自身の中に予告なしに顕れてくるある不定形でもやもやしたものであると述べている。その不定形な夢の縁をはっきりさせるために「数」の操作を行なっていると述べている。小野光子は武満の夢について「精神の深層にある内なる自然というべき、無意識を指しているようだ。」と述べている（小野 2016, 254）。つまり「夢」という概念も、「音の河」や「庭」と同様に、広義の意味での自然である人間の無意識の中から見出されたものであると考えられるのである。

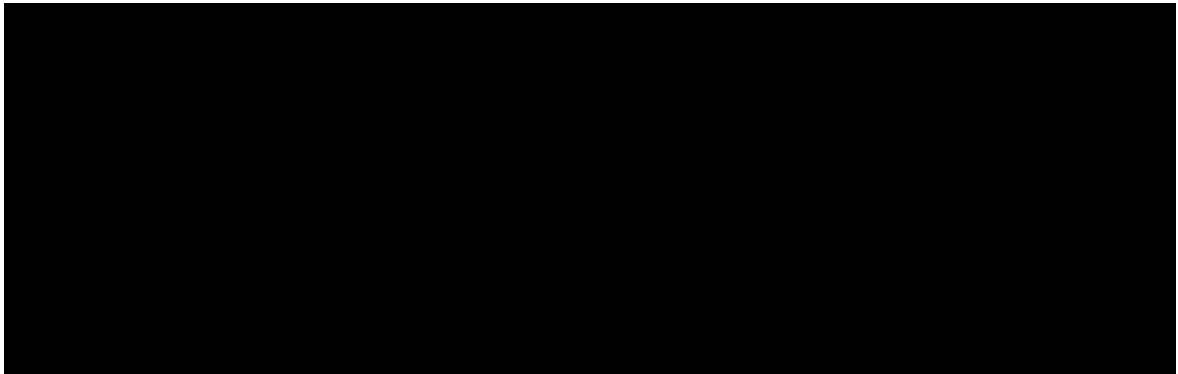
武満はこの講演で2つの作品を例に挙げて夢と数の関係を語った。一曲目は1977年に書かれたオーケストラのための《鳥は星形の庭に降りる》であった。この作品は、1977年にパリのポンピドゥー・センターでマン・レイ (Man Ray, 1890-1976) が撮影した星形に刺られたマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) の後頭部の写真を見た後に見た夢が創作のインスピレーションとなっている。その夢とは、星形の庭に向かって無数の白い鳥が舞い降りていくが、その鳥の群の中に一羽だけ黒い鳥がいて、それが群をリードしていくというものであった。この黒い鳥を象徴する音を Fis とし、中心音として捉え、ドローンのように常に鳴り響いている音として扱っている。

この作品における数の操作は、五角形の「5」という数字をもとに、五音音階などの音程や素材が導かれる。5音音階 (Cis-Es-Fis-As-B-(Cis)) の音程関係 (長2度-短3度-長2度-長2度-短3度) に基づきながら、それらを魔法陣のように組立て (図5)、そこから導き出された^{ハーモニック・ビッチ}音程に五音音階の逆行を葡萄の房のように垂らすように付加をして以下のような^{ハーモニック・フィールド}音場を導き出したと述べている (譜例 19)。このようにして作り出された五音音階の庭 (音場) に向かって鳥の群 (鳥の主題を担う楽器群) が進んで行くという物語が設定されている。

図5 《鳥は星形の庭に降りる》^{ハーモニック・ビッチ} 音程 作成時の表 (武満 1987, 14)



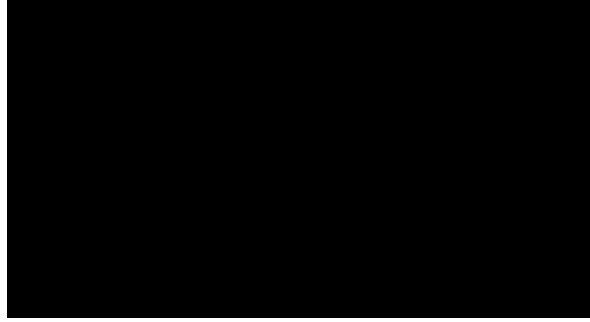
譜例 19 《鳥は星形の庭に降りる》^{ハーモニック・ビッチ} ^{ハーモニック・フィールド} 音程 と 音場 一覧 (武満 1987, 16) (譜例は筆者作成)¹⁹



次に《遠い呼び声の彼方へ!》について語られる。この作品の物語のテーマとなっている河は女性を象徴し、河の行き着く先である海は男性を象徴し、武満は女性である河が男性である海へ流れ込むというエロティックな表現をしていた(武満 1987, 23)。この作品も《鳥は星形の庭に降りる》と同様に、何かの集合体(鳥の群、河)が目的地(庭、海)へ向かって進んで行くという音楽的プラン、言い換えるならば「空間的なイメージ」が共通している。

この作品にて、「水」のメタファーにおける象徴的な要素であるSEAモチーフが初めて使われたことは既に論じたが、具体的な書法ではSEAモチーフに、さらに新しい音を3音追加し、ある音階を作り出す方法を用いている(譜例20)。

¹⁹ 0と5音程関係は異なるが、構成音は同じものとなっている。



これらの音階の中には様々な協和音が含まれている。例えば原型の音階には上行する際には E-A-Cis、Cis(Des)-F-As の 2 つの長 3 和音が鳴り、明るい印象を受ける。ところが、原型の音階の最後の As の音から逆にし、鏡に映したようにすると、G-D-B、B-Fis(Ges)-Es と、2 つの短 3 和音が鳴り、先程とは異なり陰った印象を受ける。このような方法や、先ほどの《鳥は星形の庭に降りる》で見られた複数の協和音や調性が 1 つの響きの中に含まれている状態を武満は「パン・トータル (汎調性)」や「調性の海」と呼んでいた。また、この作品のタイトルの“far”²⁰ = 「遠い」という空間的な距離を想起する言葉が重要なキーワードになっており、C-G、Gis-Dis という最も遠い音程関係的に 2 つの完全 5 度が、先ほどの音階により作り出された様々な協和音を支えるような役目を担っている (武満 1987, 23-24)。

《遠い呼び声の彼方へ!》はこのようにして作り出された調性の海に、河の潮流の一部であるヴァイオリンが流れ込んで行くイメージにより音楽が形作られている。

2 作品の数の操作について概観したが、それぞれの操作は近いようで少しずつ異なっていた。このことについて武満は、数の操作の書法は直感的に行なっていることを明かしている。つまり固定された方法はなく、作品ごとに異なる数の操作を用いているのである (武満 1987, 12)。

ここまで考察を行い「水」のメタファーというものは、様々な要素が複雑且つ曖昧に混ざっている概念であると考えられた。まず「水」そのものからの影響を考えると、それは我々の身の回りの空間を循環するものとして捉えられ、それはその時々雨や河、海、水蒸気など様々な姿に変化するものであるとされていた。

その姿の中でも、河が海へ流れ込むイメージは、複数の要素が群を成して 1 つの大きな響きの中に向かって進んで行くというイメージとして音楽に昇華されたと言える。このイメージは、《遠い呼び声の

²⁰ 英語によるタイトルは《Far Calls. Coming, far!》となっている。

彼方へ!》の場合、現象学的に捉えるのではなく、飽くまで武満の想像上の内に捉えられていたと言える。また、時にはこのような想像上の出来事を「夢」と呼んでいたとも考えられる。そして《鳥は星形の庭に降りる》では、本来の意味での「夢」が音楽イメージのきっかけとされていた。

武満の創作史を概観すると、「夢」をタイトルやテーマに持つ作品は《鳥は星形の庭に降りる》が作曲されて以降、1980年代後半までいくつも作曲されるが、武満自身が見た夢を音楽的なアイデアへと展開させた作品は《鳥は星形の庭に降りる》以外存在していない。つまり「夢」というものは、本来の意味での「夢」として捉えるのではなく、武満の想像上の風景や出来事を指しているものであると言える。

「夢」という概念が、音楽構造にも援用されていると考えられる内容を武満は述べていた。以下はその部分の引用である。

私の音楽では、たとえばソナタ形式などのように、対立発展するものはなにもなく、この作品でのように^{イマジナリー サウンドスケープ}21、想像的な音響風景が併置されます。弁証法的な展開によって、あるひとつの事柄を強調するということは決してありません。(中略) 実際には、自分なりの構成原理によって、システムティックに音楽をこしらえています。そんな感じを聴く方にはもって欲しくないで、音楽は、かなり断片的^{フラグメンタル}に投げ出されたようになっています。夢がとりとめないように、遠く距たったところへいったかと思うと、また知らぬ間に元へ戻っていきます。(武満 1987, 20)

ここで言及された「^{イマジナリー サウンドスケープ}想像的な音響風景」が併置されるというのは、武満の作品における音楽構造を端的に顕す内容であると考えられる。前節までに概観してきた1960年代の作品では、断片的な旋律が変奏・変容されていく一種の変奏曲のような音楽構造であった。そして「夢」の概念が創作に現れて以降、「断片的な音響風景」が併置する方法が採られていると述べていた。1980年代以降の武満作品を概観すると、ここで言及されたように、1つの曲の中に様々な姿をした音響風景がいくつもパッチワークされるような音楽になっている。しかしながら、その音響風景たちを聴く限りは、それぞれの関係性を明確に見出すのは難しく、武満が述べるように断片的な音響風景の連続となっていると言える。つまり、このような音楽構造を言い換えるとすると「非連続の連続」と言えるのではないだろうか。

尺八や琵琶、能の音楽は、「一音」として完結し得るその音響の複雑性により、「間」が生まれると前節にて論じた。武満の「非連続の連続」の思考の根源は、このような音と「間」の関係において見出

²¹ 《鳥は星形の庭に降りる》を指している。

されたと考えることもできる。このような書法は、とりわけ《ノヴェンバー・ステップス》において、「間」で仕切られた11のセクションとして書法化されていた。つまり、1960年代に「一音」として捉えられていたものは、1980年代には「断片的な音響風景」へと変化し、それがセクションのように併置するという書法へと昇華されていることが指摘できると考える。

音組織の書法の面では、《地平線のドーリア》の時に見られた「ハーモニック・ピッチ」という表現が再度用いられた。しかしながら、今回は「音程」という言葉にルビを振るような方法で用いられており、さらには「音場」と書いて「ハーモニック・フィールド」と呼ぶ表現も現れた。

「ハーモニック・ピッチ」の具体的な書法は、《地平線のドーリア》の時は、和声と旋律が燃り合された和声的旋律のイメージであると論じ、旋律と和声の複合体のようなものであると論じた。しかしながら、今回の「^{ハーモニック・ピッチ}音程」は、ある音階から数の操作により作り出した水平的な音の連なりであり、言い換えると「旋律」に近い要素と言え、SEAモチーフはその象徴的なものと言える。そして

「^{ハーモニック・フィールド}音場」とは、音階から数の操作により作り出した垂直的な音の集合体、つまり和音である。これらそれぞれに共通する特徴は、両者とも複数の協和音が一つの中に多層的に含まれているということである。このことから《地平線のドーリア》の時代の「ハーモニック・ピッチ」は、1980年代には「^{ハーモニック・ピッチ}音程」と「^{ハーモニック・フィールド}音場」の2つの要素に細分化されたと考えられる。

2-1-6 分析観点

ここまで、武満の創作における基本的な概念や書法について概観してきた。以上の考察により、「楽器配置を含んだ音響」と「旋律」との間には相互関係があると推測する。旋律は、どのような空間で存在し、その中でどのような振る舞いをしているのかという問題に帰着される。分析では、旋律が空間の中でどのような位置関係を示しているのかを明らかにすることが重要となっている。これらを踏まえ、以下のような分析観点を示す。

- ① 用いられている旋律の調査
- ② 旋律はどのような音響状態で提示されているか。
- ③ その音響の中で旋律はどのような振る舞いを見せ、どのように変奏・変容しているのか。
- ④ 旋律がオーケストレーションなどの音響に与える影響

以上の4つの観点に基づきながら分析を進めていくことで、音源の位置による物理的空間の問題と、音と音の関連から見出す音空間の問題のどちらも包括した武満独自の空間性を考察できると考えられる。

次節では、まず武満の創作史の中から特殊な空間配置が施された作品、「庭」のメタファー、「水」のメタファーを作品のテーマに持つ全作品を示す。その提示された作品群を4つの時代に分割し、続く2-3にて具体的な作曲書法においてどのような試みが行われていたかの考察を行う。その中で明らかとなった書法に基づきながら、《秋庭歌一具》、《ジェモー》の分析を行い、両作品は武満の創作史の中の空間性への試みにおいてどのような存在であったのかを明らかにしたい。

2-2 創作時代の区分

本節ではこの後に続く分析に向けて、創作史において空間性への試みがどのように行われてきたのかについて考察を行う。

創作時代の区分について、他の研究者の区分けを概観しておきたい。船山隆や白石美雪は、詳細な年代を明確にはせずに「初期、中期、後期」としている（船山 1998, 45）（白石 1996, 51）。榎崎洋子は、1970年代の終わりを「前衛的な作風から保守的な作風へ変化」した時期と指摘し、その時期を境目とし、武満の音楽を2つの時期に分割している。この分割の基準としたものは、武満の音楽における様式の変化であり、先鋭的な響きを用いていた時代と《カトレーン》や《鳥は星形の庭に降りる》に見られる様な、調性的な響きへの回帰、SEA モティーフの出現した時期とを明確に一刀両断する様な方法であった（榎崎 1994, 86）。バートは3つの時代に区分している。「第1期」とした1960年までの時期において、一般的な武満研究で取り上げられることのない、武満が作曲家としてのキャリアを築き始めた1950年以前の時代を「青年期」と位置づけしている。ジョン・ケージに出会うまでの武満の作品は、武満の評価の中によく指摘されている「日本的」や「東洋的」といったものを避ける傾向にあり、その時期にはウェーベルンやベルク、メシアンといった西洋の作曲家達からの影響により、音列技法に興味を持っていた。しかしそれ以前である「青年期」の時代に書かれたピアノ作品《鏡》(1948)、《ロマンス》などにおいては、日本の旋法や五音音階などの使用が見られると指摘している。その後《弦楽のためのレクイエム》が発表されるまでを第1期としている（バート 2006, 57）。

第2期としたのは1960年代の武満が国際的な作曲家として認められ始めた時期からである。この時期にも前期から続いてきた音列技法への探求は続いていた。しかし、この時期に最も重要となるのは、一柳慧(1933~)の紹介により受けた「ケージ・ショック」であった。これにより1960年代の作品には図形楽譜、偶然性、ハプニングが多く取り入れられることとなり、数少ないシアターピースである《七つの丘の出来事》(1966)はこの時期に制作されている。そして1970年までモダニズムの最先端を歩き続け、1970年代の初期に《クロッシング》、《カシオペア》、《ジェモー》といった作品でモダニズムの頂点を迎え、それと同時に第3期へと移行していくのである（バート 2006, 118）。

第3期の大きな特徴は「単純化された様式」であるとバートは述べている。それは前の段階から既に垣間見えていたが、1977年に作曲された《鳥は星形の庭に降りる》において、明確な様式の転換期を迎える鍵となっていると指摘し、この変換というのは「時代遅れの様式」へ向かって独特の下降線を描き始めていることも暗示していると指摘している。このように、晩年に向かって調性音楽、具体的には後

期ロマン派のような響きを好むような姿勢に変化し、作曲家として円熟を迎えようとしている時期であった1977年から、亡くなる1996年までを第3期と位置付けている（バート 2006, 193）。

本研究における作品の時代区分は《秋庭歌一具》、《ジェモー》を中心に捉え、2作品が作曲される以前を第1期（1962年～1970年）、2作品の初稿が作曲され《秋庭歌一具》の成立を迎えるまでを第2期（1971年～1979年）、《秋庭歌一具》の成立以降から《ジェモー》の成立を迎えるまでを第3期（1980～1986）、2作品の成立以降を第4期（1987年～1996年）というような4つの時代に分割をする。以下の年表に記載された作品は、武満の創作史において楽器の特殊配置を用いた作品、並びに前節より導かれた「庭」と「水」のメタファーをタイトルやテーマに持つ作品である²²。

年表の作品リストを概観すると、楽器配置の面では、第1期である1970年までに特殊な配置を試みた作品は頻繁に作曲されている。第2期においても、第1期に試みられた楽器配置の書法を引き継ぎながらも、《ブライス》（1976）や《ウォーター・ウェイズ》（1977-78）などの室内楽作品などにおいて、同じ楽器を舞台上の下手、上手に距離をおいて配置する対向配置の試みがなされている。また第2期では「水」のメタファーが現れ、第3期では作品のテーマに「雨」や「海」、そして「夢」などが用いられ始める。《ジェモー》の成立を迎えた後の第4期では、第1～2期に頻繁に用いられていた「庭」のメタファーを用いた作品が再び現れると共に、バンドや特殊な装置を用いて会場全体にまで楽器配置を拡張する新たな試みが見られる室内オーケストラのための《トゥリー・ライン》や、5人の打楽器奏者とオーケストラのための《フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム》が書かれている。

表2 特殊配置、「庭」のメタファー、「水」のメタファーによる作品一覧²³

時代	作品名	作曲年	編成	庭	水	備考
第1期	環礁	1962	Sop. Orch.	○		舞台上にてオケを6群に分割
	アーク（第4曲Texturesのみ）	1963-64	Pf. Orch	○		一部はオケ内の一部楽器を4群に分割、2部はオケを2群に分け対向配置。全6楽章
	地平線のドーリア	1966	String Orch. (17人)	○		舞台上にて2群に分割、前後配置
	アーク（完全版）	1966/76	Pf. Orch	○		全楽章成立（76年に改訂）
	ノヴェンバー・ステップス	1967	尺八、琵琶、Orch.	○		管楽器以外を2群に分け対向配置
	グリーン		Orch.	○		《ノヴェンバー・ステップス》と並行して作曲された
	アステリズム	1968	Pf. Orch.	○		2台のハーブがオケとピアノの間に配置される

²² 菅野（2012）の研究では、1980年以降に作曲された「星」に関する作品も「水」の作品であると分類しており、本研究もその見解に則って分類を行なっている。

²³ リスト内の作品タイトルが網掛けになっているものは、楽器の特殊配置が用いられた作品である。

第1期	クロス・トーク		2バンドネオン			距離を離して舞台左右に配置
	ヴァレリア	1969	2Picc. Org. Gt. Vn. Vc.			2Picc.が舞台左右で距離を置く
	クロッシング	1969	4 solist. Orch.	○		オケを2群に分け対向配置
	四季	1970	4 Perc. (または4 tape)	○		初演はトラブルにより2Perc.で演奏
第2期	カシオペア	1971	Perc. Orch.	○		カシオペア座の形に4つのアンサンブルとソリストを配置し、2群の弦楽が左右に配置される
	ジェモー (1.Strophe)		2 Cond. Ob. Trb. 2 Orch.		○	ロワイヤン音楽祭での世界初演はオケのストライキにより中止となる
	ディスタンス	1972	Ob. 笙 (笙は省略可)	○		前後に距離をおいて配置される
	秋庭歌	1973	雅楽合奏 (17人)	○		《秋庭歌一具》の第4曲目
	ガーデン・レイン	1974	Brass Ensemble	○	○	舞台上にて2群に分割、前後配置、SEA モティーフの初出
	ジティマルヤ		Mrb. Orch.		○	楽曲ノートにて水への言及がされている
	カトレーン	1974-75	Cl.Vn.Vc.Pf. Orch.		○	題名は「四行連」を意味する
	ブライス	1976	Fl. 2Hp. Perc. Mar.		○	2つのHp.の対向配置
	ウェイヴス		Cl. 2Trb. Hr. B.Dr.		○	2つのTrb.の対向配置
	マージナリア		Orch.		○	水のイメージがあると武満が言及している
	アーク 改定		Pf. Orch.	○		
	鳥は星形の庭に降りる	1977	Orch.	○	○	「数」の操作が行われている
	カトレーンII		Cl.Vn.Vc.Pf.		○	カトレーンのソリストのみが抜粋された曲
	ウォーター・ウェイズ	1977-78	Cl. Vn. Vc. Pf. 2Vib. 2Hp		○	2つのVib.の対向配置
	秋庭歌一具	1979	雅楽合奏 (29人)	○		秋庭というグループを中心に距離をおいて左右に2つのグループ、後方に1つのグループが配置される
第3期	遠い呼び声の彼方へ!	1980	Vn. Orch.		○	武満がSEA モティーフという表現を用いた初の作品
	ア・ウェイ・アローンI		SQ.		○	フィネガンズ・ウェイク3部作の一部 SEA モティーフが用いられる
	ア・ウェイ・アローンII		String Orch		○	《ア・ウェイ・アローンI》の弦楽オケ版
	海へI	1981	A.Fl. Gt.		○	SEA モティーフが用いられる
	海へII		A.Fl. Hp. String Orch.		○	《海へI》の編成から、ギターがハーブに変わり、弦楽合奏が加わった作品
	雨の樹		3 Perc.		○	「雨」のシリーズ
	夢の時		Orch.		○	水に内包されている「夢」シリーズ
	雨の呪文	1982	Fl. Cl. Hp. Pf. Perc.		○	「雨」シリーズ。音の濃淡法についての試みを行っている。

第3期	雨ぞふる		1982	Chamber Orch.		○	「雨」のシリーズ	
	雨の樹素描			Pf.		○	「雨」のシリーズ	
	星・島 (スター・アイル)			Orch.		○	「島」は海の上にあるため、水を暗喩する	
	夢の縁へ		1983	Gt. Orch.		○	「夢」シリーズ	
	オリオン		1984	Vc. Pf.		○	「星」シリーズ	
	オリオンとプレイアデス			Vc. Orch.		○	「星」シリーズ	
	虹へ向かって、パルマ			Ob d'amore. Gt. Orch.		○	雨を暗喩する虹	
	リヴァラン			Pf. Orch.		○	フィネガンズ・ウェイク3部作の一部	
	夢窓		1985	Orch.	○	○	3つのグループが舞台中央に配置、左右に2群の弦楽が配置される。	
	夢みる雨		1986	Cemb.		○	「夢」シリーズと「雨」シリーズの共存	
	アントウル・タン			Ob. SQ.		○	「曲は夢の構造に類似している」と武満が言及している。	
	ジェモー (完全版)		1986	2 Cond. Ob. Trb. 2 Orch.		○	3曲を追加し完全版となる	
第4期	ウォーター・ドリーミング		1987	Fl. Orch.		○	水に内包されている「夢」シリーズ	
	ノスタルジア			Vn. String Orch.		○	タルコフスキーの映画の特徴的なイメージである水や霧がテーマとなっている	
	シグナルズ・フロム・ヘブン	1.デイ・シグナル		5tp.4tb.tub.2hr				2群のグループを舞台上左右に分割し、それぞれのアンサンブルから同じ旋律を呼び交わし合う楽曲となっている。
		2.ナイト・シグナル		Corn.2tp.3tb.4hr.tub.				
	海へIII			A.Fl. Hp.		○	《海へII》の弦楽合奏を省いたヴァージョン	
	トゥリー・ライン		1988	Chamber Orch.		○	楽曲終盤にてOb.が舞台裏で演奏を行うパンダの書法が用いられる。	
	ア・ストリング・アラウンド・オータム		1989	Va. Orch.		○	ヴィオラは、秋の情景の中で自然を見守っている人間的な情感としての存在であると武満は述べている。	
	フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム		1990	5 Perc. Orch.		○	5人の打楽器奏者はオケを囲むように配置される。客席上空に鈴がぶら下げられ、舞台上から紐が伸される。	
	ファンタズマ/カントス		1991	Cl. Orch.		○	曲の構造は、日本の回遊式庭園から示唆を得ていると武満は述べている。	
	夢の引用			2 Pf. Orch.		○	ドビュッシーの《海》などが引用される	
	ハウ・スロウ・ザ・ウィンド			Orch.		○	エミリー・ディッキンソンの短詩からインスピレーションを得て作曲された。詩の中には「風」という言葉と共に、「海」も現れる。	
	セレモニアル -An Autumn Ode-		1992	笙 Orch.		○	客席2回の左右、中央にそれぞれ1管ずつのフルートとオーボエの組が配置される。	
	雨の樹素描II			Pf.		○	「雨」のシリーズ	
	ビットウイン・タイズ			Vn.Vc. Pf.		○	波を表す「tides」という表現に加え、庭の姿を音楽に援用していると武満は説明している。	
群島S.		21の奏者			○	舞台上に3つのグループ、会場後方左右に2本のクラリネットが配置される。		

第4期	ファンタズマ/ カントスII	1994	Trb. Orch.	○	曲の構造は、日本の回遊式庭園から示唆を得ていると武満は述べている。
	鳥が道に降りてきた		Va. Pf.	○	《鳥は星形の庭に降りる》で用いられた旋律が引用されている。
	精霊の庭		Orch	○	4音からなる3つの和音を用いて、音色的変化を伴った音楽的庭園を構成すると武満は述べている。
	スペクトラル・カンティクル	1995	Vn. Gt. Orch.	○	回遊式日本庭園から着想を得た一種の変奏曲形式に基づいていると武満は述べている。

2-3 武満徹の作品概要

本節では、前節で提示した作品リスト内のいくつかの作品を対象に楽譜、先行研究によりながら具体的な作曲書法の考察を行い、前節にて考察を行った各メタファーをどのように作品へと昇華しているか、また各時代における特徴や作曲書法の変遷を明らかにしたい。

2-3-1 第1期 1962年～1970年

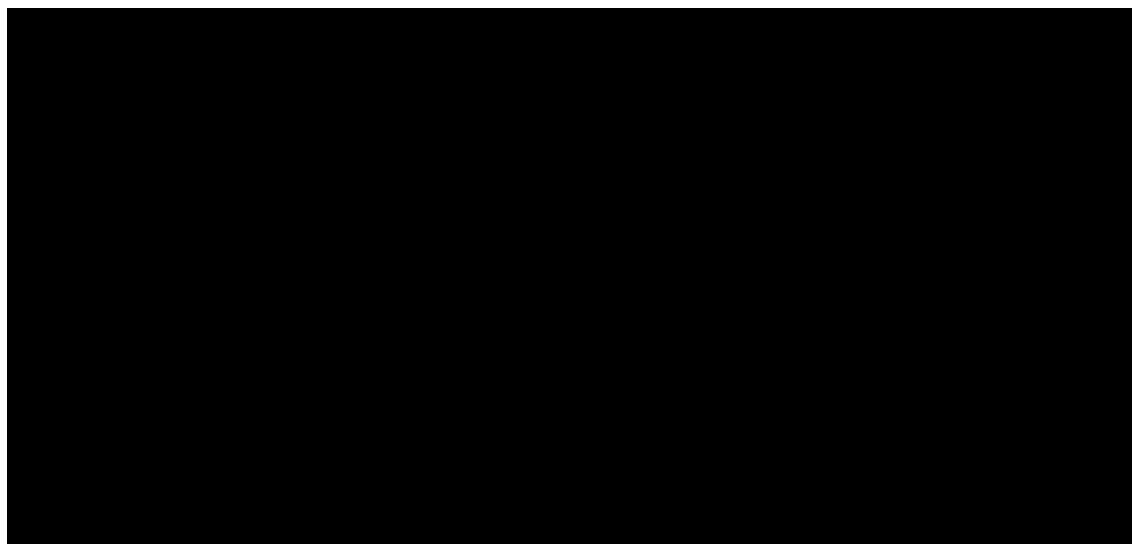
ここでは「庭」のメタファーによる最初の試みである《環礁》から、《ジェモー》の第1楽章の《ストローフ》が完成するまでの約10年間の創作における具体的な書法について考察を行う。

1962年に武満が日本庭園へ初めて足を踏み入れたことについては第2章にて既に論じた。その際に庭の空間構造や音響から得たアイディアの援用は《アーク》における書法において、その一部分を既に概観した。

本節で最初に考察を行う《環礁》は、武満が日本庭園を体験した同じ1962年に書かれたソプラノとオーケストラのための作品である。ソプラノが歌うテキストには大岡信の詩を用いている。そして《アーク》第1部と同様に、オーケストラ内の楽器をいくつかのグループに分けて特殊な配置を行っている。つまり、《環礁》が《アーク》と同じ空間性への試みを《アーク》に先駆けて行なっていることから、《環礁》を「庭」のメタファーによる創作を試みた最初の作品として位置付けることができる。

最初に《環礁》の楽器配置を提示する。

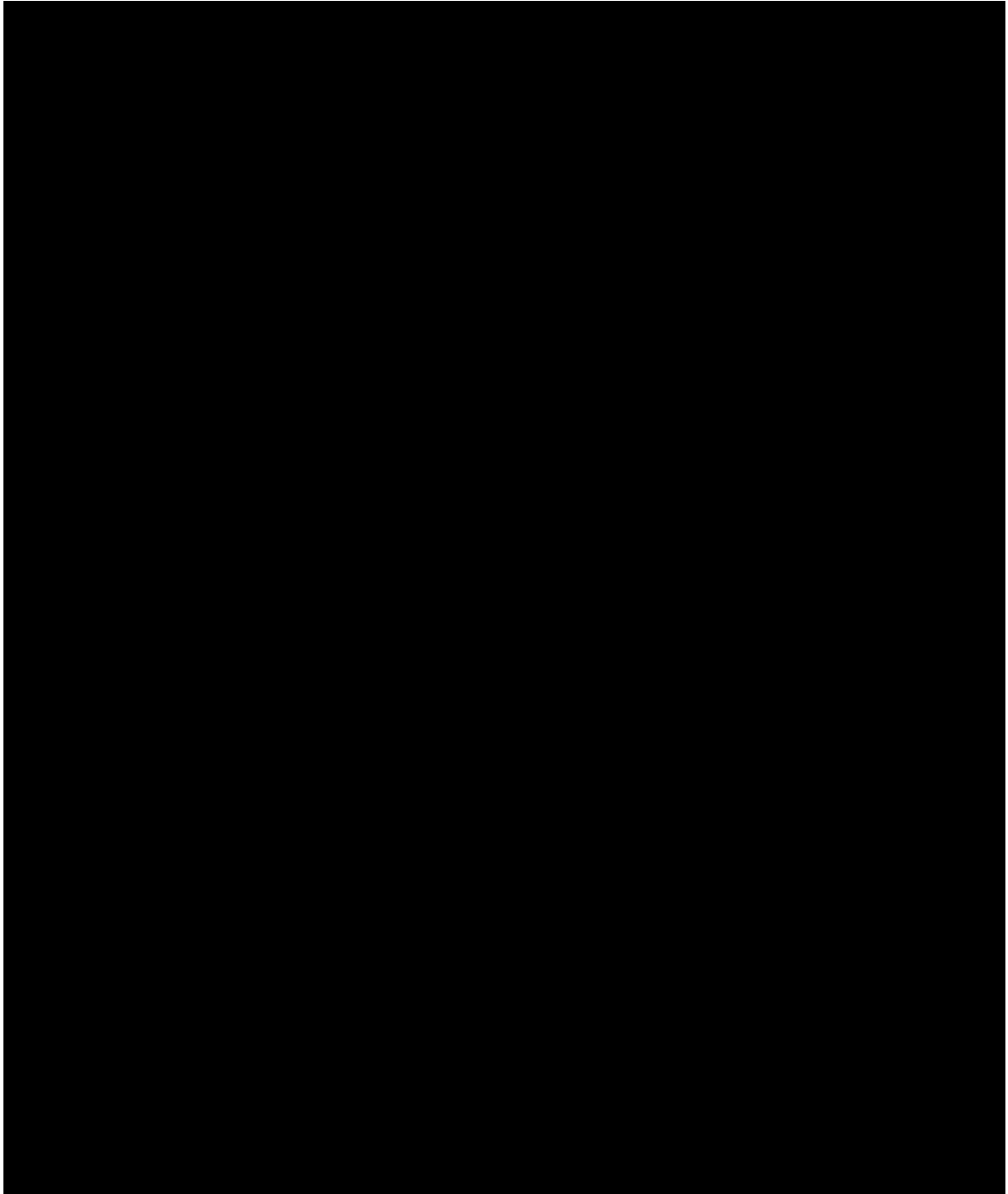
図6 《環礁》配置図 (Takemitsu 1970) ©1990 by Edition Salabert, Paris



《環礁》の配置図を参照すると、前述の通り楽器群を6つのグループに分割していることがわかる。特徴的なのは、管弦楽器群を挟むように左右にシンメトリーのように配置された打楽器と鍵盤楽器、ハープから成るグループ1とグループ3である。しかしながら《アーク》第1部の配置と《環礁》を比べると、グループ1とグループ3以外は伝統的なオーケストラの配置に近いと言える。この作品は武満の管弦楽作品としては《樹の曲》(1961)に次ぐ2曲目であり、この段階では《アーク》第1部の配置のような前衛的な試みではなく、飽くまで伝統的なオーケストラの型を尊重しながらも、自身の「庭」のメタファーを試みようとしていたように考えられる。

続いて《環礁》の楽曲構成を参照する。《環礁》は、第1曲 Accumulation I、第2曲 Poem I、第3曲 Accumulation II with “corona” for strings、第4曲 Poem II、第5曲 Accumulation III という5つの楽章により成り立つ。秋山邦晴は《環礁》のノートにて「詩人大岡信が書きおろした詩をソプラノがうたう2つのパートをはさんで、それを環のようにつつむ管弦楽の序奏・間奏・終曲の全5部からなる。」(秋山 1966) と述べている。武満の「環」のイメージは《環礁》というタイトルだけではなく、楽章の構成にも影響を与えている。大まかに楽曲について把握できたところで、次に空間性への試みに関する書法について考察していきたい。

最初に「Accumulation－蓄積」と作曲書法の間を見たい。第1楽章の Accumulation I のテンポの構造を参照すると、テンポが取り払われた Senza Tempo の楽想と、テンポが指定された楽想や秒数が指定された即興的な演奏が重ねられているなど、様々な楽想がモザイクのように併置されていることがわかる。それぞれの楽想の特徴として、前者は弦楽器(G2)が担い、音楽全体の背景のような持続音を奏でている。後者は弦楽器以外のグループが担い、弦楽器の持続音の中から現れては消えてを繰り返している。しかしながら、この後者の楽想は「庭」のメタファーの章で論じたような明確な方向性を持った推進力ではなく、飽くまで刹那的な音のオブジェや状態音楽として置かれていると言える。楽譜の5ページ目を参照してみると(譜例21)、これらの動きが確認できる。さらに、5ページ目のグループ1とグループ3を参照するとそれぞれのグループは同じような楽想となっていることがわかると共に、グループ1からグループ3(左側から右側)へと音像を移動させるような書法が見られる。このような弦楽器の持続の上に、管打楽器、鍵盤楽器らの刹那的な音のオブジェが重なっては消えてを繰り返す書法に「Accumulation」のイメージが顕れていると言える。



次に、第2楽章の〈Poem I〉を考察したい。協奏曲の独奏楽器は旋律を奏でる役目を担っていると武満が述べていたことを思い出すと、ここでのソプラノがその役目を担っていると考えられる。ここではソプラノの奏でる旋律と、オーケストラとの関係について考察を試みる。

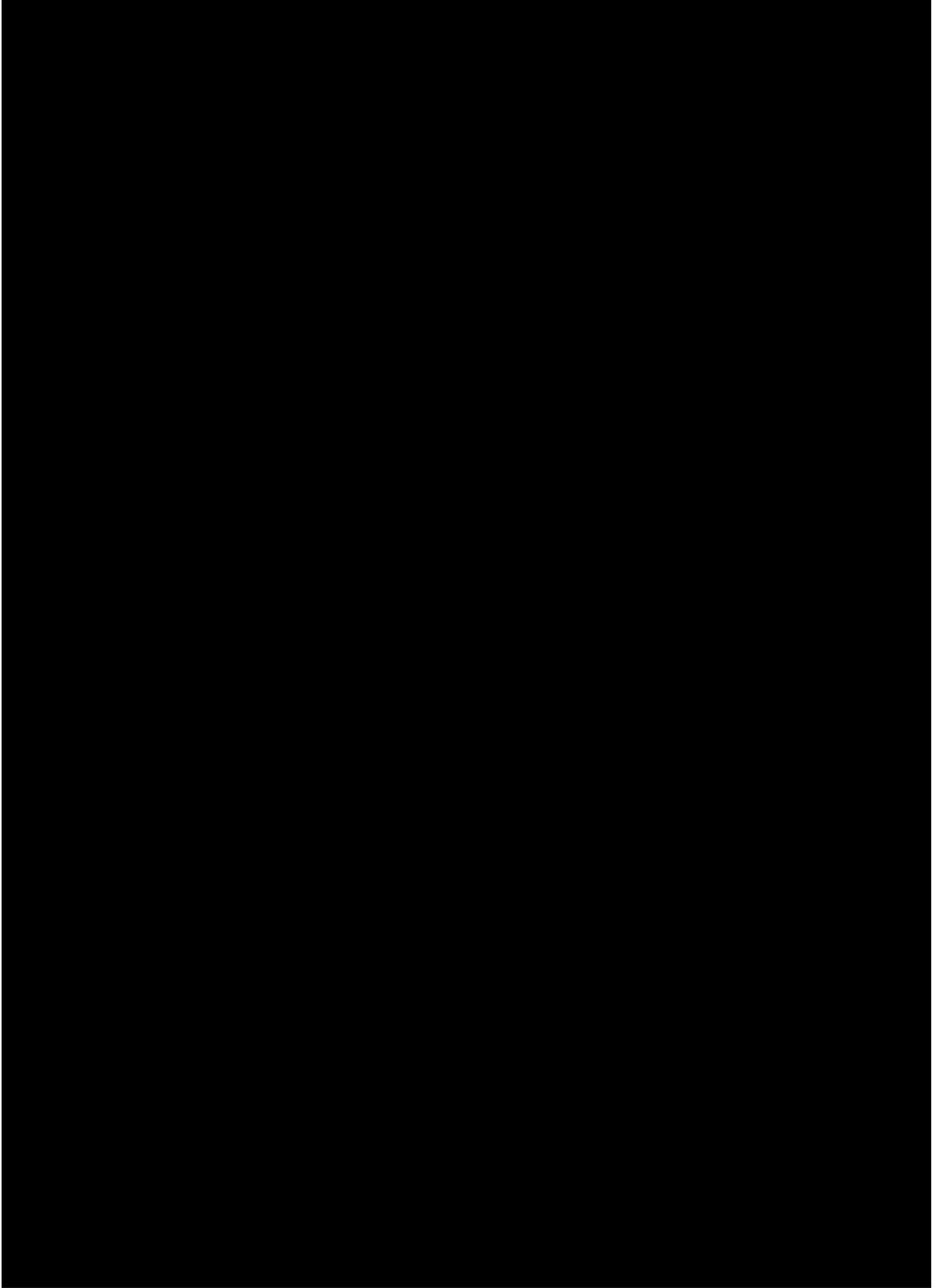
最初に、冒頭部分のソプラノの旋律の構造を考察する。譜例 22 は1～4小節までのソプラノの旋律である。

この旋律を詳細に検討すると、1小節目以降のフレーズは、1小節目の変奏・変容により作り出されていることがわかる。まず、1小節目のフレーズを1~2拍目、3~4拍目の2つに分割し、後半の3~4拍目のフレーズに注目してみる。すると2、3小節目のフレーズは、1小節目の後半の3~4拍のフレーズに音が追加・省略されたり、音程が変更されたり、リズムの僅かな変化を伴いながらも、似た音型のフレーズであることがわかる。また、4小節2~5拍目のフレーズも1小節目のフレーズの変奏・変容であると言える。譜例 23 に旋律の変奏・変容の分布を提示する。

5小節以降のソプラノの旋律を参照すると、この部分と同じような変奏・変容の書法が見受けられた。《弦楽のためのレクイエム》の時に試みられた変奏・変容により旋律を形成する書法は、武満の旋律を用いる書法の基礎として《環礁》においても用いられていると言える。

次にオーケストラの動きについて考察を行う。このような歌手とオーケストラの作品の場合、オーケストラは伴奏を担うことが多いが、《環礁》の場合は伴奏としての役目をオーケストラが担っていると捉えるには難しい様子を呈している。というのは、ここでのオーケストラの扱いは、第1楽章〈Accumulation〉と異なり、奏でられるのは断片的なフレーズがオーケストラの各楽器に散りばめられたような音楽となっているからである。このような書法は《環礁》の前年に書かれたオーケストラ作品《樹の曲》(1961)においても指摘できる。

ここではソプラノの旋律とオーケストラとの関係に注目したい。〈Poem I〉は3小節目よりソプラノとオーケストラの絡みが始まって行く。この部分に注目すると、先ほど参照した1~4小節までのソプラノの旋律が散りばめられていることが確認できる(譜例 24)。

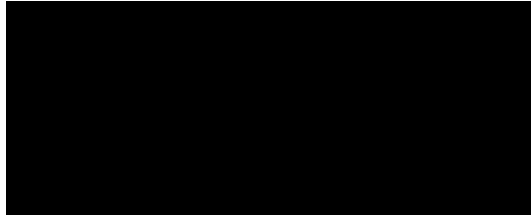


譜例 24 の通り、オーケストラはソプラノの旋律の断片を変奏・変容したものを奏でていると言える。また、この音の操作を別の捉え方をするのであれば、ソプラノの旋律のエコーをオーケストラにより行なっていると捉えることもできる。参照した譜例 24 の部分は、オーケストラ全体でエコーしているが、楽曲中では、グループ 1 や 3 の打楽器群のみがエコーしたり、別の部分ではグループ 4、5、6 の管楽器群がエコーさせたりと、その時々で音響の佇まいにヴァリエーションを持たせていることも確認できる。この書法により作り上げられる音響は、この作品に試みられた特殊な配置により、ソプラノを包むように様々な方向から音が聞こえてくるような状態となっている。これは武満が西芳寺を訪れた時に聞いた、庭の隅々から聞こえてくる竹が鋭く打つ音を、自身の作品に昇華させたものと言えるだろう。

最後に第 1 楽章〈Accumulation I〉の冒頭と、第 5 楽章〈Accumulation III〉の結尾の部分参照したい。第 1 楽章〈Accumulation I〉の冒頭（1～2 ページ）は、グループ 2 の弦楽器が持続音を奏で始め、その響きの上にグループ 1 が流れ込み、続いてグループ 3 が入ってくる。次に第 5 楽章〈Accumulation III〉の結尾の部分（38～39 ページ）では、グループ 3 が〈Accumulation I〉の冒頭と似たパッセージを演奏し始め、続いてグループ 1 も〈Accumulation I〉の冒頭と似たパッセージを奏で、それが終わるとグループ 2 の弦楽器が持続音を奏で楽曲が終わって行く。つまり結尾部分で冒頭の緩やかな再現を行なっていると言える。これは「庭」のメタファーで論じた、回遊式日本庭園の空間構造を援用した方法とも言える。しかしながらこのような最初のテーマや楽想に回帰する方法は、「庭」の影響を受ける以前の《妖精の距離》や《弦楽のためのレクイエム》にも見受けられる。武満が「庭」のメタファーの部分で述べた遠心・求心運動的な時間構造は、1950 年代の作品群に見られるものとはどのように異なっているのかについても考察を進める必要がある。

続いて「庭」のメタファーにより作曲された《地平線のドーリア》について考察したい。詳細や配置については、2-1-3 「庭」のメタファーの部分参照されたい。

楽曲冒頭は、ハーモニック・ピッチのグループによるハーモニクスのピチカートやコル・レーニョ・バトゥータなどによる短い打音で構成されたハーモニーと、その中の 1 音と同じ音が擦弦によるハーモニクスによりエコーのように保続されるといった楽想から始まる。1 小節目から 5 小節目まで保続される音が点線で繋がれており、この連なりが 1 つの旋律（譜例 25）としてハーモニーの中から浮かび上がってくるような書法となっている。この作品においては《環礁》のソプラノのような旋律を担うパートは存在せず、前述した複数の楽器が奏でるハーモニーの中から、旋律を聞き出すような書法を試みていると言える。

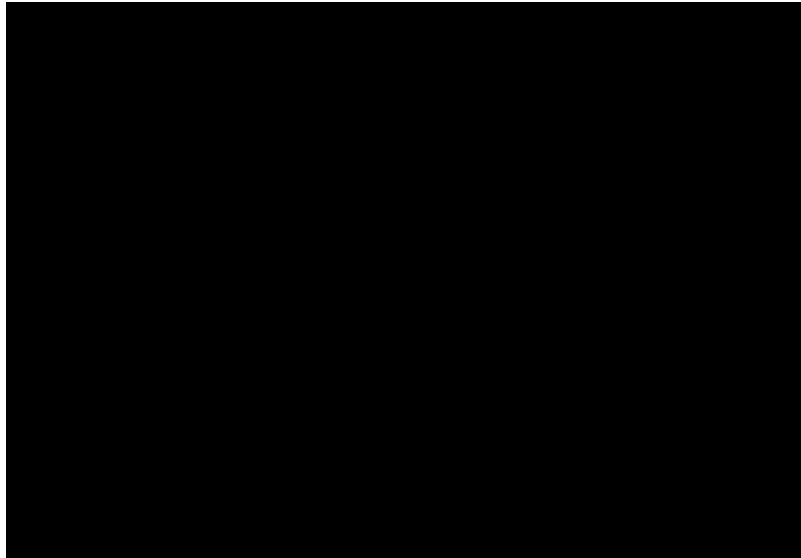


立花隆は、タイトルに付けられた「地平線」という言葉から、音楽の水平的な構造を重視した作品であると評した。確かに、水平的な動きとして旋律というものは捉えられ、ここまでの武満の作品の中でも際立って旋律が聞こえてくる作品という面で水平的な構造を重視した作品である評価は正しいと言える。しかしながら、作曲書法上での旋律の作り方は短い音価によるハーモニーから瞬間的に立ち登った(または残った)1つの持続音が、次のハーモニーから立ち登る1つの持続音へ連なって聞こえるというものであった。この書法は、水平的な意識によるものではなく、垂直的、刹那的な瞬間から聞き出された音が重なったり、重なったりすることで1つの旋律として聞こえてくるホケトウスのような書法であると言える。そのため、立花が指摘した水平的な構造は意識的な問題であると言え、実際の作曲書法上では垂直と水平への意識が曖昧な状態であると言える。

楽曲の構造にも注目すると、《環礁》と同じく、楽曲終盤に冒頭の緩やかな再現が行われ、この作品も「庭」の空間構造が援用されている作品であることが確認できる。しかしながら《地平線のドーリア》では、冒頭と全く同じ楽想が少しだけ後ろの小節を省略する形で再現されている。《環礁》の時は、完全な再現ではなく、飽くまで似ているパッセージが奏でられるという曖昧なものであった。《地平線のドーリア》では、省略を含みながらも冒頭と全く同じ楽想が奏でられるというところには、《環礁》と比べると、明らかに回帰したという印象を強く与える書法に変わっている。

続いて《ノヴェンバー・ステップス》について概観したい。この作品の作曲ノートに関しては第2章を参照されたい。武満の作曲ノートによれば、この作品は「特別の旋律的主題をもたない11のステップ」と記されており、ここまで考察の中心に据えてきた旋律が扱われいないことが既に作曲者により明記されている。しかしながら、これまでの作品の中には様々な方法で旋律的な動機を見出してきた。この作品においてもそれに準ずるものがあるのではないかと考えられる。

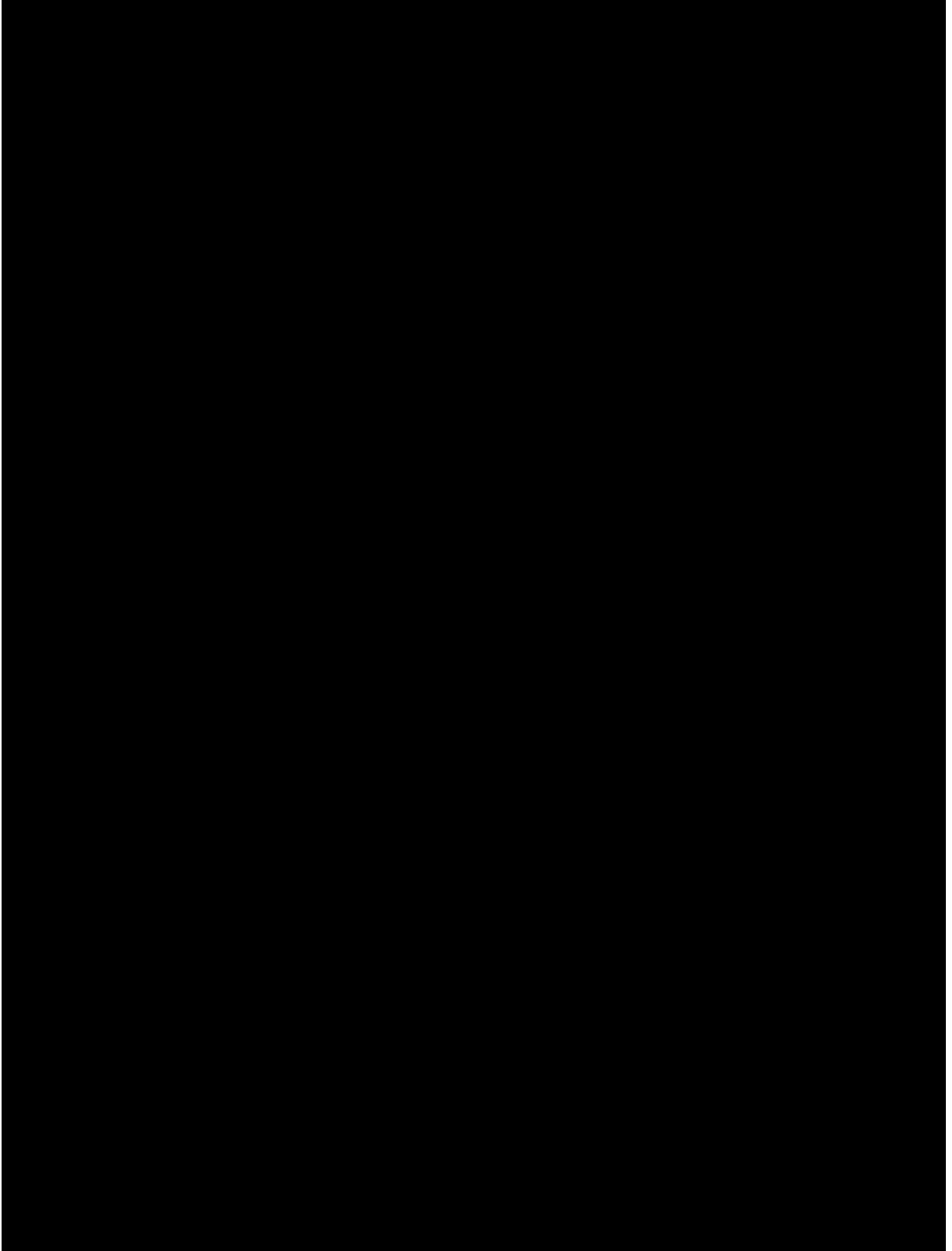
この作品でまず注目したいのは、楽器配置である。以下が《ノヴェンバー・ステップス》の配置図である(図7)。

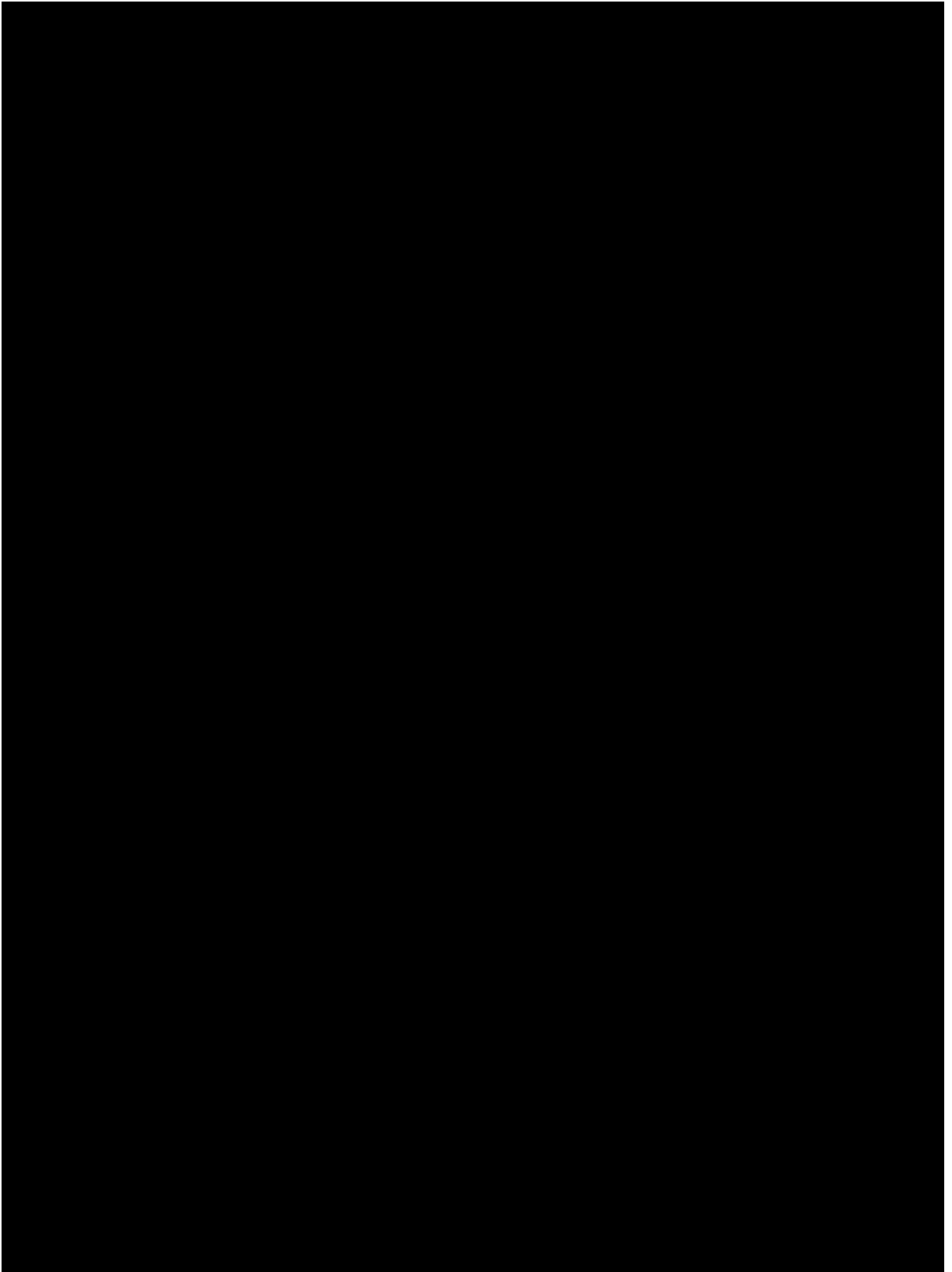


配置図(図7)を参照すると、中央後方に管楽器を配置し、それらを挟むように弦楽器、打楽器、2台のハープが舞台上の左右にシンメトリーに配置されている。これまでの《環礁》、《アーク》第1部の配置は、いくつかの小さな楽器群を舞台上に不均衡に配置する方法であったが、《ノヴェンバー・ステップス》を始め、同年に成立を迎えた《アーク》第2部においても、同様にオーケストラを2群に分割し、シンメトリーな配置を試みていた(図2を参照)。

第2章にて《ノヴェンバー・ステップス》は11のセクションにより構成されていること述べ、この作品における「間」の考え方や、邦楽器における「一音」と《ノヴェンバー・ステップス》における1セクションが質的に同義のものとして考えられることを既に論じた。ここでは具体的な書法について考察をしたい。

冒頭の1～2小節を参照すると2台のハープのアタックをきっかけに、左右の弦楽器群が交互に非常に短い動機をエコーのように鳴らし始める。3小節では、風で靡く木々のように左側の弦楽器群が第1ヴァイオリンから第12ヴァイオリンまでマイクロポリフォニーを形成しながら徐々に広がっていく姿が書かれ、4小節目ではそのエコーのように同じ動きを右側の弦楽器群が行い、間髪入れず左側の弦楽器群も入り始め、5小節目では左右合わせた24のヴァイオリンがトゥッティとなりクラスターを形成する。武満が《ノヴェンバー・ステップス》を作曲している際に音響のイメージモデルとした「water ring」、つまり水の波紋の姿はこのようにして描写されていると断言していいだろう。秋山は、1～2小節の動きを動機Aとし、3～5小節の動きを動機Bとし、この2つの短い動機が全曲の核と言える動機であると述べている(譜例26)。そしてこの2つの音色動機の変奏、あるいは絵巻物のような移行・連鎖の音の変化する展開が、この曲を形作っていると述べている(武満徹全集編集室 2002, 64)。





次にそれぞれの動機を参照したい。動機Aを参照すると、右グループのヴァイオリン7-12がFを奏で、そのすぐ後に同じく右グループのヴァイオリン1-6が三連符の頭拍が抜けたリズムで2拍目まで短いパッセージを奏でる。次に左グループの2小節目のヴァイオリンを参照すると、2拍目に32部音符で短いパッセージを奏でていることがわかる。この作品では旋律動機を用いないとされているが、これまでの作品を振り返ると、このような断片的なパッセージも1つの旋律として扱われてきた。このことから、動機Aは旋律的な特徴を持った動機であると捉えられる。このことを踏まえると、動機Bの中でヴィオラ、チェロ、コントラバスに見られる旋律動機的な動きをも動機Aとして捉えられる。動機Bは、両グループの弦楽器の持続音とリゲティのようなマイクロポリフォニーを形成しながら蠢く動機により構成されていることから、純粋な音響動機として捉えられる。秋山が指摘した通り、オーケストラは2つの動機の変奏・変容により音響が作られていると言える。しかしながら、その音響は単なる音響では無く、前述したような旋律的な動機と、純粋な音響動機が犇めき合う複雑な姿を呈していると言える。2つの動機は曲が進んで行くにつれ、いくつもの旋律動機が折り重なりあって生まれたようなマイクロポリフォニーを形成する。つまりそれぞれの動機の輪郭が曖昧になり、1つの動機として扱われるような瞬間が存在するのだ。これはハーモニーなどの音響と旋律が燃り合わさってできる「ハーモニック・ピッチ」の概念と同義であると指摘することができる。《ノヴェンバー・ステップス》においても曖昧な状態で旋律が浮かび上がってくるような書法が用いられていると言える。

《ノヴェンバー・ステップス》と並行して作曲された《グリーン》(1967)は《ノヴェンバー・ステップス》とは異なり伝統的な配置による3管編成によるオーケストラ作品である。武満は作曲当初、この作品に「ノヴェンバー・ステップス第2番」というタイトルをつけていた。つまり両作品は連続した作品として捉えられていた。そのためか《ノヴェンバー・ステップス》の左グループ5小節目の3拍目のヴァイオリン1-12までのパッセージと、《グリーン》の冒頭の旋律主題(譜例9)には、近い音程関係を見出すことができる。このことから《ノヴェンバー・ステップス》には旋律動機が用いられていたことが指摘できる。また、《ノヴェンバー・ステップス》の結尾には1~2小節の動機Aのパッセージが省略された状態で再現される。《グリーン》も同様に冒頭で奏でられた主題動機が楽曲の結尾で金管楽器により奏でられる。この2曲も「庭」の空間構造の援用により形作られている。

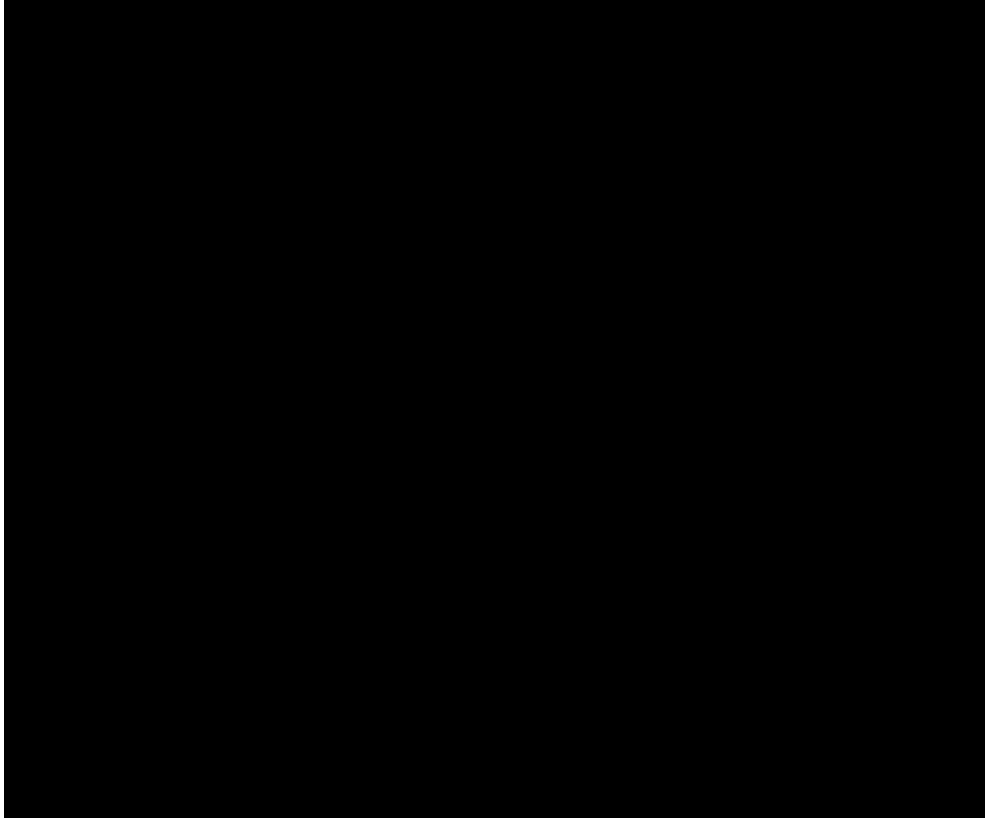
《ノヴェンバー・ステップス》で試みられた、2つの同質の楽器群を左右にシンメトリーに配置する方法は、翌年に書かれた2台のバンドネオンのための《クロス・トーク》(1968)にも用いられる。この作品には2台のバンドネオン以外にテープも含まれているが、その音源を出力するスピーカーの詳細な位置については明記されていない。

作品は小節線を用いて明確に記譜されている部分と、2つのパートの音符を線でつなぎ、相手が指定された音を弾いたら自分も始めるといった反応タイプの記譜を用いている。この反応タイプの記譜の効果で左右に分割した効果がより一層明確になり、あたかも2台のバンドネオンが会話をしているような音楽が展開される。音楽全体は3つのセクションで構成され、第1セクションはバンドネオンのみ、第2セクションからテープパートが始まり、バンドネオンとのやりとりを行い、第3セクションではテープパートは姿を消し、バンドネオンによる即興的な楽想を垣間見せながらもすぐに終わりへと向かって減衰していく。

第1セクション、第3セクションでは、切り裂くようなアタックの楽想と、弱奏の持続音による楽想との対比が見受けられる。第2セクションにおいて用いられるテープの音源は、鐘のエコーのようでもあり、まるで水中を漂っているような不思議な音楽を奏でる。そのようなテープ音源を背景にして2つのバンドネオンは第1セクション、第3セクションに見られたような激しい動きではなく持続音を主とし、その強弱を変えるとといった方法がとられている。これにより、テープ音源とバンドネオンの間に遠景、近景が作り出される。これは、時折バンドネオンの音が前景に出てきたかと思えば、徐々に遠ざかっていき、テープの音源がその場に残るといったような音像である。この作品において武満は、2台のバンドネオンによる左右のステレオ効果に止まらず、前景や遠景、音像の濃淡という《地平線のドーリア》で見たような空間意識を当時とは異なる方法で試みている。

1970年に開催された大阪万博の鉄鋼館で上演するために作曲された《クロッシング》(図28)を参照すると、この作品も《ノヴェンバー・ステップス》と同様に、中央にギター、ピアノ、チェレスタ、ハープ、ヴィブラフォンと女声合唱が配置され、それらを囲むように2群に分割されたオーケストラが配置されている²⁴。

²⁴ 《クロッシング》が書かれた同年に、中央部に配置されたソリスト群の中から、ギター、ピアノ、ハープ、ヴィブラフォン、のパートを抽出し、そこに女声独唱を加え《スタンザI》(1969)という作品へ改作を行った。



《クロッシング》の配置方法にはAとBの2パターンが指示されており、会場の設計に合わせて使い分けられる。Aパターンは、オーケストラを囲うような全方向に客席が設けられている場合に用い、Bパターンは一般的なホールなどのステージ上演の際に用いられる（武満徹全集編集室 2002, 71）。

次に具体的な作曲書法について考察したい。《クロッシング》は中央部のソリスト群が奏でるブルーローズの《ル・マルトール・サン・メートル》(1953-55)のような点描的な音楽に対して、左右のオーケストラはそれに反応して様々な応答を見せるような動きをとる。全体を通してソリストとオーケストラの関係性が比較的に見えやすい作品であると言える。水野みか子が指摘したように、中央部のソリスト群が奏でた楽想を拡張するようなエコーや、響きを幾重にも重ね合わせソリスト群の音を変調させるかのようなフィルターのような書法がいくつも見受けられる。

中央ソリスト群の音をエコーさせると述べたが、エコーを行う左右のオーケストラは、音を単に引き伸ばしているだけではない。エコーしていく音の一つ一つを細かく参照すると、非常に短い2～3音による断片的な旋律を奏でている。つまり、中央ソリスト群が奏でる点描的な音楽を発端に、様々な断片的な旋律が現れ、それらにより複雑なポリフォニーが作り出されている。これにより、《アーク》の時のような多層的な音空間が作り出されている。

また、この作品や《クロス・トーク》は、これまで考察した作品のような結尾部分に冒頭の主題や動機が再現が存在しない作品であった。「庭」のメタファーにより書かれた作品群と同じ書法が見られながらも、作品の時間構造の面ではこれらとは別の概念のうちに作曲された作品であると言える。

ここまで《環礁》から始まり《クロッシング》までの約10年間を概観したが、これらを総括すると、《環礁》では、ソプラノの旋律の断片をオーケストラへ散りばめ、《地平線のドーリア》では連続する瞬間的な響きの中から立ち登る音をホケトゥスのように聞き取ることで旋律を見出し、《クロッシング》ではソリストの奏でる点描的な音楽にオーケストラは反応して旋律を浮かび上がらせるような動きを見せた。この時期の特徴は、主に楽器の特殊配置に主眼が置かれていたが、それによる効果のみに頼るのではなく、旋律の様々な変奏・変容や、提示の仕方を工夫し、その効果を特殊な配置が補強させていたと言える。しかしながら、この時期は自身の旋律の扱い方を模索しているような印象も受ける。

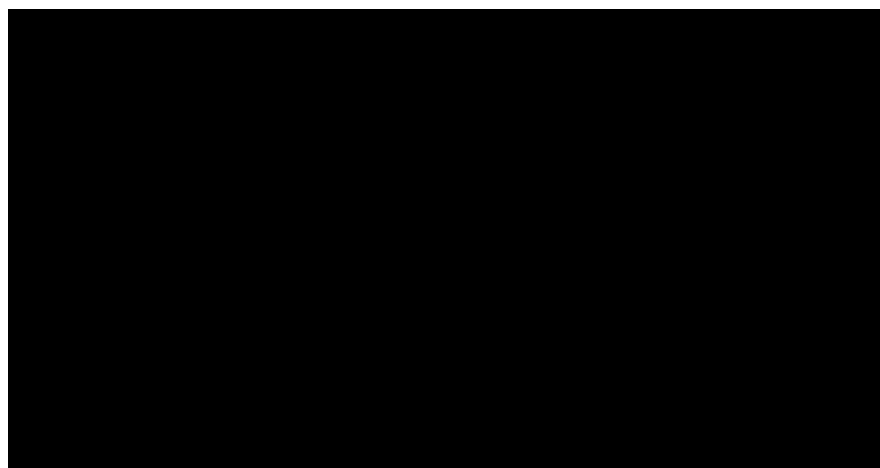
2-3-2 第2期 1971年～1979年

ここでは、《ジェモー》の第1楽章〈ストローフ〉の完成から《秋庭歌一具》の成立までの作品についての考察を行う。この時代の特徴として、舞台上の左右にシンメトリーのようにして同種楽器を配置する方法や、同じく舞台上に2群のアンサンブルを前後に配置する方法が取られている点を挙げる事ができる。本節ではそのような物理的空間への試みと共に、どのような音空間への書法が用いられているか明らかにしたい。

〈ストローフ〉が書かれた同年に打楽器協奏曲《カシオペア》が書かれる。この2作の作曲順は、〈ストローフ〉の予定されていた初演が1972年だったことから、初演が早い《カシオペア》が先に作曲されたと考えられる。

《カシオペア》は第1期に続き、舞台上に特殊な楽器配置を試みている。最初に配置図を参照したい。

図8 《カシオペア》配置図 (Takemitsu 1972) ©1971 by Edition Salabert, Paris



1～4で分けられているのは、管弦打楽器による小型のアンサンブルである。そのうち1と4にはハープが含まれ、その他にも1のみにギター、4のみにチェレスタというように、それぞれのアンサンブルは同質の楽器が用いられているが微妙に異なる編成となっている。このアンサンブル群と打楽器ソロを囲むように、左右に弦楽器、舞台後方に金管楽器が配置されている。いくつかのアンサンブルに分けて舞台上に配置させる方法は《環礁》や《アーク》第1部、左右にシンメトリーに弦楽器を配置する方法は《ノヴェンバー・ステップス》に見られた手法であった。つまり《カシオペア》は第1期に試みた楽器配置の手法が集約しているような作品であると言える。また、打楽器ソロと1～4までのアンサ

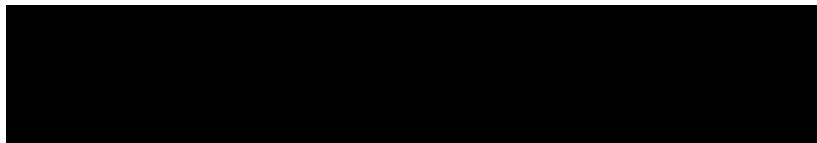
ンブル群の配置方法には、カシオペア座の「W」または「M」の形を模すような方法で配置されている。

楽曲は4部に分かれており、第1部エントランス、第2部シーン、第3部ソロ、第4部シーンというような構成になっており、全てアタッカで続けて演奏される。この4部構成という部分も《ジェモー》を想起させるが、1971年の段階で武満のアイディアの中では4楽章で構成しようと考えていたのかは明らかにはなっていない。

続いて具体的な書法について考察したい。最初にこの作品における旋律動機について検討する。これまでであれば、独奏楽器が旋律を奏でているが、この作品の独奏パートには音程を奏でることができる打楽器にスティールドラム、アンティーク・シンバル、ティンパニなどが見受けられるが、殆どの場面ではこれらは用いられず、音程を持たない膜鳴楽器や金属打楽器によるパッセージが多くを占めている。そのため、打楽器が旋律動機になっていると考えるのはかなり難しいと言える。また、リズム動機のようなものは存在するのかを検討するが、膜鳴楽器や金属打楽器によるパッセージの多くは図形楽譜や即興で書かれているため、リズム動機を見出すのも困難であると言える。

視点をオーケストラに変えて検討すると、第1部〈エントランス〉の4-5小節にて、舞台後方のホルネットにより以下のような旋律を見出すことができる。

譜例 29 《カシオペア》 mm.4-5 コルネット (譜例は筆者作成)



この旋律は5-6小節にかけて、中央アンサンブルへと変奏・変容を伴いながらエコーしていく書法が見受けられる。しかしながら、この後にこの旋律が現れることはなくなってしまう。

この後から明確に聞こえてくるのは、8小節1拍目に中央アンサンブル全体から奏でられる上行音型の瞬間的なアルペジオのアタックである。このアルペジオのアタックを皮切りに、打楽器ソロや周囲の弦楽器、金管楽器が動き始めるが、それらはすぐに消えてしまい、音楽は沈黙状態へと変わる。その後の展開も、中央アンサンブルのアルペジオのアタックに周囲の楽器群が様々な方法で反応し、またすぐに沈黙に戻っていくという方法で進んでいく。つまり、この作品においては、主題動機ではなく、音響動機のようなものが軸にあり、それがこれまでと同様に変奏・変容する形で音楽を形作っていると言える。

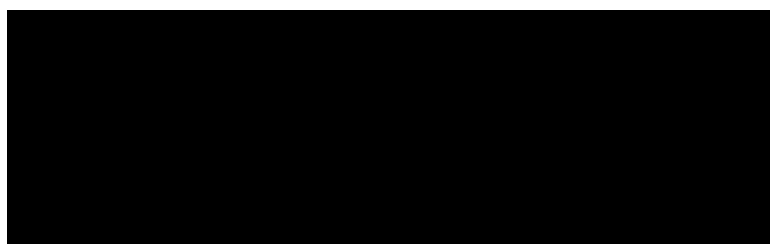
続けて考察を進めると、打楽器ソロとオーケストラの間には、音色や奏法の模倣のようなものが時折見受けられが、基本的にはそれぞれが異なった動きをしながら、曖昧な関係のままに音楽が進行していると言える。さらに視点を広げると、打楽器ソロ、中央アンサンブル、それらを囲む弦楽器と金管楽器が異なる動きをしているようにも捉えられる。例えば、打楽器ソロは即興、中央アンサンブルは点描的なパッセージ、周囲の楽器群は持続音というように、それぞれが異なる楽想を奏でている部分が見受けられる。これは《アーク》などで指摘した多層的な音空間を作り出す方法と共通しており、この作品においても「庭」のメタファーによる書法が用いられていると言える。また、アルペジオのアタックから1つの楽想が現れ消えていくという音の流れは、《ノヴェンバー・ステップス》の「セクション」の考えに由来していると言え、その点から《カシオペア》は《ノヴェンバー・ステップス》の延長線上に位置する作品であると考えられる。

《カシオペア》とジェモー第1楽章《ストローフ》の翌年にオーボエと笙のための《ディスタンス》(1972)が作曲される。

楽曲ノートにはオーボエと笙、またはオーボエパートのみの独奏作品としても演奏可能と指示されているが、この作品が持つ独特の「距離」の魅力が現れるのは笙との二重奏の場合であろう。

《ディスタンス》は、「距離」という言葉を持つ武満作品としては《ピアノ・ディスタンス》(1961)以来の2作目となる。配置を参照して見ると、舞台上の前方と後方に距離を置いて前にオーボエ、後ろに笙が配置される。このような配置方法は《地平線のドーリア》を思い起こさせる。配置図は以下のようになっている(図9)。

図9 《ディスタンス》配置図 ©1984 Éditions SALABERT



この作品は、音と沈黙の差や距離についての試みが多く見られる作品となっている。作品の内容は、持続音を奏で続ける笙と、その持続音を切り裂くように、あらゆる特殊奏法を用いた超絶技巧を繰り返すオーボエの関係が約9分間繰り返されるというものである。笙の持続音は曲中に一度だけ数秒の休止が与えられているのみで、その他は常に止まることなく演奏され続けている。

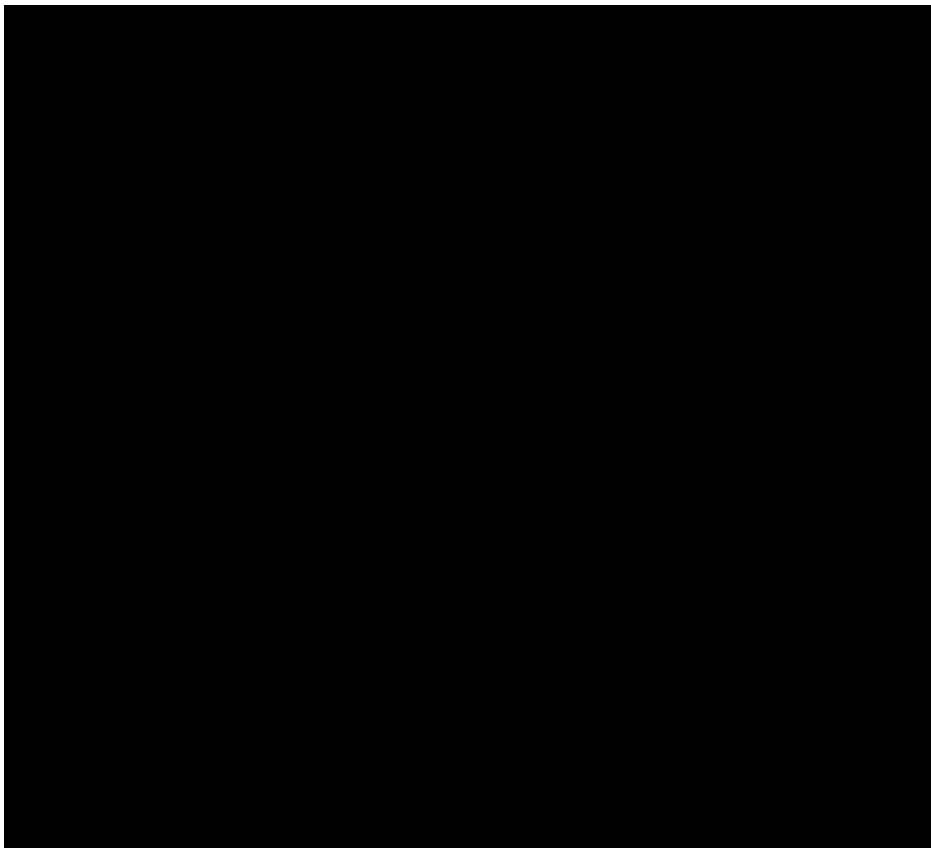
これまでと同様に、核となる動機を見出そうとしオーボエの動きを参照するが、前述した通り多くの場面でベリオの《セクエンツァVII》(1969)を彷彿とさせるような即興的な超絶技巧となっており、旋律動機を見出すことは困難を極める。この作品においては旋律動機的な観点ではなく、楽器間の関係を観点に考察したい。この作品で注目すべきなのは、同じリード楽器による近似した音色のアンサンブルということである。ここでの笙は「音の河」のような背景として存在し、そこから立ち登るようにオーボエが動き、笙の響きに戻っていくことを繰り返すことで作品が構成されている。つまり、2つの楽器は1つの響きとして捉えられていると言える。《地平線のドーリア》と同じ特殊配置を用いていると述べたが、《地平線のドーリア》の時は、前方の「ハーモニック・ピッチ」が音響の中心として据えられ、その残響として後方に「エコー」のグループが配置されていたのに対し、《ディスタンス》の場合は、後方に音響の中心（笙）を置き、そこから立ち登る響き（オーボエ）を前方に配置している。この点から2作品には同様の配置を用いながらも、音空間の捉え方が異なっていると指摘できる。

また、両作品の違いは、「沈黙」の捉え方にも表れている。《地平線のドーリア》の時は、音が無い状態を沈黙と捉え、立ち登る旋律は常に無音の状態へと消えていった。《ディスタンス》では笙の響きそのものを「沈黙」と捉え、その中にオーボエの音が溶けていくような書法であったと言える。この点から、第1期から第2期にかけて「沈黙」を音楽化する上での定義の変化が指摘できる。第1期における「沈黙」は、邦楽器の「一音」の考え方から得た美学的な無音状態であった。これを武満は「現実との沸騰的な交渉」と形容していた。しかしながら、《ディスタンス》が書かれた1970年代初期には、完全な無音状態を「沈黙」と捉えるのではなく、この作品の笙が奏でる音のような「沈黙」を演出する音を設定する書法に変化していると言える。

次に《ガーデン・レイン》について考察を行いたい。この作品から《秋庭歌》作曲以降の作品となる。この作品は10人の金管合奏のために書かれ、アンサンブルを2分割し、舞台上にて前後に配置している。この配置は《地平線のドーリア》や《ディスタンス》と同様のものではあるが、前後のアンサンブルの距離に関する指示は《ガーデン・レイン》ではされていない。配置は以下の通りである（図10）。



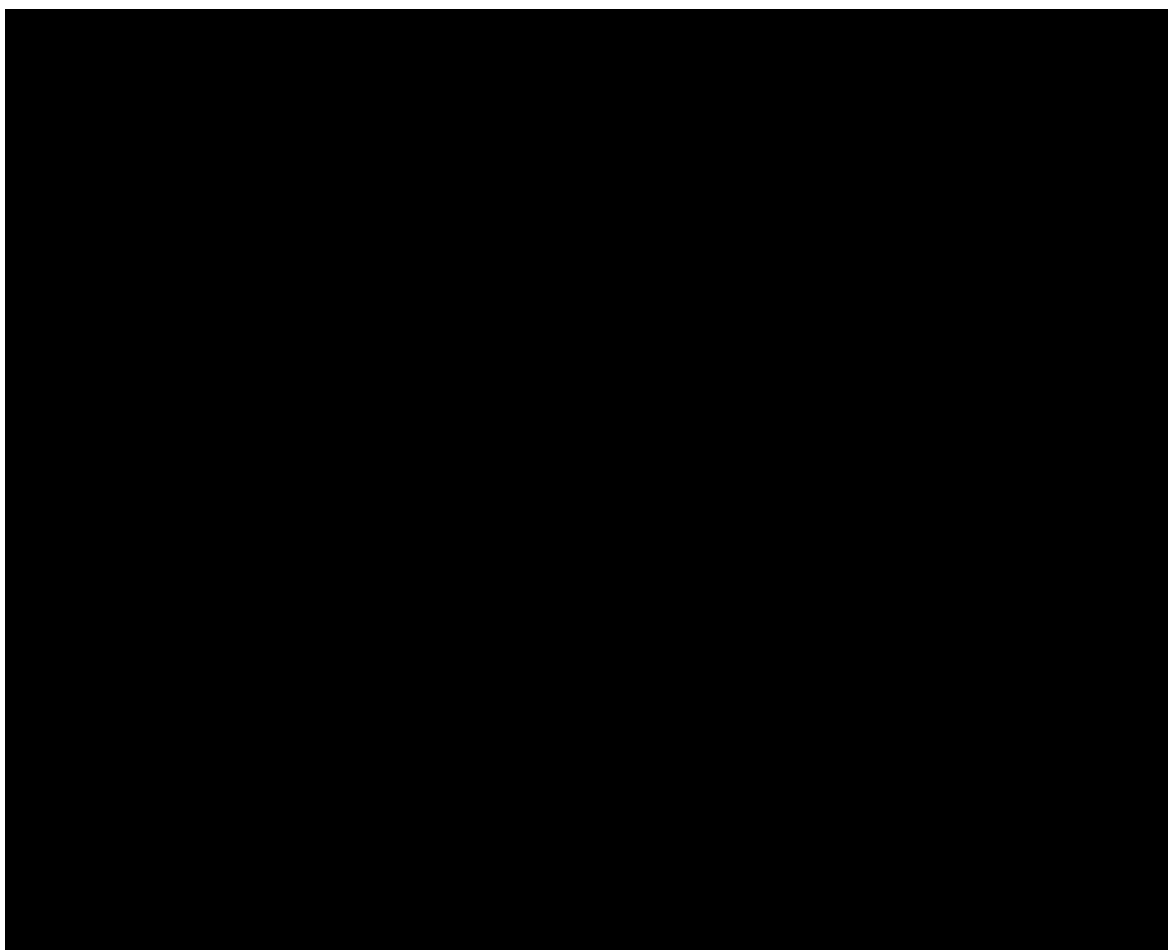
冒頭は、第1グループによるコラールで始まる。ここでの強弱の指定は pppp とかなりの弱奏を要求している。そのコラールの中で各パートが少しずつ動き始め、コラールの中から旋律が浮かび上がって来るような書法をとっている。旋律を提示する書法を参照すると、いくつかのパターンが見られる（譜例 30）。1つ目は、コラールの響きから1つの楽器により旋律が演奏される書法である（パターン A）。2つ目は、《地平線のドーリア》で見られたホケトゥスのような書法である（パターン B）。この書法は金管楽器の音楽で用いられるベル・トーンとして捉えることもできる。3つ目はパターン A、B の複合である（パターン C）。



金管合奏という編成の理由もあるが、これらの旋律の書法はこれまでの作品群と比べると、かなり単純化されている印象を受ける。特にパターンAのような明確な水平方向に進む旋律の扱いは、第1期には分厚い音響でマスキングをした状態で試みられていたが、この作品ほど明確に聴き取れる状態で提示されることは無かった。留意したいのは、《ガーデン・レイン》が《秋庭歌》が作曲された翌年に書かれているという点である。これにより、《秋庭歌》において旋律の扱い方に変化が起きたことを推測できる。

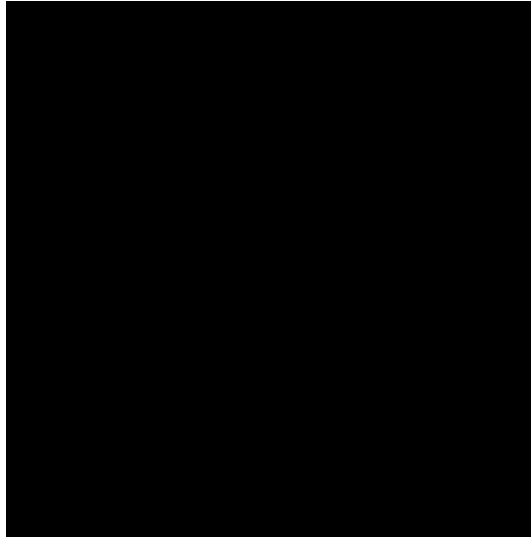
楽曲の中間部分には先ほどのコラールの中から聞こえてきた旋律によりポリフォニックに動くセクションが現れる。譜例31を参照すると、前方グループが奏でた同じ旋律を後方グループが少し遅れて同を奏でる。しかしながら、数小節先では、その旋律は逆行形や微妙に変奏・変容されながら奏でられていることがわかる。このような「ずれ」を用いた旋律の書法により、旋律が多層的な状態で提示されている。この書法により、旋律本来の水平的な推進力は曖昧になり、旋律を無時間的狀態、つまり空間化していると考えられる。

譜例 31 《ガーデン・レイン》 11 頁 ©1974 by Edition Salabert, Paris



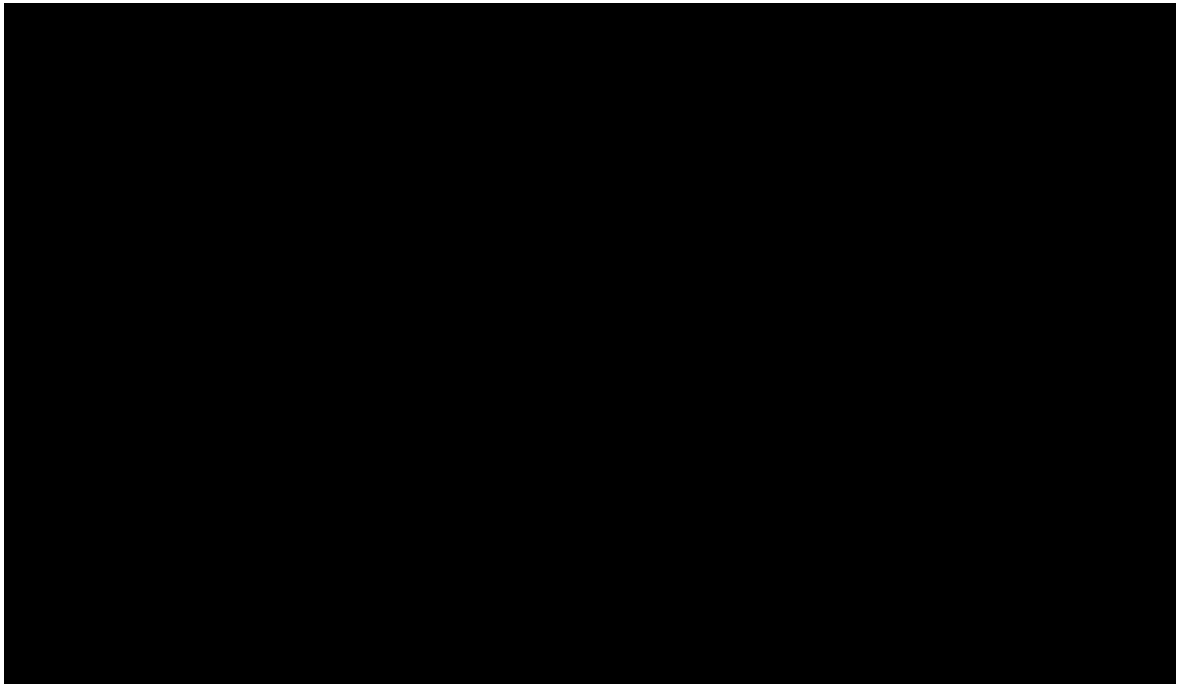
次に1986年に書かれた室内楽作品の《ブライス》について考察したい。最初に配置図を提示する。この作品も、中央の2人の打楽器奏者を挟むように2台のハープが舞台上左右にシンメトリーに配置されている(図11)。

図11 《ブライス》配置図 (Takemitsu 1976) ©1976 by Edition Salabert, Paris



《ブライス》では拍節が取り払われ、奏者同士がお互いの音を聴いて反応しながら音が紡がれていく記譜法が用いられている。この曲では、《ガーデン・レイン》で見られたような「ずれ」の書法が即興的な書法により用いられている。

譜例 32 《ブライス》6頁 ©1976 by Edition Salabert, Paris

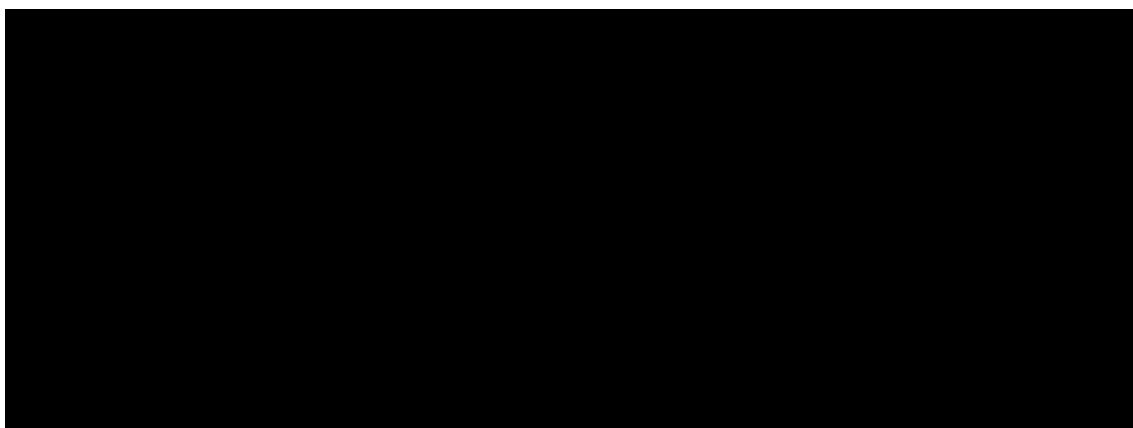


譜例 32 は、「ずれ」の書法が顕著な部分である。参照すると、マリimbaと金属打楽器はトレモロによる持続音を奏で背景のような役目を担っている。その響きの上に2台のハープによる不規則なパッセージが重なり、フルートは、任意の順序で与えられた音による不規則で装飾的なフレーズによる即興を行う。このように、アンサンブル全体が確定されない即興的な書法により奏でられることにより、その時々異なる「ずれ」が常に生成され続け、結果として多層的な音空間が作り出されている。また、シンメトリーな楽器配置の効果により、「ずれ」がより明確に認知できる。

《ブライス》は、このような即興により作り出す多層的な音空間の試みを行なった作品であるため、旋律動機ではなく、ハープの不規則なパッセージのずれや、トレモロなどの音響動機の変奏・変容で作られていると言える。

次に《ウォーター・ウェイズ》(1977-78)について考察したい。この作品は、武満がスペインのアルハンブラ宮殿を訪れた際、そこの中庭の池の水面に映った幾何学模様を眺めていると、突然風が吹いて水面が揺れ、幾何学模様が崩れる様子に感銘を受けて生まれた作品である。これを作品では、左右対称に楽器配置を行い構築した音楽が、風が吹いたように少しずつずれていくように書かれている。配置は以下のように指示されている(図12)。

図 12 《ウォーター・ウェイズ》配置図 (Takemitsu 1978) ©1990 by Edition Salabert, Paris



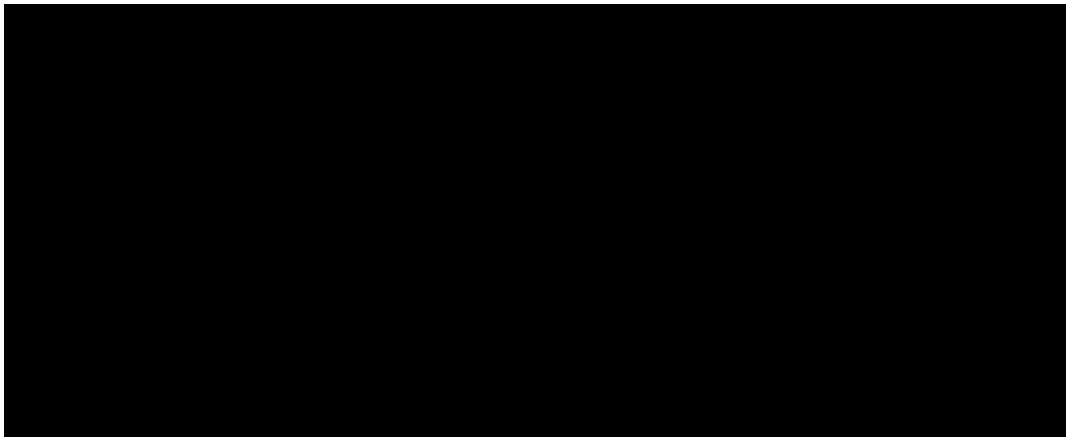
《ブライス》と同じく反応系の記譜法で書かれていると共に、《ブライス》での「ずれ」の試みは《ウォーター・ウェイズ》にも引き継がれている。原皇はこの作品の16~17ページに、異なるテンポと周期性を持った複数のパッセージの堆積が認められると指摘している(原 2017, 113)。

また、スコアの5ページにて、ヴァイオリン、チェロ、クラリネットに旋律が確認できる。ここでは、トレモロや不規則なパッセージなどの音響動機と併置され《ブライス》の時の音空間よりも、さらに複雑な姿を呈している。ここでの旋律は変奏・変容されながら、ヴァイオリン、チェロ、クラリネット

トにより楽曲中に数回繰り返される。例えば、旋律が上行するようなパッセージを奏でると、背後の楽器群の作り出す音空間は、上行音型によるパッセージを繰り返すなどの関係性を見出すことができる。

もう一つ注目したいのはスコア 13 ページより現れる、エコーの効果のような書法である（譜例 33）。その書法は、同音の連打や、同じ音形の反復を行いながら強奏→弱奏というように音量を減衰させていく手法である。非常にシンプルなものではあるが、近景から遠景への移行効果をもっとも明確に聞こえてくる。

譜例 33 《ウォーター・ウェイズ》13 頁 ピアノ、第2ハーブ抜粋 ©1990 by Edition Salabert, Paris



本節では《ジェモー》第1曲《ストローフ》の完成から《秋庭歌一具》の成立までの作品群から、両作品の楽器配置と同じ試みを行なっている作品を中心に考察を行なった。その中で見えてきたものは、第1期から引き続き、多層的な音空間を作り出す書法である。その書法の中には、第2期では複数の楽器により、旋律や短いパッセージを不規則に反復させることによる「ずれ」の効果を用いたものが現れた。この書法について原は、1960年代の作品群における反復記号を使用する書法の延長線上にあると指摘している。原によると1960年代の作品群には反復記号を用いることで、多層的な音空間を作り出している作品が書かれ、その書法は1970年代の作品群では、異なる周期のパッセージを「ポリテンポ」で蓄積させる反復として現れると原は指摘していた（原 2017, 117）。この指摘に注釈を加えるのであれば、1960年代の反復の書法は、指定された短いパッセージを可能な限り速く繰り返し演奏するということであった。この書法では、反復されるパッセージの細部を認知するのは難しく、結果として1つの持続音として認知されてしまう。それと比べ第2期の反復書法は、《ブライス》や《ウォーター・ウェイズ》に見られたような「ポリテンポ」によるものであるため、反復されるパッセージの細部まで明確に

聞き取ることができるようになっている。また《ガーデン・レイン》では、反復記号を用いずに旋律動機を多層的に重ねてずらす書法が見受けられた。

また《ディスタンス》の考察では、「沈黙」の捉え方を無音状態ではなく、笙が鳴り響いている状態を沈黙と捉えるような意識に変化していると論じた。ここで以前に武満が述べた「ぼくは作曲するとき、まず最初は響きのかたまりみたいなもので考えるんです」という言葉を思い返してみる。この曖昧な表現は1960年代前後の作品《妖精の距離》や《遮られない休息》では、最初に和音を設定し、そこから旋律動機を導き出すという方法により書法化されていた。《ディスタンス》においては、この考え方は笙の響きからオーボエの動きが立ち上ってくるような書法により実現していたと言える。この「沈黙」の捉え方は2-1-5に参照した《鳥は星型の庭に降りる》から用いられる「数」の操作にて導き出される「^{ハーモニック・フィールド}音場」という書法へと変化していると考えられる。その理由として、「^{ハーモニック・フィールド}音場」並びに「^{ハーモニック・ピッチ}音程」というものは作曲する前の段階で用意しておくものであったため、それは1960年代の「響きのかたまり」と呼ばれたものや、《ディスタンス》の笙のような楽曲の背景に常に存在し続けているものと同義であると言える。つまり、初期に言及された音の河から音を聞き出すという書法は、「水」のメタファーに含まれる「数」の操作における音程操作の書法へと変化したと考えられる。

2-3-3 第3期 1980年～1986年

ここでは《秋庭歌一具》の成立以降の1980年から、《ジェモー》の成立を迎える1986年までの作品についての考察を行う。2-2で提示した作品リストを参照すると、この時期に書かれた作品群は1985年に書かれた《夢窓》を除いて、全て「水」のメタファーによる作品となっている。合わせてもう一つの特徴として指摘できるのは、第1期、第2期に頻繁に試みられた楽器の特殊配置を用いた作品が《夢窓》を除いて書かれていないことである。言及した《夢窓》のメタファーは「水」と共に「庭」のメタファーも含まれていた。このことから、物理的空間への試みは「庭」のメタファーを作品の源泉として捉えるときに試みられていると推測できると共に、「水」のメタファーを作品の源泉として捉える作品には物理的空間への試みではなく、音空間を中心とした試みが行われていると推測できる。本節での考察の視点は、前節に引き続き旋律の扱い方などを中心とした音空間に関する書法についてとともに、「水」のメタファーに包含される「夢」という概念を象徴する「^{イマジナリー}想像的な^{サウンドスケープ}音響風景」が併置される書法についても明らかにしたい。「水」のメタファーに含まれるもう一つの要素である「数」の操作などの音組織に関する内容は、飽くまで旋律に関する部分を確認するまでに留めることとする。

第3期は1980年に書かれるヴァイオリンとオーケストラのための《遠い呼び声の彼方へ!》より始まる。この作品に関する概要は2-1-5にて論じたので、ここでは具体的な作曲書法を中心に考察を行いたい。最初に楽曲全体をアルファベットによるリハーサルマークの部分で区切ると、武満が述べた通り断片的な17個のセクションが並置されている作品であると言える。各セクションの区切りと概要をまとめてみると以下ようになる。

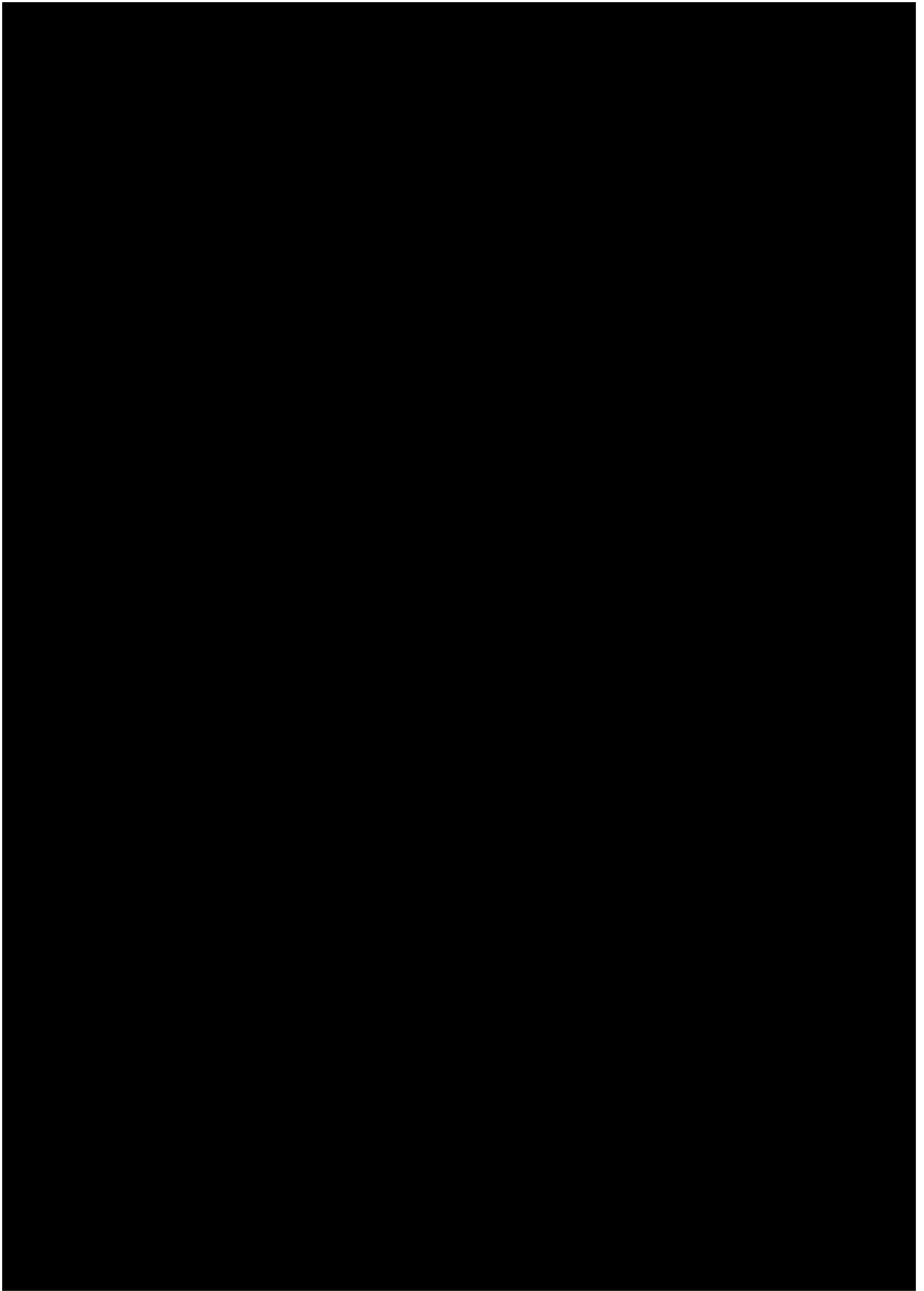
表3 《遠い呼び声の彼方へ!》セクションリスト

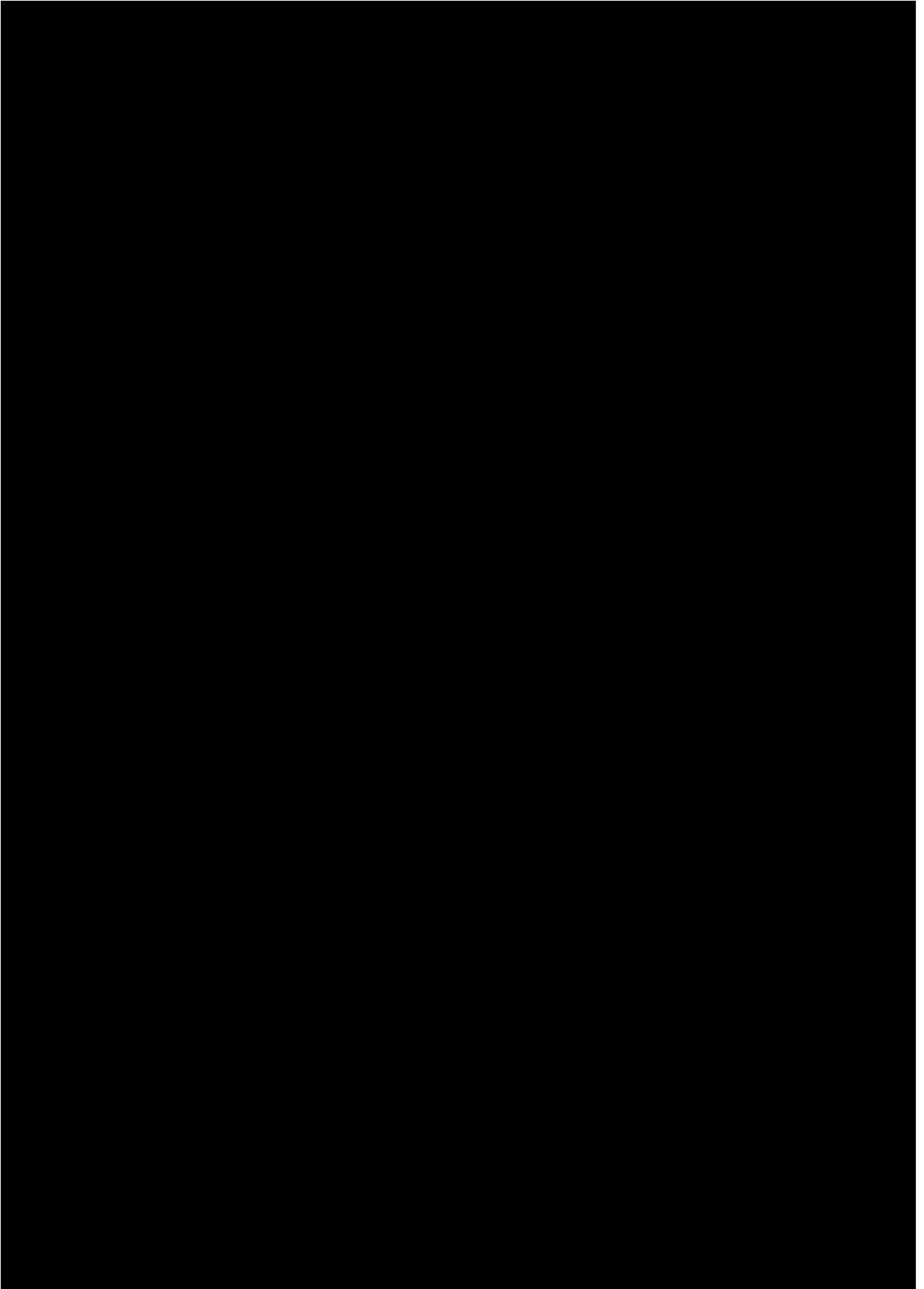
セクション	小節	概要
1	1～5	短2度の音程による短い旋律の上行
2	6～9	ハープのアルペジオ音型のオスティナートによる動機Aの提示
3	10～17	独奏ヴァイオリンによる主旋律の提示 独奏ヴァイオリンによる主旋律から抽出した断片的な旋律により作り出されるオーケストラの音響
4	18～19	弦楽器群による動機Bの提示
5	20～25	変奏・変容された独奏ヴァイオリンによる主旋律 独奏ヴァイオリンによる主旋律から抽出した断片的な旋律により作り出されるオーケストラの音響

6	26~37	変奏・変容された独奏ヴァイオリンによる主旋律 独奏ヴァイオリンによる主旋律から抽出した断片的な旋律により作り出されるオーケストラの音響 変奏・変容された動機B
7	38~43	変奏・変容された動機A オーケストラによる動機Cの提示
8	44~52	ヴァイオリン独奏による動機Dの提示 変奏・変容された主旋律
9	53~60	独奏ヴァイオリンによる主旋律から抽出した断片的な旋律により作り出されるオーケストラの音響 木管楽器と弦楽器の低音楽器群による動機Eの提示
10	61~64	独奏ヴァイオリンによる主旋律から抽出した断片的な旋律により作り出されるオーケストラの音響
11	65~68	オーケストラのみによる主旋律の変奏・変容
12	69~75	フルート、バスクラリネットによる動機Fの提示 独奏ヴァイオリンと弦楽器群による動機Fの変奏・変容
13	76~82	独奏ヴァイオリンによる主旋律から抽出した断片的な旋律により作り出されるオーケストラの音響
14	83~90	独奏ヴァイオリンによる主旋律から抽出した断片的な旋律により作り出されるオーケストラの音響
15	91~95	変奏・変容された動機A 動機Eを用いた楽器間のエコー
16	96~103	独奏ヴァイオリンによるカデンツァ
17-1	104~109	独奏ヴァイオリンによる主旋律から抽出した断片的な旋律により作り出されるオーケストラの音響 変奏・変容された動機A 変奏・変容された動機E
17-2	109~116	変奏・変容された動機F 独奏ヴァイオリンによる主旋律から抽出した断片的な旋律により作り出されるオーケストラの音響

上記の表にて示した通りこの作品は、主旋律といくつかの動機の組み合わせや変奏・変容が楽曲全体の軸となっていることがわかる。

次にそれぞれの旋律と動機について概観したい。冒頭の序奏部分を参照すると表の概要で述べたように、5小節にかけて木管楽器と弦楽器により短2度の音程を保ちながら音域が上行していくことが見受けられる（譜例34）。

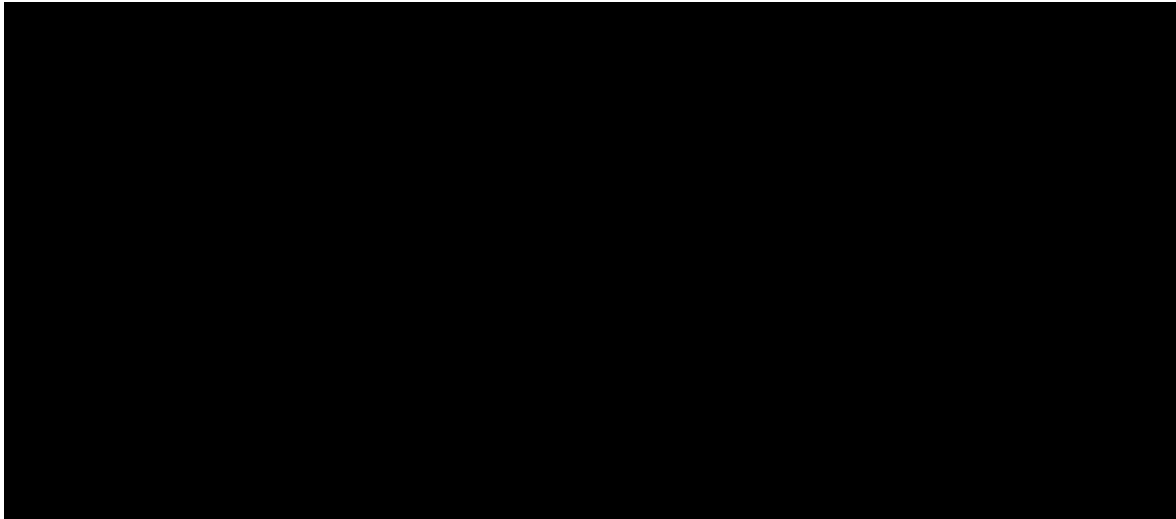




譜例 34 の 6 小節目からのセクション 2 の冒頭部分では、2 台のハーブによるアルペジオのオスティナートによる動機 A が提示される。続く 8~9 小節ではピッコロと第 1 ヴァイオリンにより短い旋律が奏でられて序奏を終える。

短いオーケストラの序奏の後に独奏ヴァイオリンにより以下の旋律が 10~17 小節にかけて奏でられる。

譜例 36 《遠い呼び声の彼方へ》 mm.10~17 独奏ヴァイオリン (譜例は筆者作成)



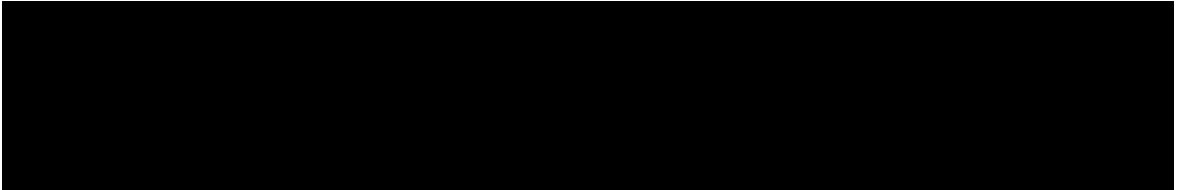
10 小節目に提示される 6 つの音から成る上行する旋律の音程関係を参照すると、短 2 度-完全 4 度-長 3 度-長 3 度-短 3 度という音程関係となっており、短 2 度-完全 4 度による SEA モチーフと 3 度音程の積み重ねで作られていることがわかる。また、17 小節目のハーモニクスの C から下降する旋律にも上記の音程関係を鏡写しのように用いていることが確認できる。この音程関係はこの楽曲における核音程のような役割を持ち、旋律などの水平的な動機に限らず、和音を構成する音程関係としても度々用いられている。

続いて独奏ヴァイオリンとオーケストラとの関係について考察したい。セクション 2 以降、オーケストラの奏でる音響の細部を参照すると、多くの場面で独奏ヴァイオリンが奏でる主旋律から抽出された旋律の断片により作られていることがわかる。譜例 35 では例としてセクション 2 の冒頭部分における主旋律の断片の分布を示した。この書法において留意すべきいくつかの点を確認しておきたい。1 つはオーケストラが奏でる断片旋律は、独奏ヴァイオリンの主旋律とは音程は異なるが音程関係は同じパターン (譜例 35 mm.10~11) と音程が同じパターン (譜例 35 mm.13) の 2 つが存在している。2 つ目に、断片旋律がオーケストラに置かれる際に、独奏ヴァイオリンの主旋律とのリズムや拍が異なる、またはずれているパターン (譜例 35 mm.10~11) と、リズムや拍が一致しているパターン (譜例 34 mm.13) の 2 つが存在している。このような書法は《環礁》におけるソプラノの旋律とオーケストラの関係にお

いても見受けられ、エコーのような効果を生み出していることを前節にて指摘した。その書法は《環礁》の場合、ソプラノの旋律と似た音型の断片旋律をオーケストラに散りばめる方法をとっていたが《遠い呼び声の彼方へ!》における場合は、前述した通り音程や音程関係などが同じ断片旋律をオーケストラへ散りばめる書法へ変化している。これにより、《環礁》の時と比べリズムや拍のずれを伴って書かれる時に独奏楽器の奏でる旋律がオーケストラへエコーしていく効果をより明確に認知できるようになっていると言える。合わせてセクション2の終わり (mm.8-9) にピッコロと第1ヴァイオリンにより奏でられる Fis-G-Gis-C-E の旋律に注目したい。この旋律の音程関係を参照すると短2度-短2度-長3度-長3度となっており、独奏ヴァイオリンが最初に奏でる核音程の短2度-完全4度の間に Gis を挿入し、後ろの長3度-短3度を省略した旋律であることが指摘できる。つまりこの旋律も主旋律から導き出された断片旋律であると言える。これまでのエコーの書法は、元となる主旋律が奏でられた後に起るものであったが、この部分においては主旋律が独奏楽器により提示される以前に奏でられており、これまでのエコーの書法には見られなかったオーケストラ側から独奏楽器へとエコーする書法が試みられている。

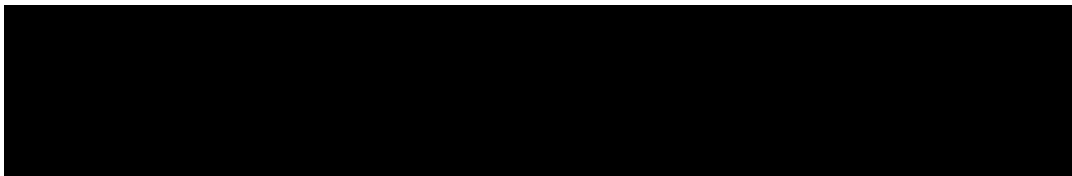
セクション3の冒頭をさらに参照すると、10小節目にてグロッケンシュピールの奏でる B-G の音をピッコロ、10~11小節目にてチューブラーベルの奏でる As-C-A の音をホルンが全く同じ音程、音域でエコーさせていることがわかる。このような減衰楽器による打音を管弦楽器によりエコーさせる書法は《地平線のドーリア》や《クロッシング》においても見受けられたものであった。エコーを担うピッコロとホルンの音をそれぞれが対応していた打楽器と比べてみると、ピッコロとホルンにはフレージングやデュナーミクが追加され、打楽器の奏でる音と比べ旋律的な性格を強めていると言える。このように打音の後にエコーされた音を短い旋律に変化させる書法は《クロッシング》においても見受けられたが、《クロッシング》におけるエコーの後に作り出される旋律の多くは、飽くまで即興的な雰囲気を持つものが多く、後に現れる動機や要素と関わりを持つものではなかった。しかしながらここでのピッコロとホルンの旋律を音程関係に注目しながら読み進めると、11小節目の独奏ヴァイオリンの C-A の旋律と音程や音程関係が対応していることがわかる。ここにおいても前述したオーケストラ側から独奏楽器へとエコーする新たな書法が試みられていると言える。このような打音とエコーの書法においても、旋律を軸に独奏楽器とオーケストラの間で音程や音程関係による関連を持たせることにより、《クロッシング》を始めとする1970年代までの作品群の時に試みていた書法を拡張させていることがわかる。

セクション4冒頭にて弦楽器群により新たに動機Bが提示される。この動機Bはセクション6にて変奏・変容された状態で再度提示される。動機Bはいずれも複声部により和声を形成しながら奏でられるが、以下の譜例37,38には声部の一番上の旋律を抽出したものをそれぞれ提示する。

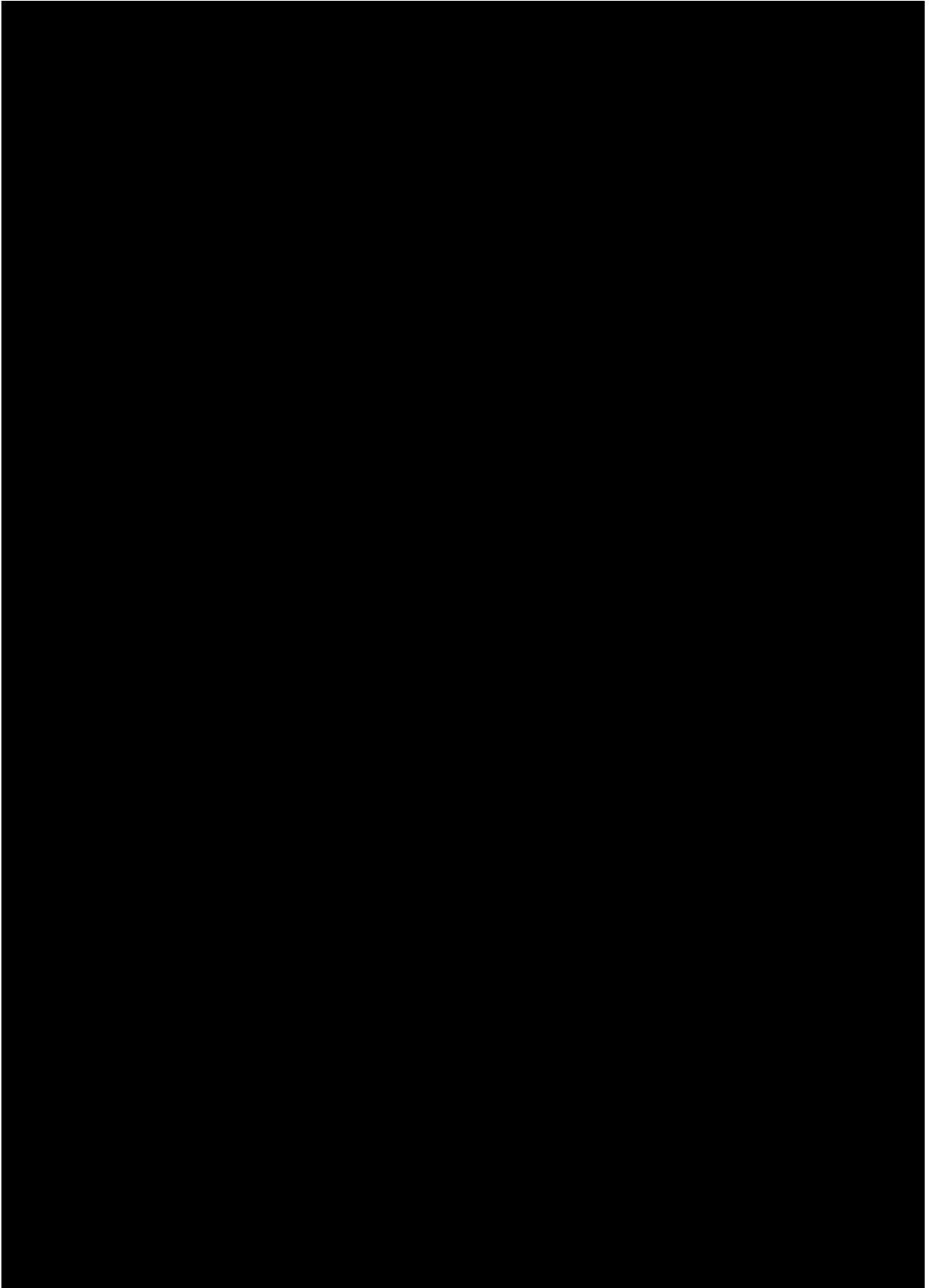


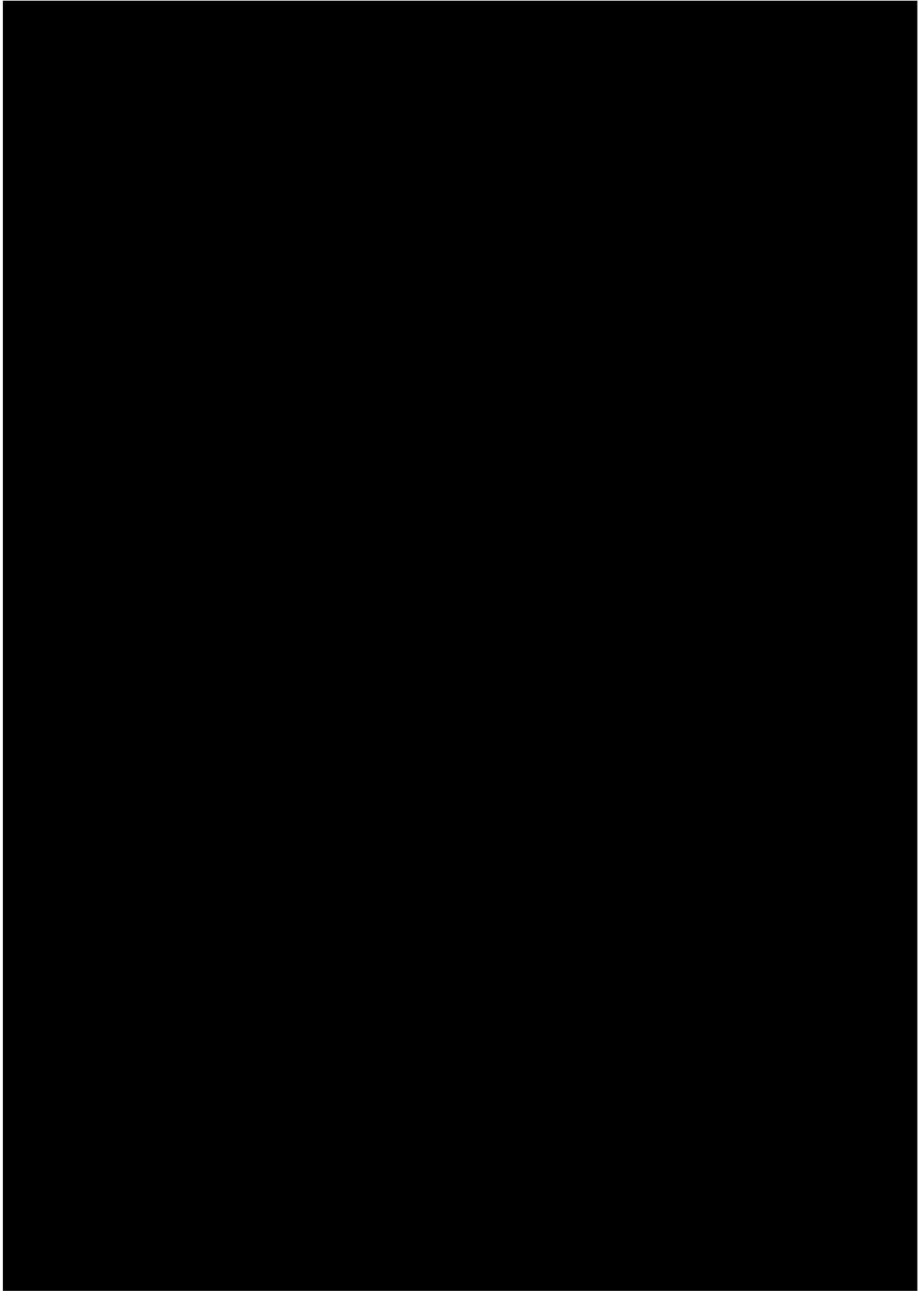
この動機は2度を中心としたフレーズとSEAモチーフを変奏・変容したフレーズから成り立っていると言える。セクション4は、動機Bの提示のみの2小節になっているが、次に変奏・変容された状態で再提示されるセクション6では、変奏・変容された動機Bと共に、セクション3で見られた独奏ヴァイオリンの奏でる主旋律から抽出された旋律の断片がオーケストラへエコーしていく書法を複合された状態になっている。この時の独奏ヴァイオリンの主旋律は動機Bと同様に、最初に提示された時から変奏・変容された状態になっている。

このようないくつかの旋律や動機が複合的に扱われる書法はセクション7においても見受けられる(譜例40)。セクション7の冒頭にハープと独奏ヴァイオリンによる変奏・変容された動機Aと共に、新たに動機Cが提示される。動機Cはクラリネット、グロッケンシュピール、第1ヴァイオリン、チェロにより奏でられるが、以下の譜例はクラリネットの部分を抜粋する。ここでは動機Cという新たな要素として捉えているが、音型やフレーズ、音程関係を踏まえながら詳細に検討すると動機Bと共通する部分を見出すことができ、この動機Cも動機Bを変奏・変容したものであるとも考えられる。



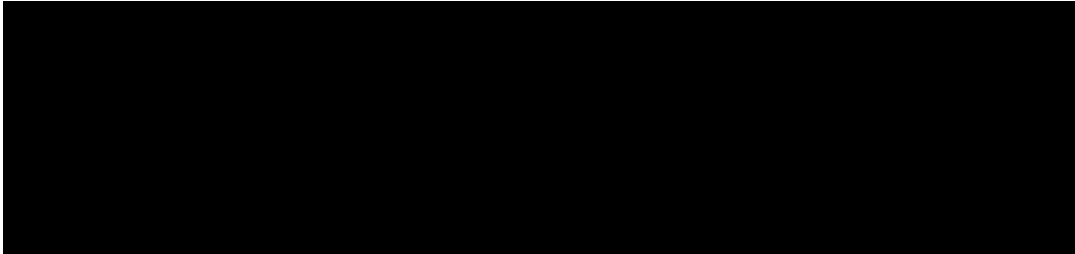
動機Cは39小節目に独奏ヴァイオリンに受け渡され、変奏・変容されて奏でられる。この部分においてもオーケストラから独奏楽器へとエコーする書法が試みられている。ここでの動機AとCの複合体は42小節にてオーケストレーションを変化させた状態で再提示されるが、ここでは更に独奏ヴァイオリンによる変奏・変容された主旋律も加わり、より複雑で多層的な音空間へと変化している(譜例41)。



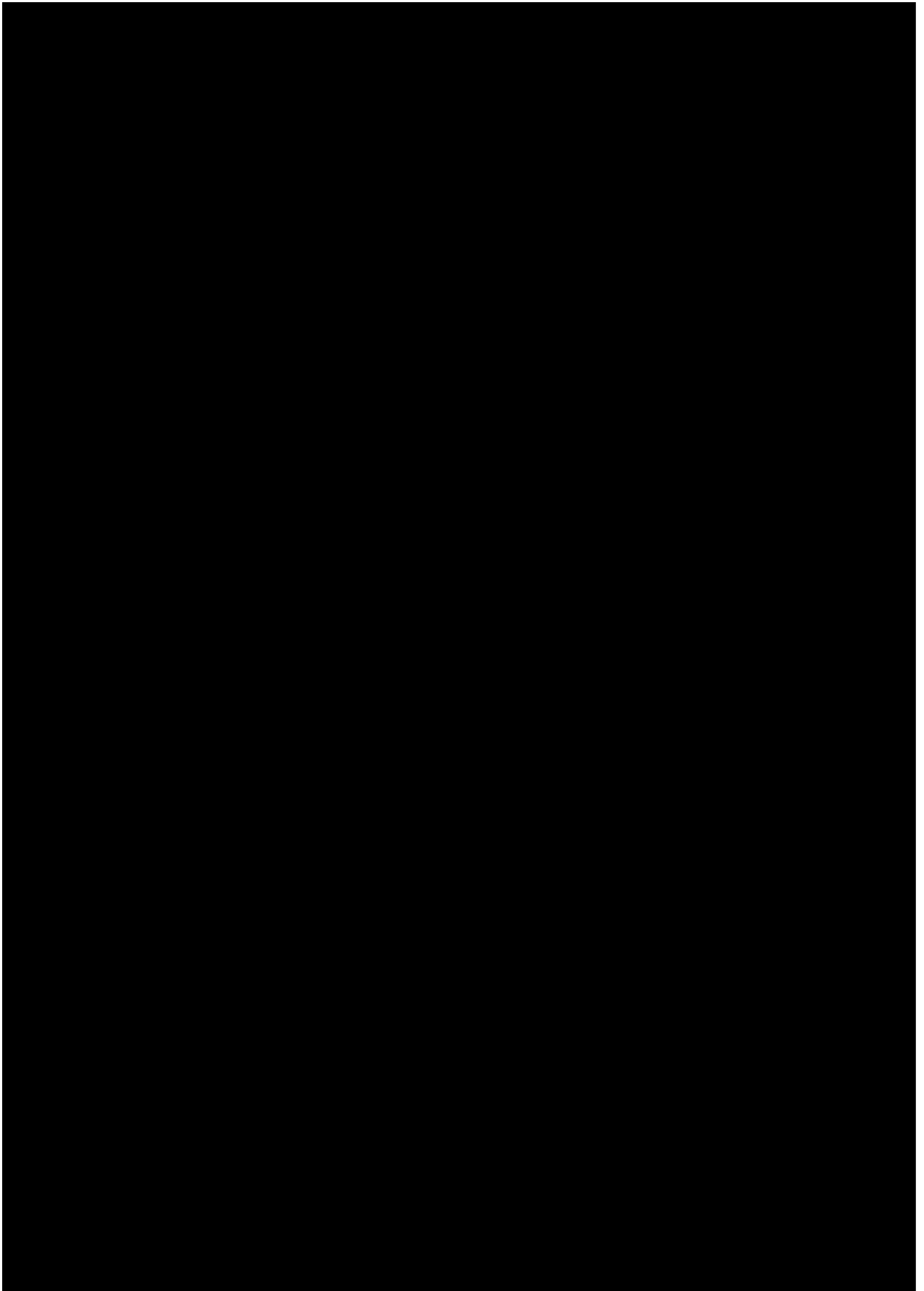


44小節からのセクション8では、シグナルのような短い断片動機である動機Dが独奏ヴァイオリンにより提示される（譜例41）。以下が動機Dである。

譜例 42 《遠い呼び声の彼方へ》 m.44 動機D（譜例は筆者作成）

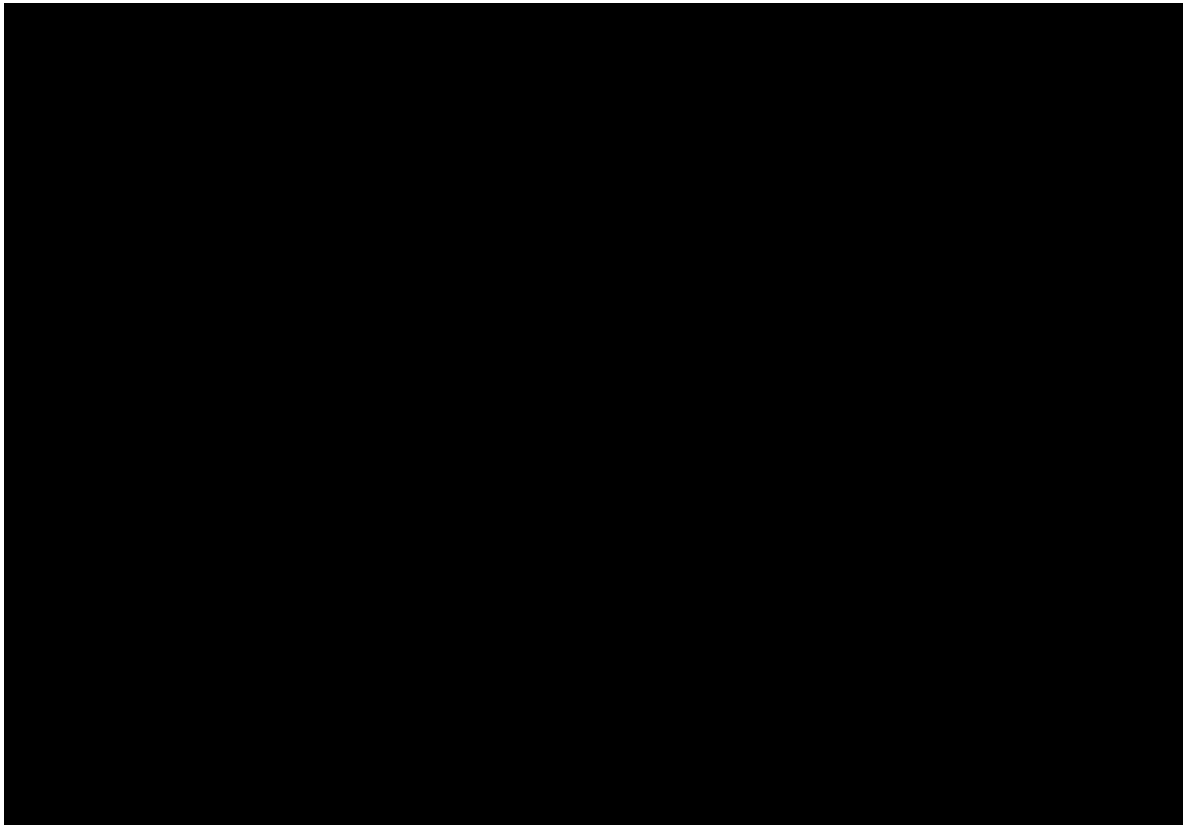


この動機がオスティナートのように刻まれていくと共に、オーケストラ側から旋律が奏でられる場面が見られる。47小節よりオーケストラから奏でられる旋律は、動機Bのように複声部による和声を形成しながら奏でられるため一番上の第1フルートの旋律に注目し音程関係を参照してみると、短2度-完全4度-長3度-長3度となっており、独奏ヴァイオリンの主旋律の冒頭に見られた核音程が省略された旋律であることがわかる。さらにここでは音価が引き伸ばされて提示されており、これも変奏・変容された主旋律であると言える。また独奏ヴァイオリンが奏でる動機Dは47小節には音程の変化が加えられ変奏・変容されている。つまりここでも主旋律と動機Dが複合された音空間となっている（譜例43）。



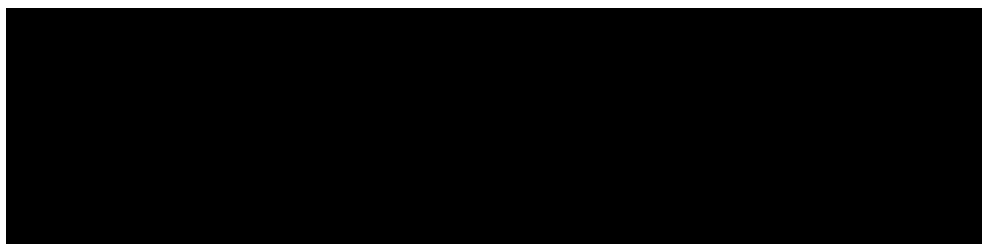
セクション9にて動機Eが提示される。この動機は音型、音程の観点で参照するとSEAモチーフの変奏・変容により作り出されていると言える。動機Eは59小節に提示され、直後の60小節に反復されるが、60小節は59小節と比べ、楽器が間引かれることによる密度、音域の変化と強弱の変化により59小節のエコーのような効果を作り出していると言える。譜例44を参照すると動機Eはセクション10冒頭の独奏ヴァイオリンの冒頭フレーズにまで変奏・変容を伴いながらエコーしていくことがわかる。

譜例 44 《遠い呼び声の彼方へ》 m.59-60 動機E (譜例は筆者作成)



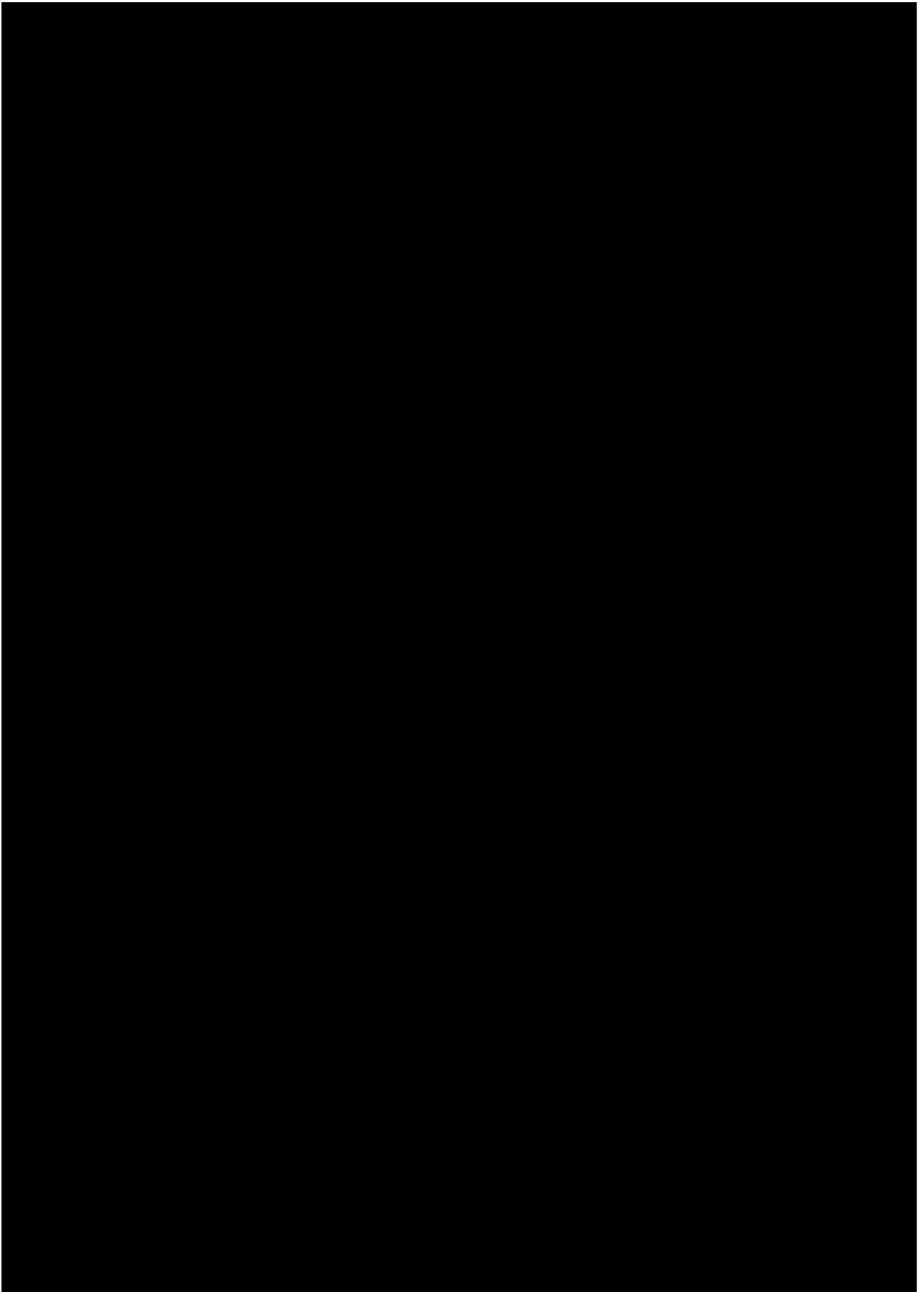
セクション12では最後の動機である動機Fがフルートとファゴットにより提示される。以下の譜例はフルートの奏でる動機Fである。

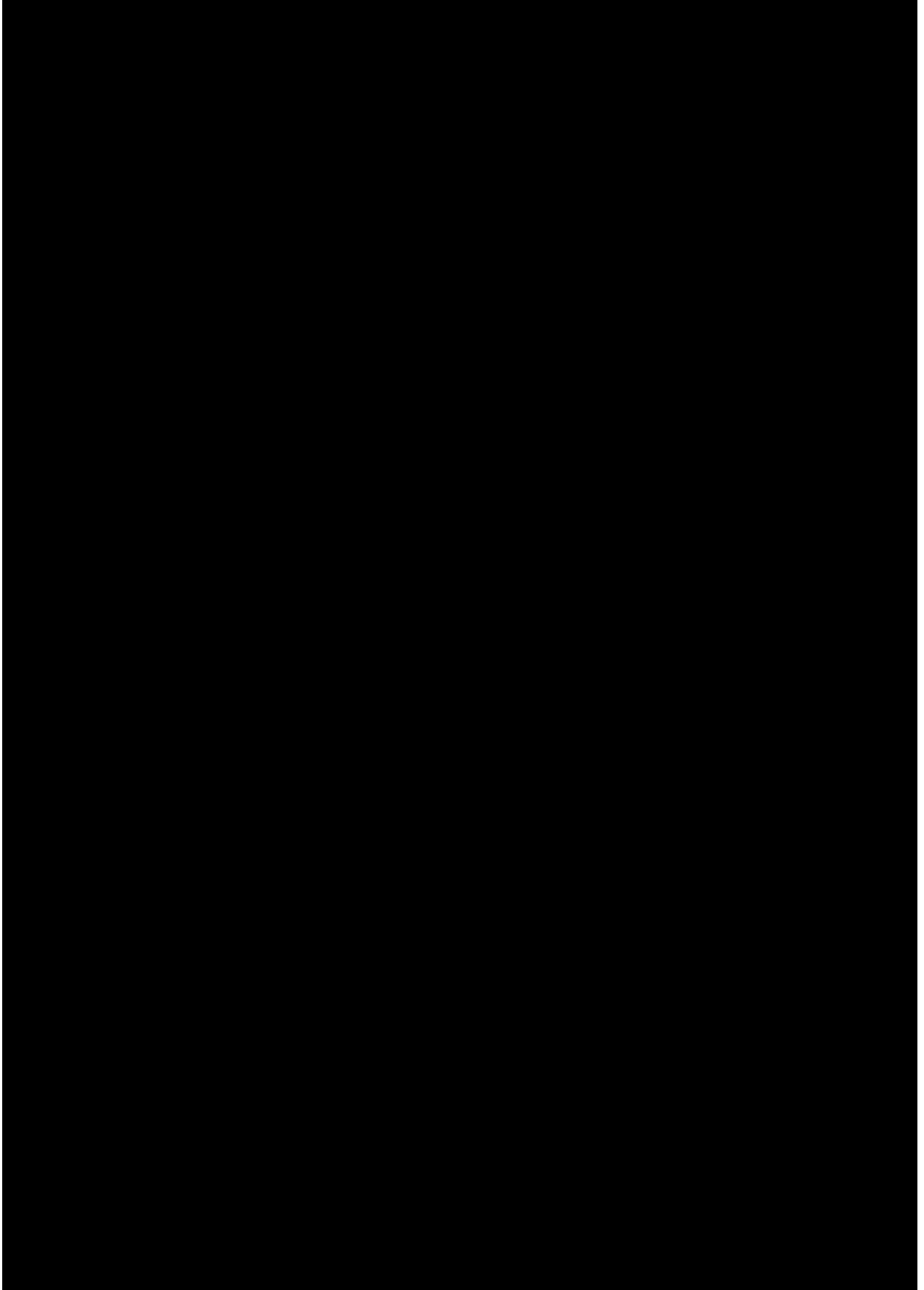
譜例 45 《遠い呼び声の彼方へ》 m.69 動機F (譜例は筆者作成)

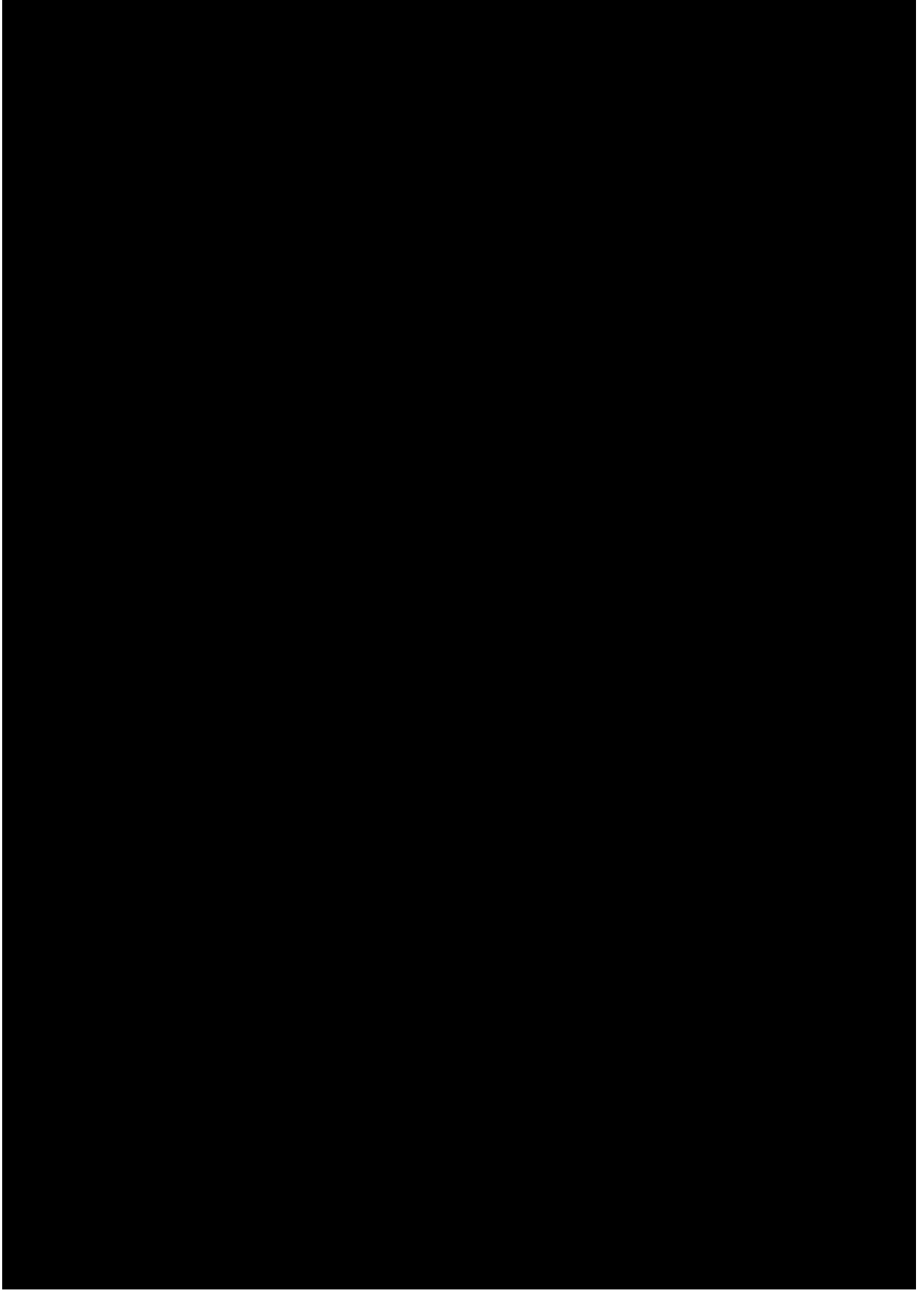


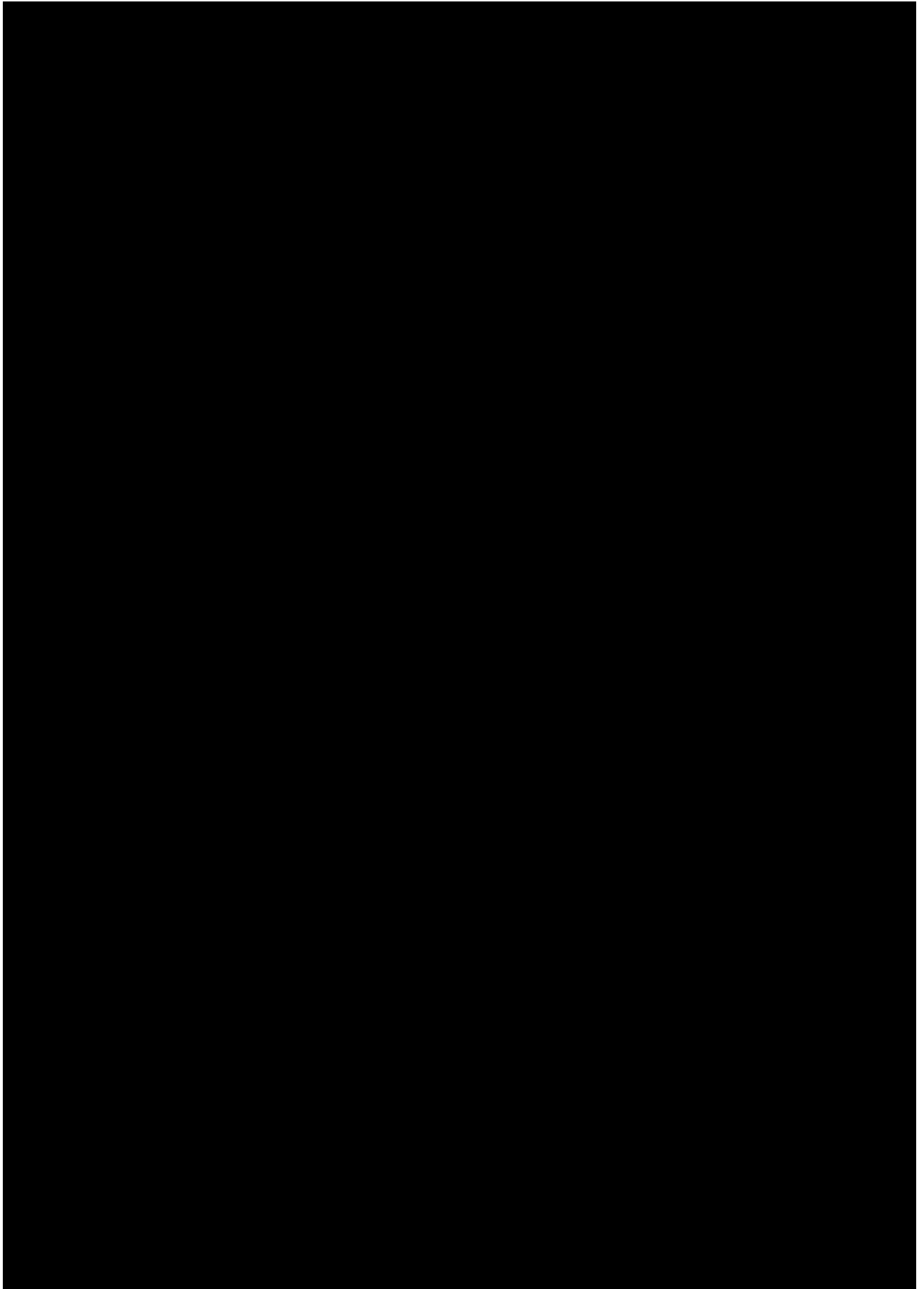
動機Fはここでは新たな要素として捉えているが、前述した動機Cと同様に音型やフレージング、音程関係を踏まえながら詳細に検討すると動機Bと共通する部分を見出すことができ、動機Fも動機Bの変奏・変容したものであるとも考えられる。また動機Fの後半には短2度-完全5度(E-F-C)のSEAモチーフを変奏・変容させたフレーズが見受けられる。このことから動機Bを由来とする動機であると考えられる。このセクションでの動機Fの動きを参照してみると、フルートとファゴットから始まり、次にヴィオラに変奏・変容された状態でエコーし、すぐに第1、第2ヴァイオリンへ更に変奏・変容された状態でエコーしていく(譜例46)。最終的に71小節から入る独奏ヴァイオリンの最初のフレーズにまでエコーしていることがわかる。71小節からは独奏ヴァイオリンによる変奏・変容された主旋律、アルトフルート、イングリッシュ・ホルン、弦楽器群による変奏・変容された動機Fが重なり合い、多層的な音空間を作り出している(譜例46、47)。

このようなエコーの書法は、91小節から始まるセクション15にて明確に見受けられる。セクション15の冒頭はバスクラリネット、ファゴット、チェロによる変奏・変容された動機Aと共に、変奏・変容された動機Eの複合された音響で始まり、続いてオーケストラ全体で変奏・変容された動機Eをエコーさせていく様子が見受けられる。動機Eのエコーの推移を追ってみると、91小節より独奏ヴァイオリンとフルートで提示され、92小節にてファゴット、コントラファゴット、チェロ、コントラバス、93小節にてファゴット、コントラファゴット、ホルン、トロンボーン、チューバ、弦楽器群、94小節にて木管楽器、95小節にコントラバスへエコーした後に、96小節の独奏ヴァイオリンのカデンツァの最初のフレーズまでエコーしている(譜例48,49)。









ここまで《遠い呼び声の彼方へ!》を対象に旋律動機の扱い方を観点に考察を行ったが、1970年代から通底する点と共に、明らかに異なる点も見受けられた。

通底する点は、明確な主旋律の存在である。これについては《カトレーン》や《鳥は星型の庭に降り》などに見受けられた要素であり、《遠い呼び声の彼方へ!》の萌芽のような作品であったと言える。しかしながら《遠い呼び声の彼方へ!》における主旋律は、SEA モティーフという明確な動機や、そこから見出した音程関係の存在により、楽曲中にシグナルのように何度も提示されていることを知覚しやすくしている。この部分においては1970年代の作品群より書法が進歩している点として指摘できる。

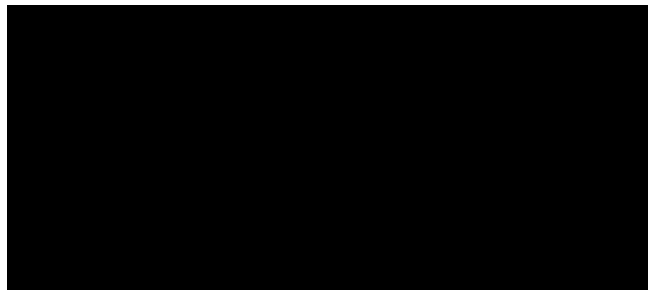
異なる点としては、《遠い呼び声の彼方へ!》で提示される様々な旋律動機は全て主旋律から導き出されているということである。例に挙げた1970年代の作品においても、主旋律の他にいくつもの旋律動機が音楽の中で提示されていたが、音程や音程関係の観点で主旋律との関係について指摘するのは困難であり、瞬間瞬間に新たな旋律が浮かび上がっては消えてを繰り返しているように書かれていた印象を受ける。しかしながら《遠い呼び声の彼方へ!》では、ある動機を独奏ヴァイオリンの奏でる主旋律から導き出し、その動機を変奏・変容させる事で新たな動機を生み出す方法をとっていた。また、その動機をオーケストラへ散りばめたり、独奏ヴァイオリンとオーケストラやオーケストラ内でエコーさせる方法で音響を作り出していた。これを端的に述べるとするならば、《遠い呼び声の彼方へ!》は独奏ヴァイオリンが奏でる主旋律により多くの場面が作り出されていると考えられる。つまり、武満は音響風景と述べ、本研究では音空間としたものは、主旋律や音程関係から導き出されていると考えられる。

音楽形式の面では10小節にも満たない間隔でセクションが区切られていた。これが示すことは、2-1-5にて引用した「想像的な音響風景が併置される」、「音楽は断片的になっている」という武満の証言を表していると考えられる。実際に楽曲を考察してみると、あるセクションから次のセクションへ発展や展開されることはなく、主旋律から導き出された動機の組み合わせや、変奏・変容によりセクションが作られていると言えた。つまり、2-1-5にて指摘したような断片的な音響風景をセクションとして扱う「非連続の連続」の音楽になっており、音楽形式としては曖昧な変奏曲のような方法をとっていると考えられる。武満はそうにして作られた断片的な音響風景の中に、独奏楽器の奏でる旋律を漂わせるような方法をとっているとも言える。これらの書法は、第3期に書かれる協奏曲の作品群にも見受けられる。

独奏楽器を持たないオーケストラ作品についても目を向けたい。第3期では1981年に《夢の時》、1982年に《雨ぞふる》、《星・島》、1985年に《夢窓》の4作品が書かれている。この中の《雨ぞふる》は「雨シリーズ」と呼ばれる作品に該当している。また、海へ向かって流れていく河の姿を描いた《遠い呼び声の彼方へ!》や《ア・ウェイ・アローン》と同じく、直接的に水を暗喩する要素がテーマに含まれている作品であるため考察を行っておきたい。

《雨ぞふる》は、武満の作品群においては唯一の室内オーケストラの編成をとっている。これまでも、10人前後の作品をいくつか書いているが、その殆どは弦楽オーケストラや金管アンサンブルなどの1つの種類の楽器に集中しているものが多かった。楽器編成はフルート（アルトフルート持ち替え）、オーボエ、クラリネット in B、ファゴット、ホルン in F、トランペット in C、トロンボーン、ピアノ（チェレスタ持ち替え）、打楽器（ヴィブラフォン、アンティーク・シンバル、タムタム）、弦楽五重奏となっている。楽譜のインストラクションには楽器の配置も指示されているので参照しておきたい。配置図を参照すると、手前から弦楽器、木管楽器、金管楽器、打楽器となる通常の配置方法ではなく、弦打楽器と管楽器の組み合わせで左右に分けられて配置されている。

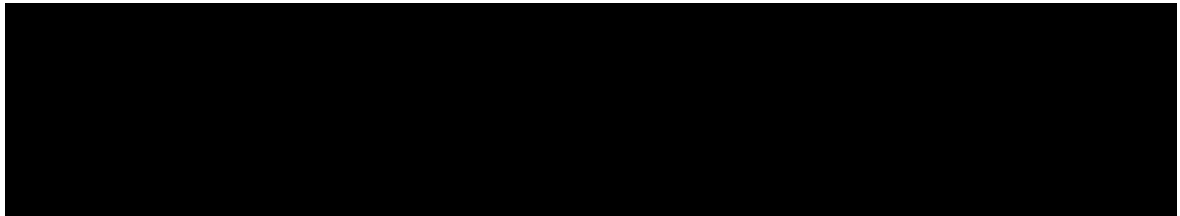
図 13 《雨ぞふる》配置図 (Takemitsu 1983) ©1983 by Schott Japan



続いて具体的な書法について考察していきたい。この作品も《遠い呼び声の彼方へ!》同様に主旋律や、それを形成するための核音程が存在している。また、冒頭からリハーサルマークごとに区切っていくと18のセクションを見出すことができ、それぞれのセクションでは主旋律や核音程より導き出された旋律動機が様々な音響状態で提示されている。この点ではセクションが1つの音空間、音響風景となっており、その中で主旋律が様々な竹まいを見せていると論じた《遠い呼び声の彼方へ!》と共通する部分が多いと言える。しかしながら、前述した通り《雨ぞふる》には独奏楽器は用いられていない。つまり、独奏楽器を中心と捉え、それを取り囲むオーケストラのような関係の内に音楽を進めていくことができないのである。ここでは独奏楽器を用いない場合の書法について考察を試みたい。

前述した通り、この作品には主旋律、及び核音程は存在すると述べたが《遠い呼び声の彼方へ!》とは異なり冒頭から全貌を提示はされず、87小節にてトランペットが奏でるまでは主旋律の1部分を抽出し、それを変奏・変容している書法が見受けられる。以下が87小節より奏でられるトランペットによる主旋律である。

譜例 50 《雨ぞふる》 mm.87~89 トランペットによる主旋律 (譜例は筆者作成)



主旋律の音程関係(譜例50)を参照すると、冒頭のA音から長3度-長3度-長3度による4音が奏でられる。続けて88小節にH-Bの短2度が挟まれた後にA音から減5度-長2度-長3度の音程関係による旋律が奏られる。88小節のA音からの旋律は、冒頭のA-Des-F-Desの長3度-長3度-長3度の音程関係を変奏・変容したものであると考えられる。また、88小節のB-A-Esの順番をA-B-Esに読み替えると短2度-完全4度のSEAモチーフを見出すことができ、主題の中にSEAモチーフの変奏されたものが隠されていることがわかる。楽曲中では主旋律の前半部分であるA-Des-F-Desの旋律と、後半部分であるH-B-A-Es-F-Desの旋律というように分割して用いている場面が多く見受けられる。また、本作品は武満本人による具体的な音程構造のような証言はされていないが、主旋律の構造から推測するに本作品の核音程は長3度-長3度-長3度と、主旋律後半部分のH-B-Aに見られた短2度-短2度であると考えられる。

続けて旋律の扱い方について考察を進めたい。楽曲の冒頭はアルトフルートのAsの持続音より始まる。その音を背景にピアノが2~7小節までに短い動機を4回奏でる。アルトフルートのAsの持続音は3小節に来るとAs-C-E-Cという息の長い旋律を奏でている。アルトフルートが奏でた旋律の音程関係を参照すると、主旋律のから導き出した核音程と同じく長3度-長3度-長3度による組み合わせになっており、ここでは音価を引き伸ばす方法で変奏・変容していることがわかる。アルトフルートの旋律を続けて追ってみると、6小節にて主旋律を6連符の速いパッセージに変奏・変容させた旋律を奏で、オーボエも主旋律を変容・変奏させたものを奏でている。ここでは瞬間的に2つの変奏・変容した主旋律により複合的な音響を作り出している。

2小節より始まるピアノの短い動機も、1番上の音を参照すると長3度-長3度-長3度の核音程になっており、これも主旋律から導かれた動機であると言える。この短い動機は3~7小節にかけて繰り返

返されるが、その都度変奏・変容が加えられている。合わせて強弱にも注目すると、7小節目に向かって強弱の変化の幅が大きくなっており、全体の音響の中で、ピアノの音像が徐々に前面に移動してくるような印象を与えている。

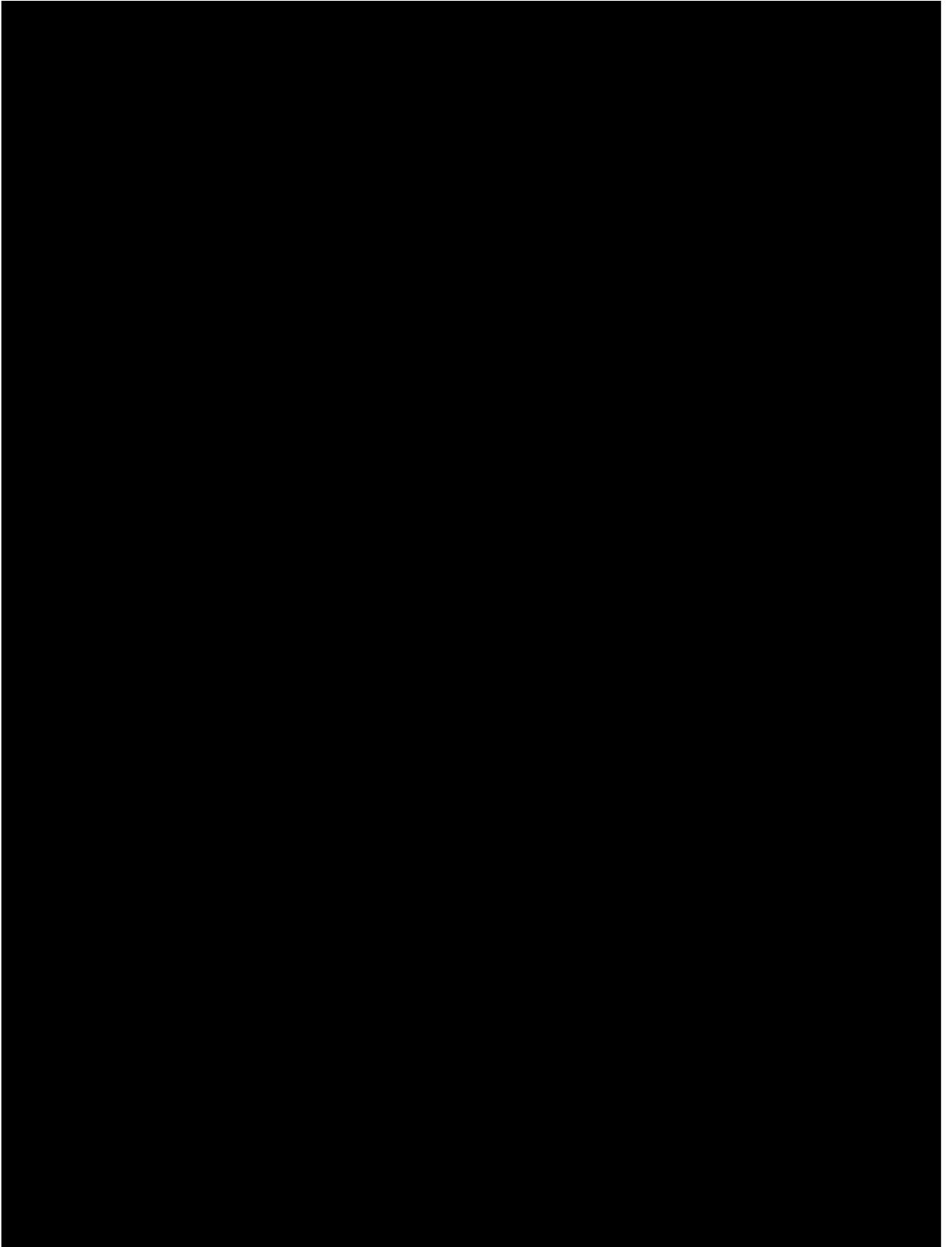
パーカッションにも注目すると、2~3小節にかけてヴィブラフォンでAs、アンティーク・シンバルでE-A、ヴィブラフォンでCとなっている。アンティーク・シンバルの実音は記譜された音より2オクターブ上であるが、音程としてはアルトフルートの旋律と同じくAs-C-E-Cの核音程により作られていると言える。5小節に弦楽器群により Fis-F-As-F-H という旋律が書かれているが、この旋律は音程関係では主旋律とはかなり異なっているが、上行した後に下降する音型という観点では主旋律から抽出されたものと考えられる。このように、主旋律から抽出された断片の変奏・変容されたものを1つの響きの中で多層的に扱い音空間を作り出す書法は《遠い呼び声の彼方へ!》においても見受けられた書法であった。

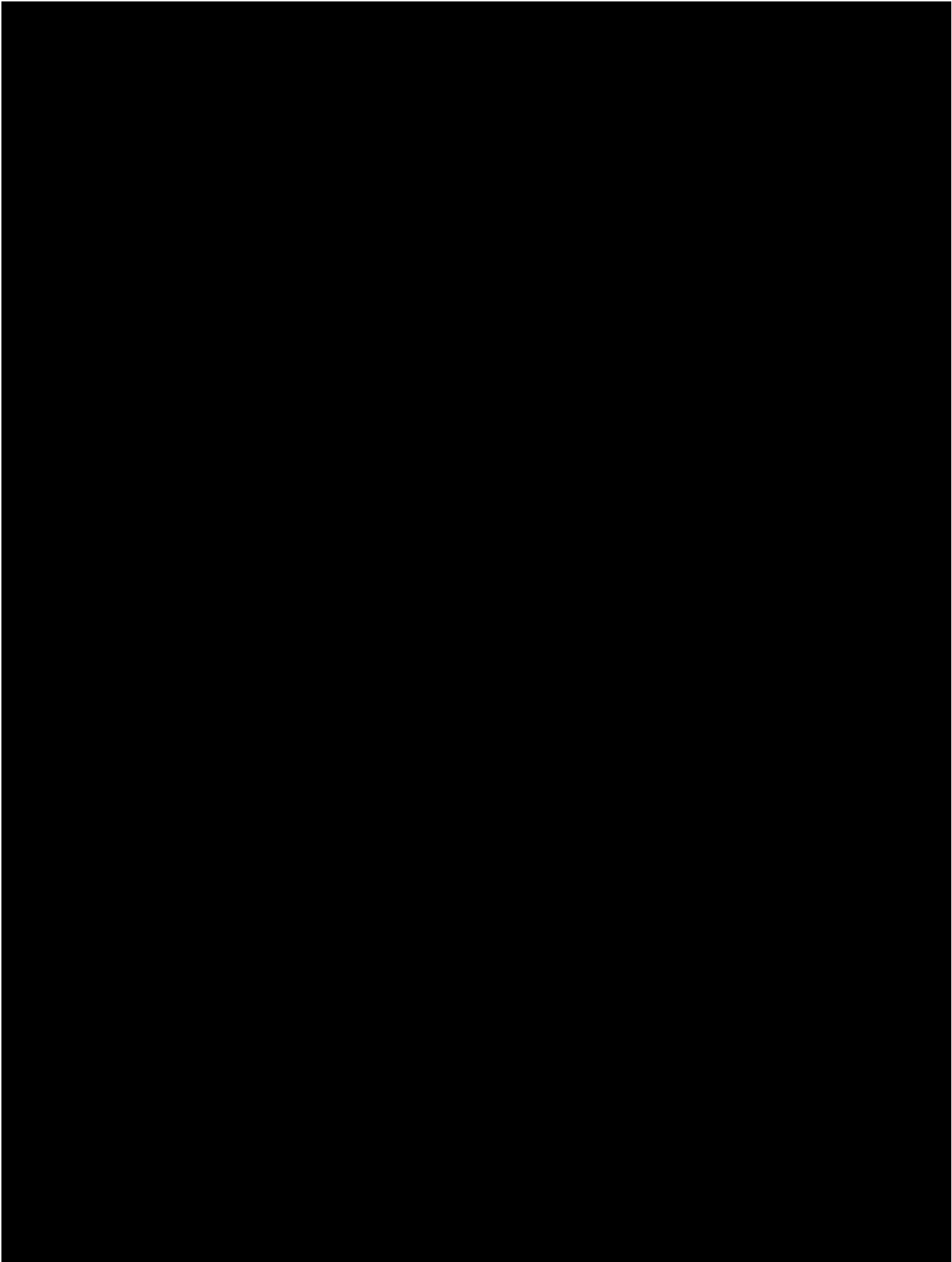
これらの書法と同じく《遠い呼び声の彼方へ!》の中で頻繁に用いられた打音とエコーの書法についてもアルトフルートの旋律を軸に注目して参照してみる。冒頭のAsの音は2小節にてヴィブラフォンのアルコ奏法²⁵とチェロのハーモニクス²⁶によりエコーされ、3小節ではホルンのエコーにより引き延ばされている。続くC-E-Cはそれぞれヴィブラフォン、ピアノのピチカート奏法²⁷のエコーとしても捉えることができる。このように、打音とエコーの書法は《遠い呼び声の彼方へ!》が書かれた時と比べると、より細かく、複雑な様相を呈している。

²⁵ コントラバスやチェロの弓を用いて音盤を擦る奏法。

²⁶ 弦を通常の押さえ方ではなく、触れる程度に軽く抑えることで倍音列上の音を発生させる奏法。

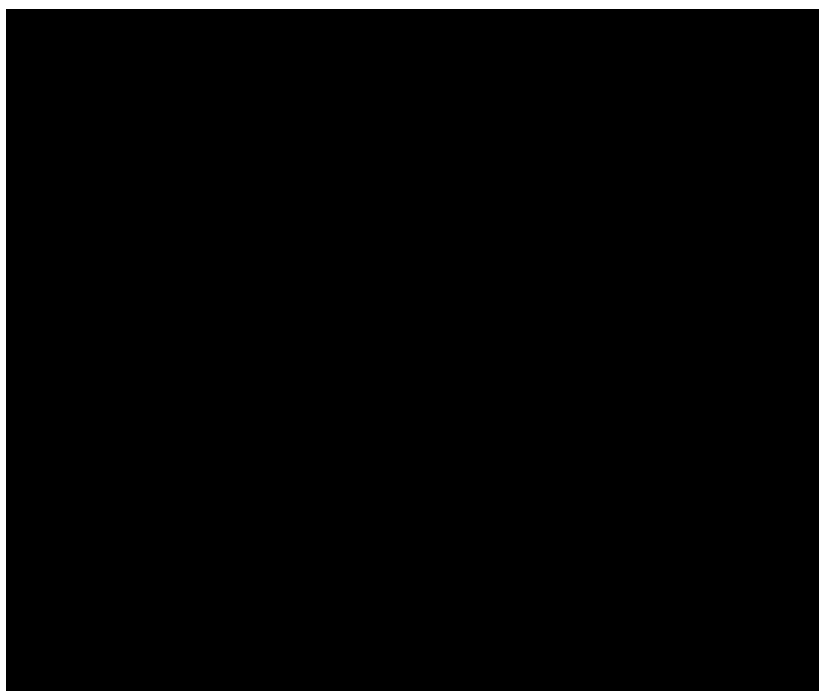
²⁷ ピアノ内部の弦を指の爪で弾く奏法。



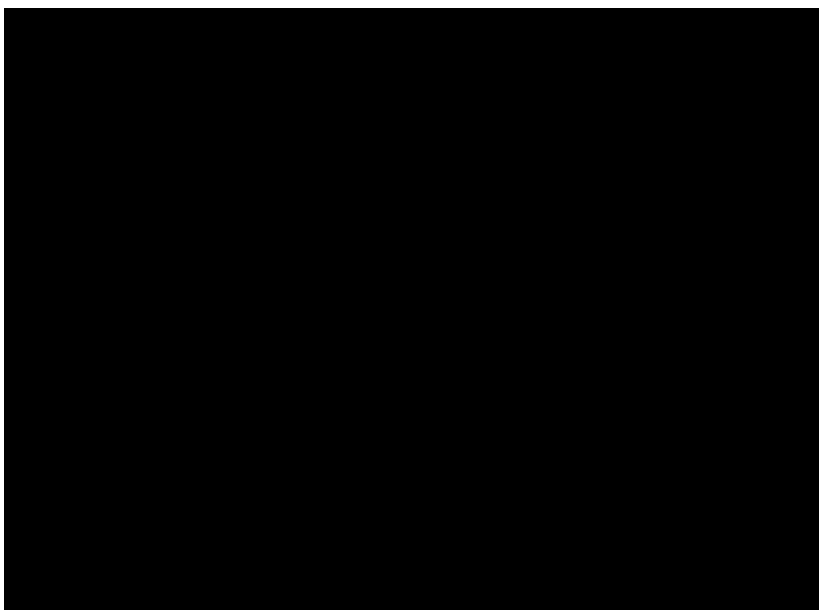


エコーの書法について言及したが、《遠い呼び声の彼方へ!》に見られた音価のずれを伴うエコーの書法についても考察しておきたい。17小節では譜例52の6～7小節に見られたアルトフルートとオーボエによる2つの変奏・変容した主旋律による複合的な音響が変奏・変容された状態で再度提示される。18小節より17小節でアルトフルートが奏でた旋律の中のG-Fis-E-Es-Bの部分をクリックレットとピアノが音価をずらしながらエコーさせる書法が見受けられる。この書法は18～19小節間で3回行われる。

譜例 53 《雨ぞふる》 mm.16~18 ©1983 by Schott Japan

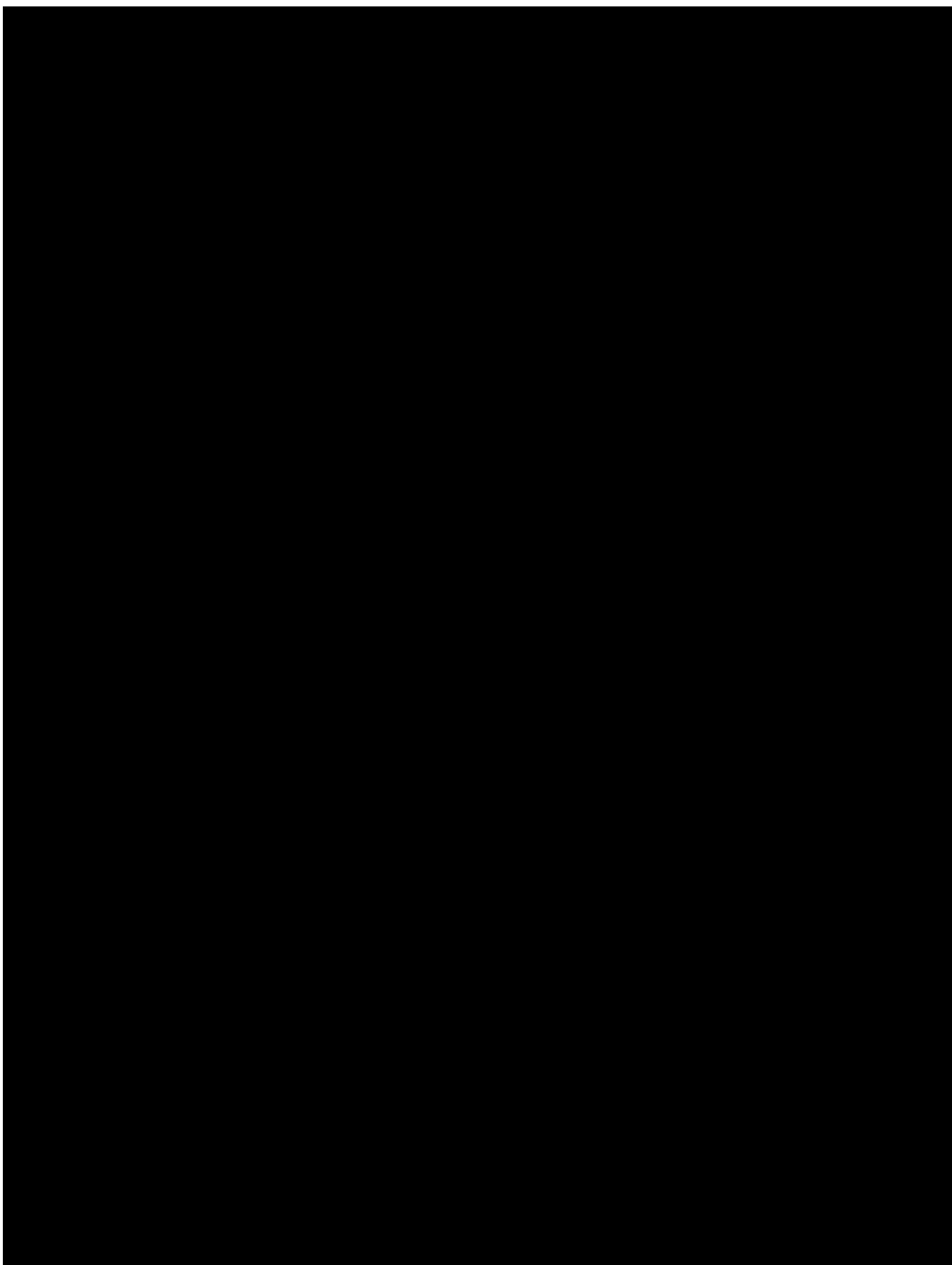


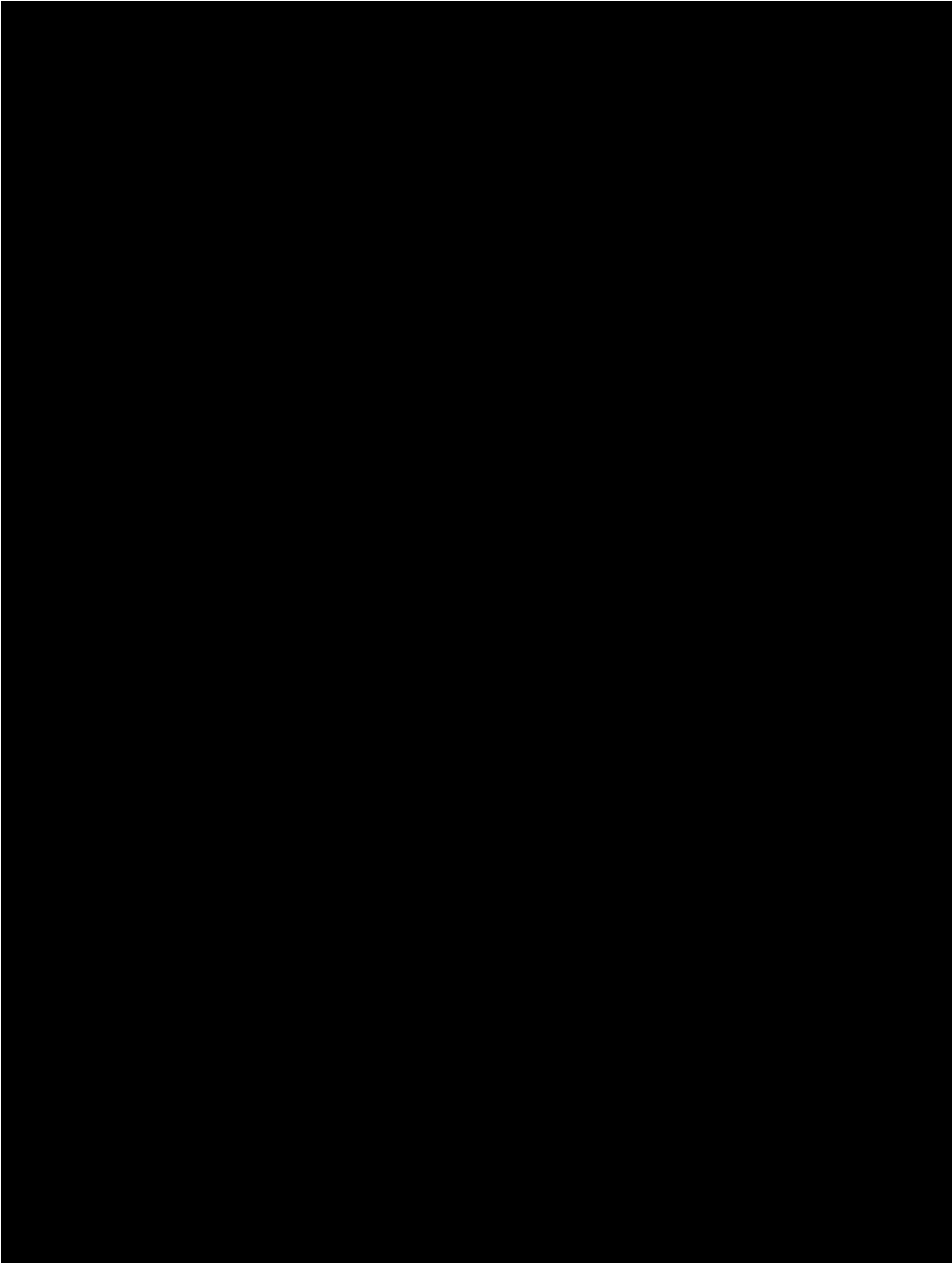
譜例 54 《雨ぞふる》 mm.19~21 ©1983 by Schott Japan



《遠い呼び声の彼方へ!》の中間部分に独奏ヴァイオリンが短い旋律動機のおスティナートを奏で、それを背景にオーケストラより旋律が奏でられる場面があった。《雨ぞふる》においても92~98小節にかけてそのような場面が見受けられる(譜例55)。

ここは弦楽器群とフルートによるセクションとなっている。弦楽器を詳細に見てみると、第1ヴァイオリンはG線の自然倍音列を奏で、第2ヴァイオリン・ヴィオラ・チェロは自然ハーモニクスによるグリッサンド、コントラバスもハーモニクスによるHの持続音を奏でている。このような弦楽器群の音響のおスティナートを背景にフルートは変奏・変容された主旋律を奏でている。



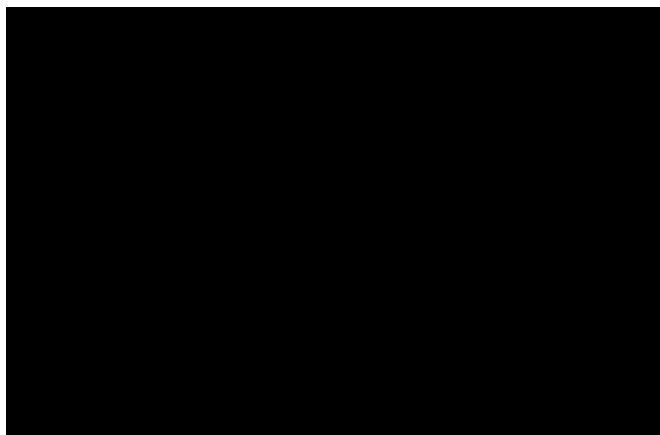


ここまで《雨ぞふる》の旋律の扱い方について考察をしてきたが、多くの書法は《遠い呼び声の彼方へ!》に見られた書法と同じ方法がとられていると考えられる。《遠い呼び声の彼方へ!》では主旋律から導き出されたいくつかの動機がセクションごとに様々な組み合わせで提示され、動機の複合体による音空間を作り出していた。《雨ぞふる》においても同じように主旋律、または核音程から導き出された旋律がセクションごとに様々な組み合わせやオーケストレーションの操作により、その時々に変化させ音空間を作り出していた。そのようにして作り出された音空間の中を《遠い呼び声の彼方へ!》では、独奏ヴァイオリンの奏でる主旋律が漂うような印象を受けた。しかしながら《雨ぞふる》の場合は、特定の中心楽器は設けず、セクションごとに主旋律を担う楽器を変化させていたと言える。例えば、ある時はフルートやトランペットの独奏が朗々と主旋律を奏で、その後にオーケストラがその旋律から導き出された断片旋律を用いて音響を作り出す。打って変わって、オーケストラ全体で旋律を奏でたり、冒頭部分（譜例 51）のような特定の中心楽器を設けず、いくつかの楽器が旋律を奏でたりすることで多層的な音空間を作り出す場面なども見受けられた。このように独奏楽器などの中心を設けないことにより、その時々扱う楽器やオーケストレーションを変化させ、様々な音空間の状態を作り出していると言える。

室内楽の作品についても触れておきたい。《遠い呼び声の彼方へ!》の翌年に3人の打楽器奏者による《雨の樹》が作曲される。この作品は大江健三郎（1935～）の小説『頭のいい「^{レイン・ツリー}雨の木」』の中の一説に触発されて書かれた作品であり、《雨ぞふる》と同様に「雨」シリーズに含まれている。

最初に配置図を参照したい（図 14）。

図 14 《雨の樹》配置図（Takemitsu 1981） ©1981 by Schott Japan



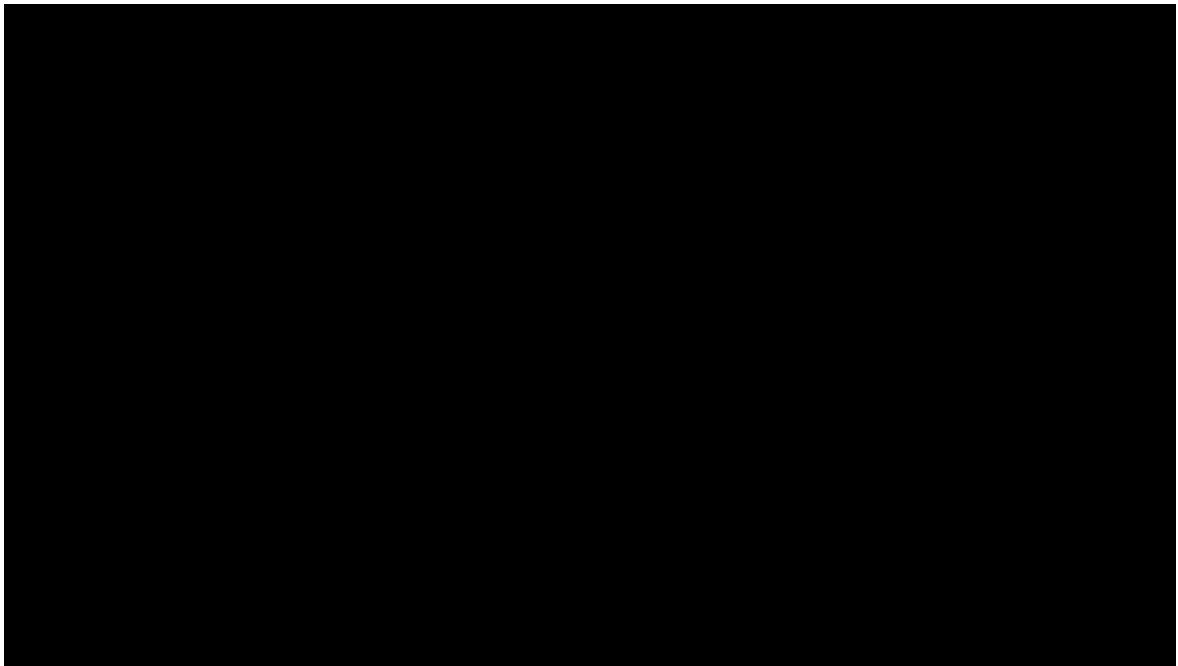
配置は舞台上に3人が横並びに指示され、更に照明の演出についての指示まで加えられている。楽曲中では、演奏している奏者はスポットライトで照らされ、演奏をしていない時にはスポットライト消すという演出が楽譜に記されている。

楽器編成は、左のAにマリimbaとアンティーク・シンバル、右のBにマリimbaとアンティーク・シンバル、中央のCにヴィブラフォンとアンティーク・シンバルとなっている。

楽曲の冒頭はAパート（舞台左）のアンティーク・シンバルがBの音をゆっくりと等間隔に慣らしていくソロから始まり、すぐにBパート（舞台右）も合流しユニゾンにより2度を中心としたハーモニーを作り出す。ユニゾンが終わると2パートは1小節の間隔を空け、交互に打ち鳴らされる場面になる。この場面でスポットライトの演出が加わり、視覚的な効果と楽器を左右に配置する物理的空間の操作により、ステレオ効果のような音響を作り出している。

この部分の後にも左右のA、Bパートのマリimbaにより交互に奏でる場面があるが、そこでは先ほどまでの単音を鳴らすのではなく短い旋律動機を用いている。更にこの動機は66小節より変奏・変容されながら進行していくことが見受けられる。

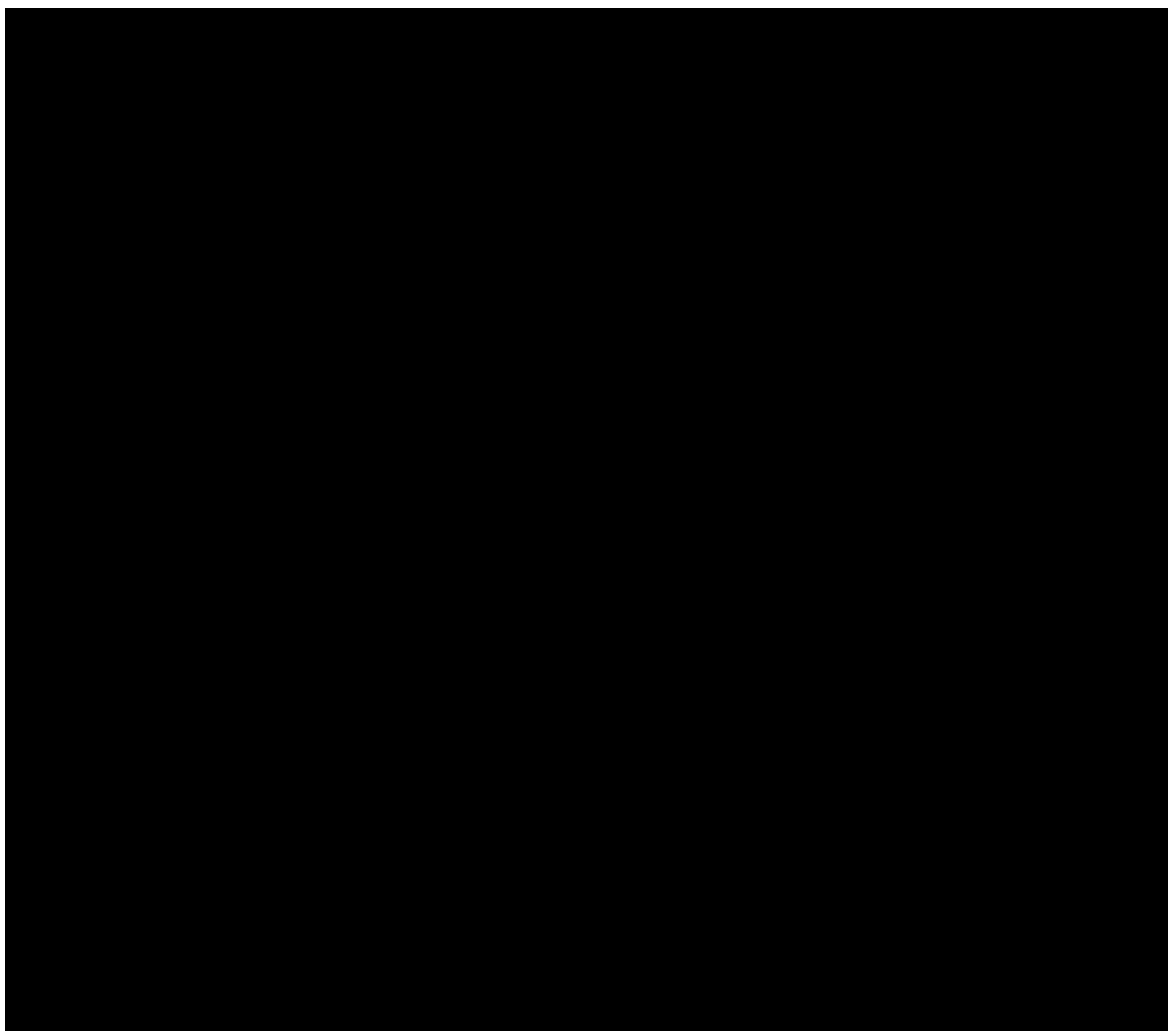
譜例 57 《雨の樹》 mm.62-69 ©1981 by Schott Japan



78小節よりA、Bパートは62小節で提示された動機の原型、または変奏・変容された動機が入り混じった状態で奏で始める。更にそれまで等間隔で鳴らされていたリズムも少しずつずれ始めている。ここでは先程と同じくマリimbaの音が左右から聞こえてくるステレオ効果のような書法と捉えることもできるが、A、Bパートがお互いを補填し合いながら1つの旋律を紡いでいるようにも考えられる。譜例

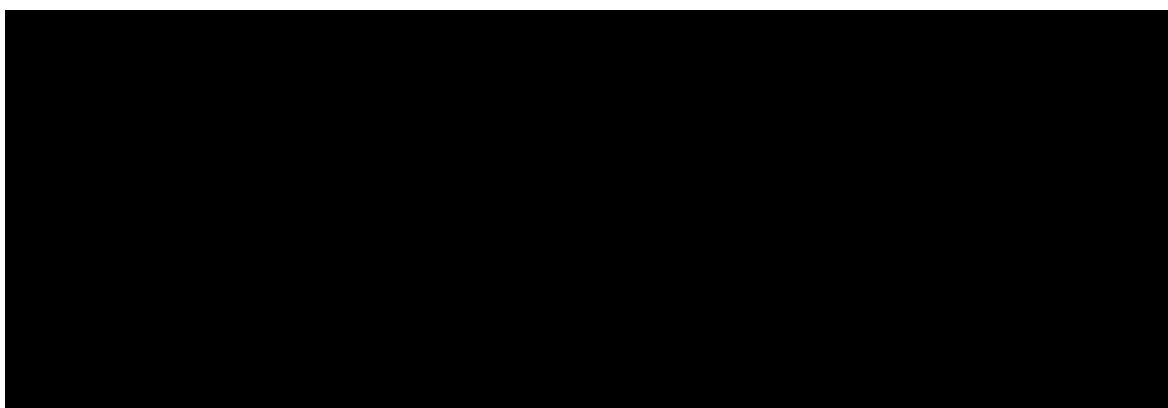
58 内の四角で囲んだものは 62 小節より提示された動機である。B パートは最初に提示された時と同じ音域だが、A パートはオクターブ下の音域に変化しており、これも動機が変奏・変容されたものであると捉えられる。このようにして作られた音空間の中に C パートのヴィブラフォンとアンティーク・シンバルのコンビネーションによる新たな旋律動機が挿入される。この動機は 80~82 小節まで 3 回繰り返された後に 84 小節から徐々に変奏・変容されていくことが見受けられる。この場面においても、これまで考察してきた作品と同様に中心となる動機を用いて音空間を作り出し、その中を旋律が漂うような書法が取られている。

譜例 58 《雨の樹》 mm.78-85 ©1981 by Schott Japan



中間部分では、これまでの作品に見られたような、ある音型や動機をオスティナートのように反復させる書法が見受けられる。《雨の樹》では、反復させる書法を1小節内に短いフレーズを置き、反復記号と反復回数を示すミニマル・ミュージックに見られるような方法となっている。注目したいのは、この書法を用いて強弱が徐々に減衰していく書法が取られているという点である。このような書法は《ウォーター・ウェイズ》においても見受けられたエコーの書法に通ずるが、《ウォーター・ウェイズ》では単音や和音を連打するという書法で試みられていた。しかしながら《雨の樹》では、短い旋律を反復させる方法へと変化している。

譜例 59 《雨の樹》 14 ページ ©1981 by Schott Japan



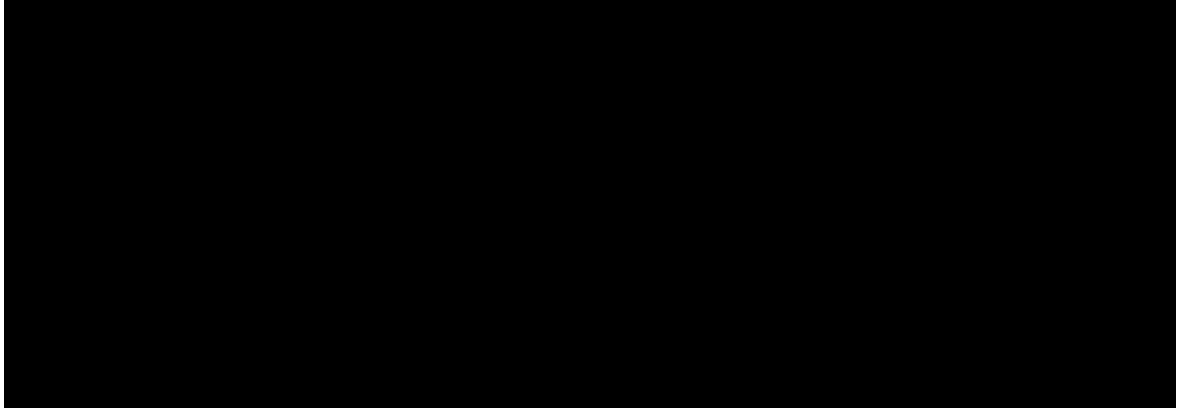
短いフレーズを反復させる書法は既に1960年代の作品群に頻繁に見られたものであり、その多くは徐々にクレッシェンドしていき、巨大な音響を作り出していた。また、この書法のこれまでの使用用途は、多層的な音空間を形成する一部として用いられる傾向にあった。しかしながら《雨の樹》では全パートにより行うことで音像が遠のいていくような効果を生み出していると言え、この時期から見受けられるようになった新たな書法であると言える。

1982年に書かれるピアノ独奏作品《雨の樹素描》にも反復を用いた音空間に関する書法が見受けられる。この作品も《雨の樹》と同じく大江健三郎の小説『頭のいい「^{レイン・ツリー}雨の木」』の中の一説に触発されて書かれた作品である。武満はこの作品について「短い性格的な動機が、リズムの伸縮と遠近法のなかで、見え隠れする」と述べており、音空間に関する試みを行なっていることを示唆している（武満徹全集編集室 2003, 136）。

《雨の樹素描》には中心となる旋律動機は2つ存在する。1つは冒頭に提示される「へ」の字型を描くように上下する旋律、2つ目は21小節にて提示される上行する旋律である。この作品もこれまで考察してきた「水」のメタファーの内に書かれた作品と同様に、セクションに分割ができ、主題となる2つの動機がセクションごとに佇まいを変えて提示される。

楽曲の中盤に低音から響きが立ち上るような場面があり、そこで反復を用いた書法が用いられている(譜例 60)。

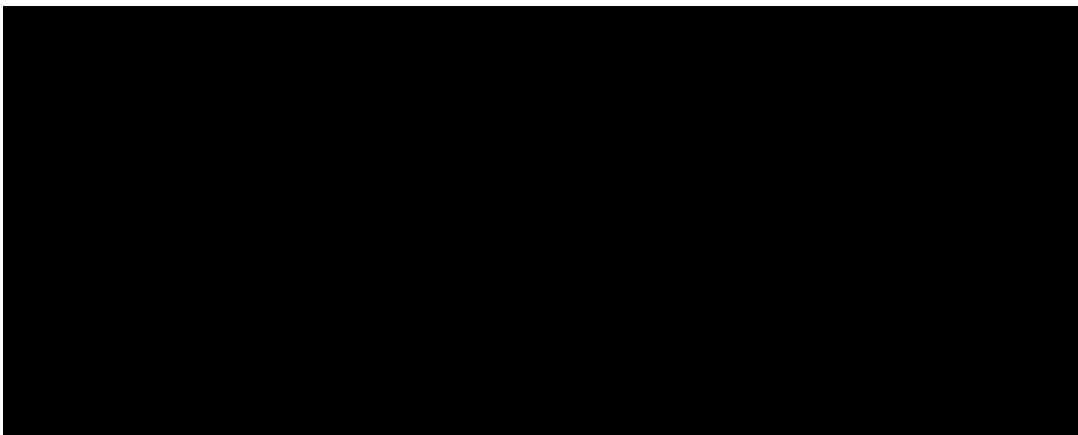
譜例 60 《雨の樹素描》 mm.35-39 ©1982 by Schott Japan



譜例を参照すると、35小節で低音域にてAのオクターブが鳴らされ、その響きの上に36小節から高音域に向かって徐々に3つの和音が積み重ねられ多層的な音響を形成している。続いて強弱の変化にも注目してみる。35小節のAのオクターブがffで鳴らされ、続く和音はpからppへと徐々に減衰していることが見受けられる。続く37~39小節は、35~36小節までのフレーズが音程を変えずに再提示されているが、前者と比べると音価と強弱に変化が起きている。強弱に注目すると、35~36小節はffからppまでの減衰であったが、37~39小節まではppからpppまでの減衰に変化している。つまり、強弱の減衰の幅そのものが37~39小節は減衰していると言えると共に、37~39小節は35~36小節のエコーのような役目であると言える。

これと同じ書法として、61~65小節の部分を挙げることができる。この部分も先程と同様に短い多層的なフレーズが反復されると共に、2回目のフレーズにはウナコルダ(L.)の追加や、表現記号にて「softer than before (前よりも柔らかく)」という表記が追加され、61~62小節のエコーを63~65小節のフレーズが行なっていると言える。

譜例 61 《雨の樹素描》 mm.61-65 ©1982 by Schott Japan



第3期の殆どの作品が「水」のメタファーに分類される中、唯一「庭」のメタファーに分類される作品が1985年に作曲された《夢窓》である。この作品は「庭」のメタファーに分類されると共に、「水」のメタファーに分類される「夢」という要素もタイトルに持ち合わせる作品である。つまり、これまで別々のシリーズとして存在していた「庭」と「水」の合流した作品となっている。本節の最後にこの作品について考察を行いたい。

《夢窓》は京都信用金庫創立60周年を記念し委嘱を受け作曲された作品である。タイトルは室町時代の僧侶である夢窓疎石の国師号である「夢窓」から引用されている。この作品で武満は京都の街並みをどのように描くかという問題を持って作曲に臨んだことを明かしている。プログラムノートにて、《弧》や《秋庭歌一具》同様に、具体的な庭のイメージに基づいて作曲していると述べると共に、前述した問題をどのように作品に取り入れるかについて述べていた。

この曲で、私は、京都をどのように描こうと考えたか？ たんに、夢窓の苔庭の音楽化では、この複雑な都市空間のごく一部分を捉えたにしかすぎない。京都という土地柄は、進取の気運と頑な保守性が共存して、東京や大阪とはまた違ったダイナミズムを秘めているように思われる。静けさの底に、変化の歯車が休むことなく動いている。私の京都に対するイメージの根幹は、こうした相反するものの相克であり、このとき、夢窓という名は、これを表わすまたとない象徴に思えた。

夢と窓は、内と外へ向う2つの相反するダイナミズムの暗喩として用いられている。このインテリア、エクステリアを同時に響かせることが、曲の主眼である。随って、オーケストラは通常の配置とはかなり異なったものになった。左右の弦楽器群に挟まれて、中央前方に小さなアンサンブル（フルート、クラリネット、弦楽四重奏）が置かれている。だが、これは協奏曲ではない。この小編成のアンサンブルは、オーケストラ全体の一部でもあり、またそれ自体オーケストラを象徴する小宇宙でもあり、またそれを内面的な自我と呼んでも差し支えない。そしてオーケストラの中央に、2台のハープ、チェレスタ、ギターの4つの楽器が、内と外を媒介するような透明な音色の通路を作る。中央後方に、金管、木管、打楽器群が配置されている。この音楽の形は、夢の形に似ている。細部は鮮明でありながらその配列は、自動記述的な偶然に委ねられている。音楽的シーケンスは、夢の破片のように、一見とりとめなく顕れて反響を繰返しながら、次第にD₄を主音とする音像を結んでいく。

この曲で使われている素材は、

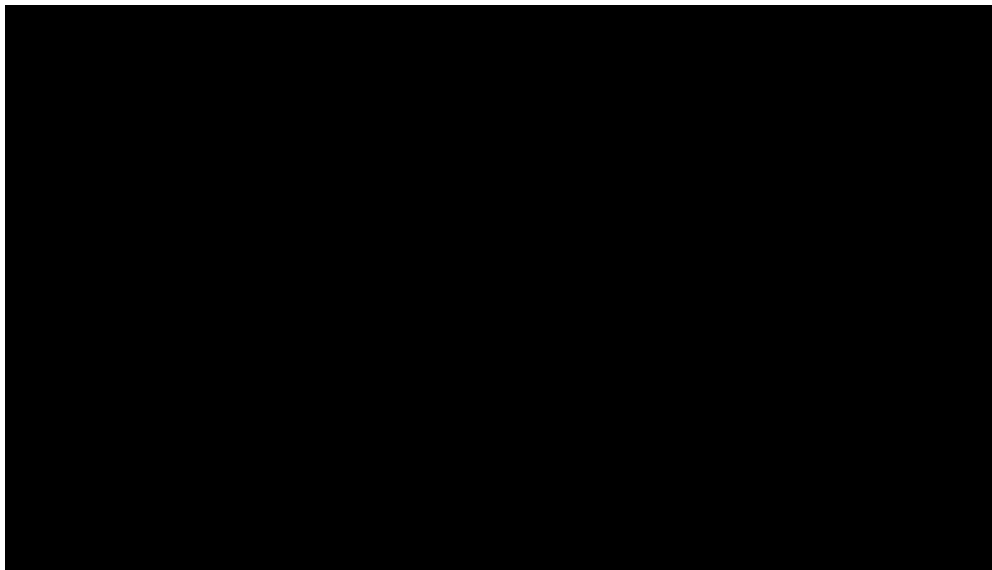
図 15 《夢窓》 2つのハーモニック・ピッチ (譜例は筆者作成)



の2つである。(武満徹全集編集室 2002, 129)

続けて楽器の配置図を参照する。左右に配置される弦楽器は可能な限り距離を空ける指示がされている。

図 16 《夢窓》 配置図 (Takemitsu 1988) ©1988 by Schott Japan Company Ltd.



プログラムノートからこの作品のテーマを読み取り、端的に表すと「2つの相反する要素の共存」と言えるのではないだろうか。この2つの要素を武満は「静けさの底に、変化の歯車が休むことなく動いている」、より具体的には「インテリア、エクステリア」と例に挙げている。このような複数の異なる要素が共存しているという発想は《アーク》にて試みられた、庭を構成する様々な要素に異なる楽想や時間を与え、それらを多層的に共存させ音空間を作り出した方法と類似している。さらに、その発想をより象徴的に扱うために楽器の特殊配置が用いられている。《夢窓》ではインテリアを中央に配置され

る3群のアンサンブル、エクステリアを左右の弦楽器群が象徴していると考えられる。このような点から、これまでの「庭」のメタファーの作品の延長線上にある作品であると言える。

プログラムノートの最後に「この音楽の形は、夢の形に似ている。(中略) 音楽的シーケンスは、夢の破片のように、一見とりとめなく顕れて反響を繰返しながら、次第にD \sharp を主音とする音像を結んでいく。」という「水」のメタファーに分類される作品群に見受けられた、セクションが音空間として併置されていくような書法が取られていることを想起させるような言及がされている。

武満は《夢窓》を作曲するにあたり図15で示した2つのハーモニック・ピッチを用いていると言及していた。核となる音素材を最初に決める書法は「水」のメタファーに分類される作品群に当てはまる。2つのハーモニック・ピッチについて、これまでに武満は導き出した方法や具体的な使用方法についての言及はしていないが、大まかに概観すると、完全4度や完全5度の蓄積を中心として作られていることが窺える。また、ハーモニック・ピッチ1の4つの和音は、1オクターブ内の12音により作られている。

続けて作曲書法について考察していきたい。全体のセクションをリスト化したものを提示する。セクションの区切りはこれまでの作品と同様にリハーサルマークの部分で区切っている。

表4 《夢窓》セクションリスト

セクション	小節	概要
冒頭	1~10	動機Aの提示
A	11~23	動機Bの提示。ドローンと後方からの旋律の呼び交わり、音源の移動
B	24~30	中央前方アンサンブルの出現
C	31~38	動機Cの提示。中央アンサンブルと中央後方アンサンブルによる打音とエコー
D	39~44	木管群の対位法によるポリフォニーの形成、高音域からの下降
E	45~54	中央前方アンサンブルによる室内樂的なセクション
F	55~61	中央前方アンサンブルと中央後方アンサンブルの交唱
G	62~70	弦楽器群による旋律
H	71~74	オーケストラ全体の強弱の減衰、中央前方アンサンブルへの受け渡し
I	75~84	中央前方アンサンブルのソリストティックな動き
J	85~91	左右弦楽器群の音色、リズムによる差
K	92~104	オーケストラ全体による響きの多層化。「As écho」の指示。
L	105~109	左右弦楽器群によるステレオ効果

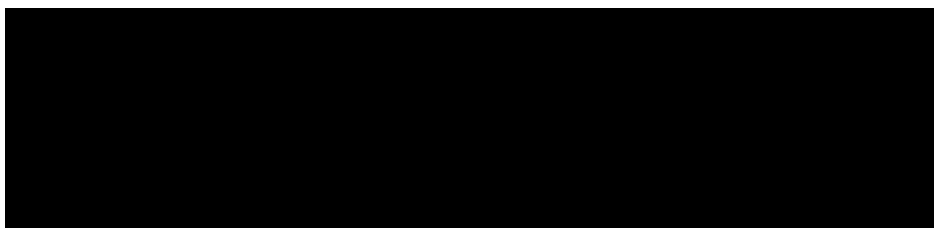
M	110~128	ソロの受け渡し、後方から前方への音源の移動
N	129~139	強弱、音域、密度の上昇
O	140~146	静寂からの急激なクレッシェンドによる破裂
P	147~156	弦楽四重奏の強弱の減衰による遠景への音像移動
Q	157~166	作品のクライマックス
R	167~175	エコーの書法による音像の遠景への移動
S	176~185	冒頭 (mm.1~10) の再現
T	186~188	左右弦楽器群の奏法を分割することによるステレオ効果の明確化
U	189~198	オーケストラ全体が高域へ上昇し消えていく

セクションリストを参照すると、冒頭 (mm.1~10) の再現部がセクション S にて行われていることが見受けられる。このような冒頭セクションの再現を楽曲の終盤に行う形式は「庭」のメタファーの作品群に見受けられた特徴であった。冒頭とセクション S の書法を比較してみたい。どちらも使用小節数は 10 小節であり、音程や音価、使用楽器についても変化は見られないが、左右の弦楽器群の動きをそのままに入れ替えたことが見受けられた。つまり冒頭部分で右側から聞こえてきたものがセクション S では左から聞こえてくるように書き換えられている。入れ替えを行なった理由として、回遊式日本庭園の景観を具体的に再現しているのではないかと考えられる。同じ景観ながらも、入り口側から見える状態と、庭を巡って帰ってきた時の景観は、物理的には反転して見えているのである。このような具体的な庭の景観を弦楽器群の動きのみを入れ替えることで表現しているのではないかと考えられる。

続けて旋律の扱い方について考察を行いたい。《夢窓》には中心となる 4 つの動機が用いられている。1 つ目の動機は、図 15 で示したハーモニック・ピッチ 2 である。これを動機 A とする。この動機のリズムは提示されるその時々により姿を変えており、速いパッセージの時や、長い音価で引き延ばされて提示される時もある。リズムは自由であるが、音程的に跳躍をする特徴を持つ動機と言える。

2 つ目の動機は、20~21 小節にてクラリネット、ヴィブラフォンより提示される上行音型の旋律である。これを動機 B とする。譜例 62 はクラリネットパートを示す。

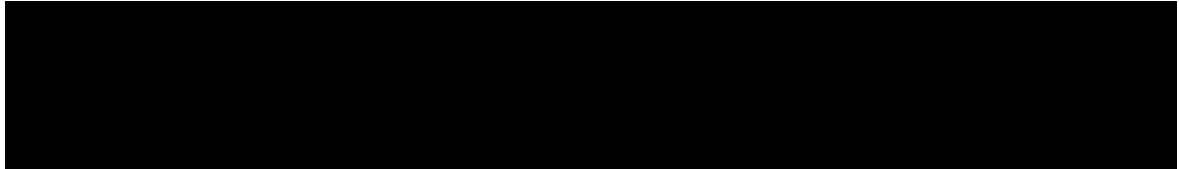
譜例 62 《夢窓》 mm.20~21 動機 B (譜例は筆者作成)



この動機の音程関係を参照すると、増4度-短2度-長2度-短3度-短3度で作られていることがわかる。楽曲中ではこの音程のまま使用されたり、この音程関係を保って移調されたりするが、多くの場面で音程関係は変容される。しかしながら、上行音型という性格は常に保たれている動機である。

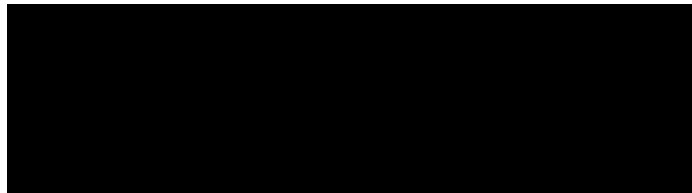
3つ目の動機は、30~34小節にてオーボエにより提示される旋律である。これを動機Cとする。

譜例 63 《夢窓》 mm.30-34 動機C (譜例は筆者作成)



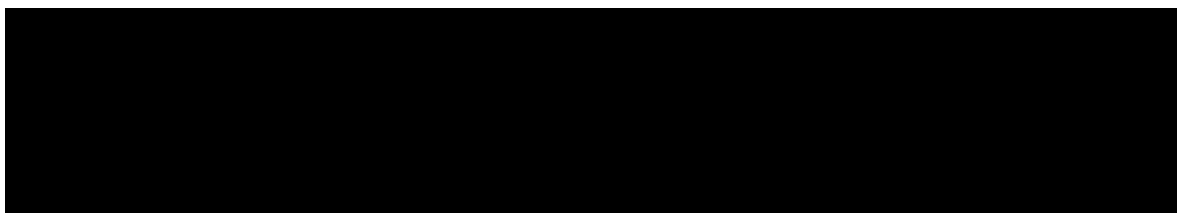
この動機は30~32小節、33~34小節というように区切られて用いられる場面も見受けられる。前半の30~32小節はC-B-A-Cという旋律が2回繰り返されるが、この旋律の中には9度の跳躍が含まれている。このことから、この部分は動機Aから導き出された旋律であるとも考えられる。続けて後半の33小節の1拍目の旋律を参照するとC-H-A-Fという旋律が奏でられている。この旋律を音程の低い順番で並び替えるとA-H-C-Fとなり、短2度-完全4度のSEAモチーフを見出すことができる。また、この動機Cは楽曲中に度々変奏・変容された状態で提示されるが、68小節の中央前方アンサンブルのフルートを参照すると、変奏・変容された動機Cが提示されている。この動機のGis以降の旋律を参照すると、Gis-A-DとH-C-Fの2つのSEAモチーフの組み合わせになっていることが確認できる。

譜例 64 《夢窓》 m.67 フルート (中央前方アンサンブル) 変奏・変容された動機C (譜例は筆者作成)



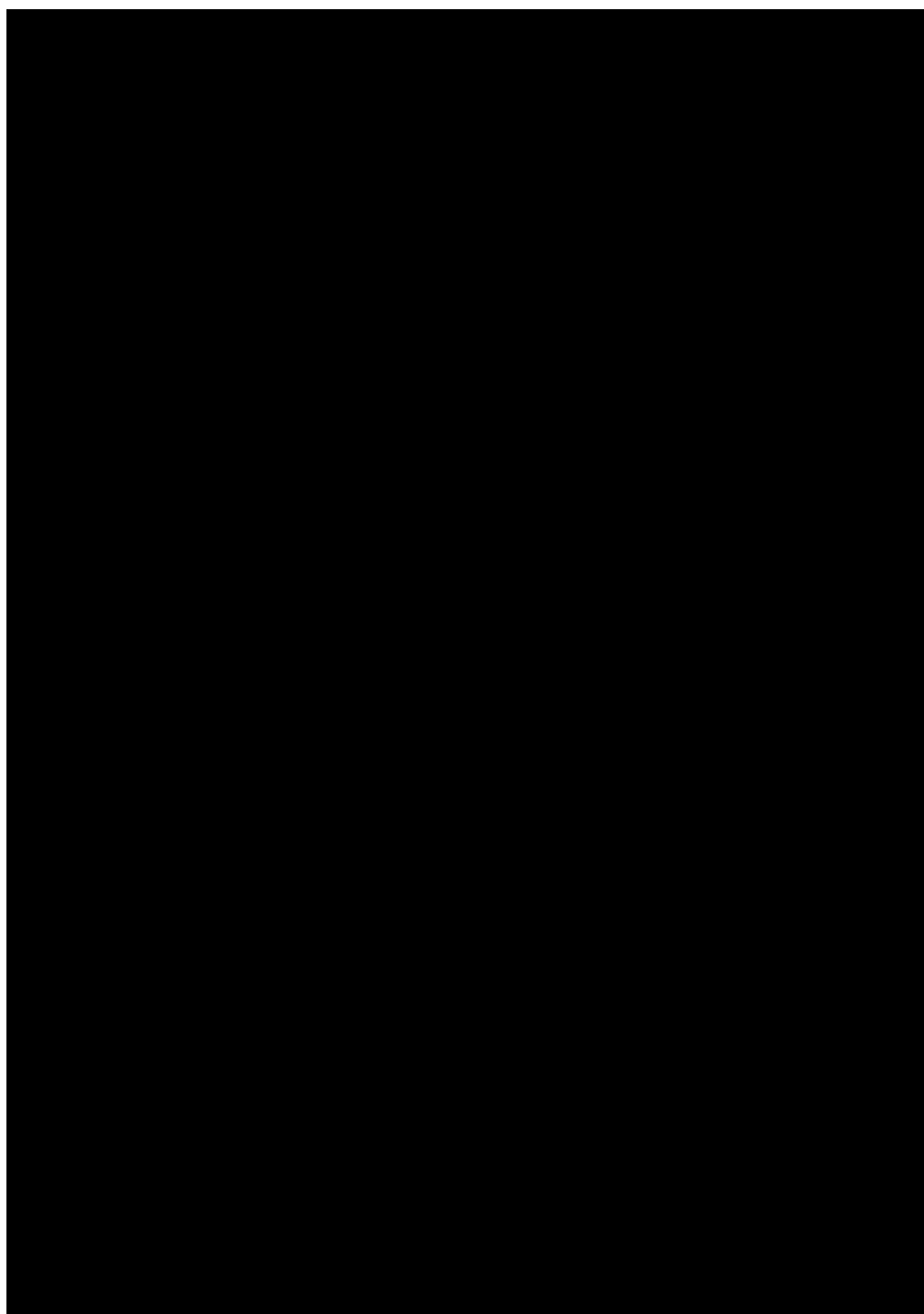
最後の4つ目の動機は、42~43小節にてホルンとトロンボーンにより提示される旋律である。ここでは和音を伴っているが、楽曲中では和音の上声部の旋律(Cis-Gis-C)が変奏・変容されながら度々用いられている。上声部の旋律をC-Cis-Gisと入れ替えると短2度-完全5度という音程を見出せる。この音程関係は《遠い呼び声の彼方へ!》などにも度々見られたSEAモチーフを変容した旋律である。

譜例 65 《夢窓》 mm.42-43 動機D (譜例は筆者作成)



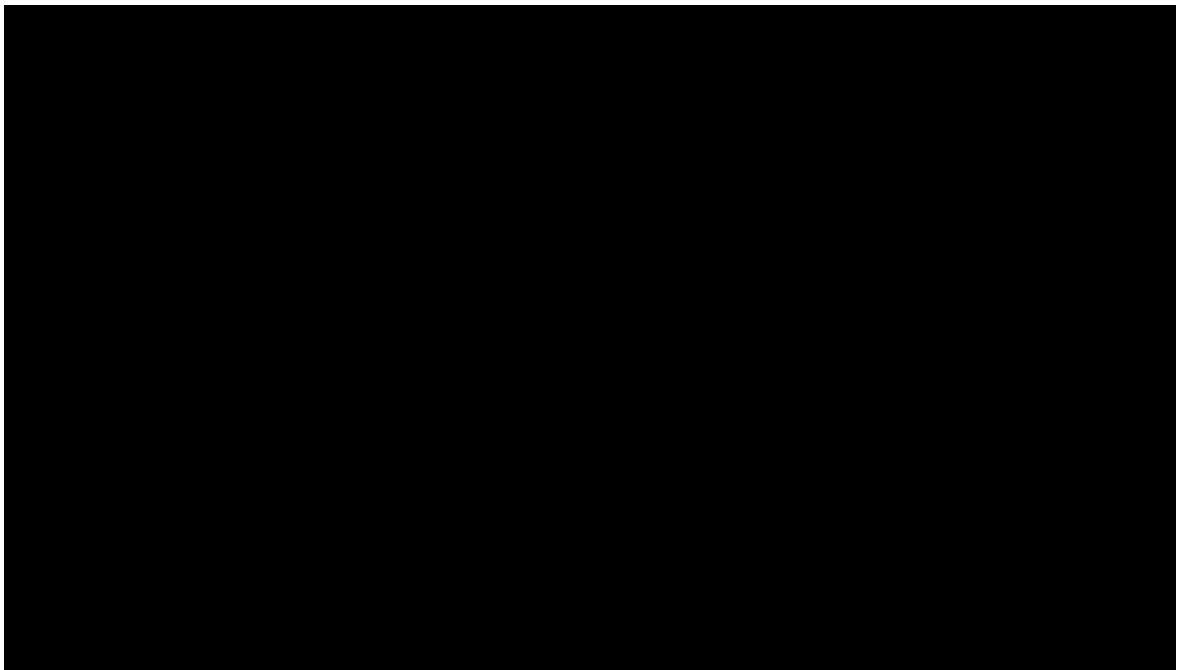
続けて動機の具体的な扱い方について考察を行う。最初にこれまでの作品に様々な方法で試みられたエコーの書法に注目したい。セクション A の 16~21 小節を参照すると、減衰楽器による打音とその響きを管弦楽器により引き伸ばす「打音とエコー」の書法が見受けられる。楽譜を参照すると、中央アンサンブルの 2 台のハープが動機 A を奏で、チェレスタやギター、中央後方アンサンブルのヴィブラフォンは和音を鳴らしているのが見受けられる。その響きを中央後方アンサンブルのフルートやオーボエ、ホルン、左右の弦楽器群が引き伸ばすエコーの役目を担っている。

譜例 66 《夢窓》 mm.16~21 ©1988 by Schott Japan Company Ltd.



セクションDの39~41小節の中央後方アンサンブルを参照すると、動機Bと変奏・変容された動機Cにより多層的な音空間を形成する部分が見受けられる。各動機の詳細な動きを参照すると、第1フルート、オーボエ、第1クラリネット、第2クラリネットにより変奏・変容された動機Cが奏でられ、それを取り囲むように、ファゴット、ピッコロ、第2フルートと第3クラリネットの順で動機Bが奏でられている。ここでの動機Bはそれぞれリズムや入るタイミングが微妙に異なっていることから、ここでは動機の「ずれ」によるエコーの書法を用いていると言える。

譜例 67 《夢窓》 mm.35~41 中央後方アンサンブル ©1988 by Schott Japan Company Ltd.

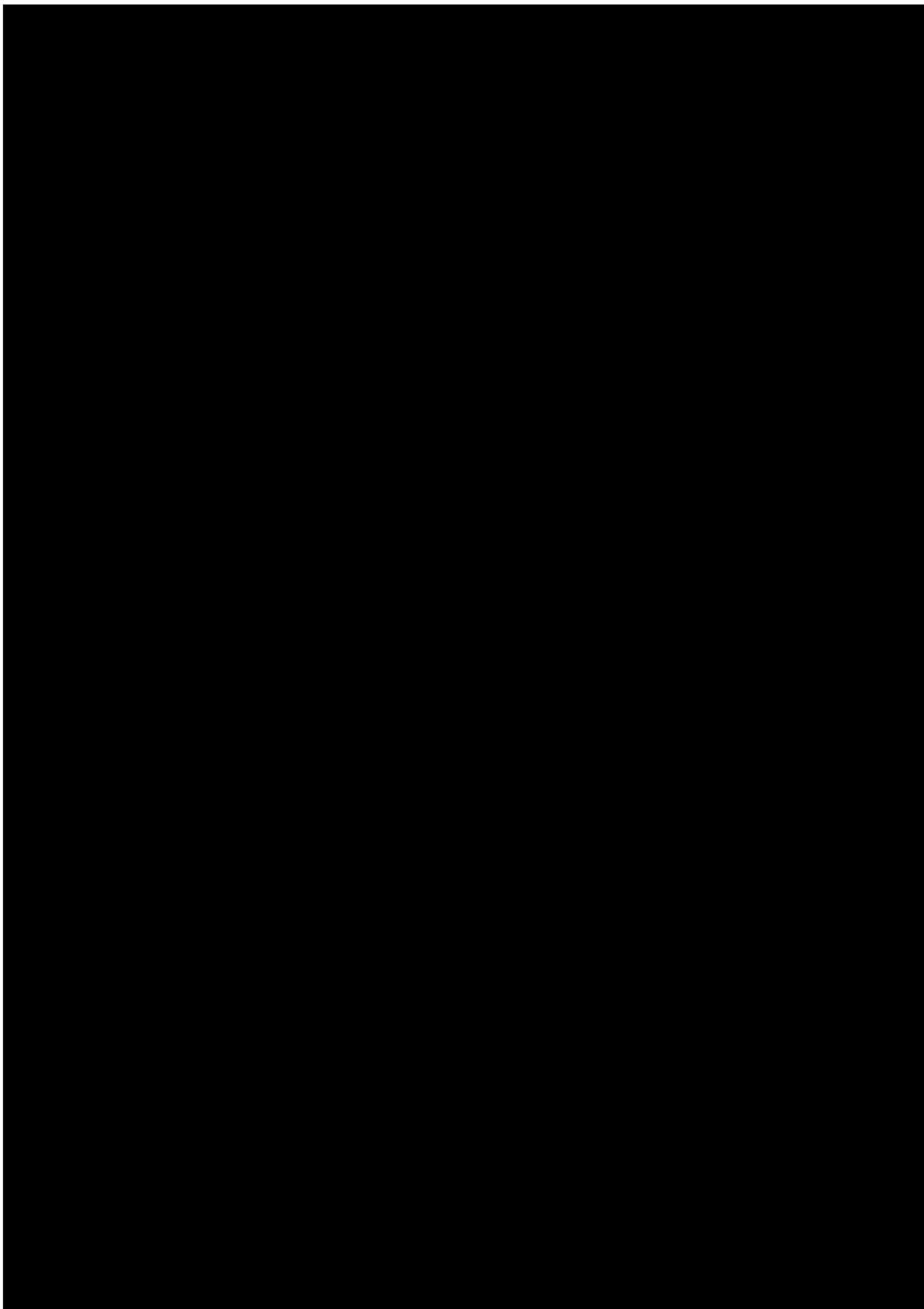


この「ずれ」によるエコーの書法は《遠い呼び声の彼方へ!》などの協奏曲による作品では、独奏楽器の奏でる主旋律から導き出した断片動機を用いており、中心となる主旋律とそれをエコーしながら取り囲む動機は主旋律により関係付けられていた。しかしながら、例に挙げたセクションDの場合、中心となる旋律はオーボエなどが奏でる動機Cであると考えられるが、それを取り囲む動機Bとの明確な関係はない。

前述した2つの書法の違いについて見解を述べておきたい。前者の書法は、河や雨などがテーマとなる場合に用いられる書法であると考えられる。そして後者の書法は「庭」のメタファーの内に書かれた作品の場合に用いられる書法であると考えられる。前者の場合、テーマとなる河や雨などは1つの方向に向かって進んでいくものである。それを音楽化する場合においても全ての旋律や動機も1つの巨大な流れの中で同じ方向に向かって進行していくため、それぞれに明確な関係を持たせる必要があったのではないかと考えられる。後者の書法の場合、《弧》などの「庭」のメタファーの作品群に見られた複数

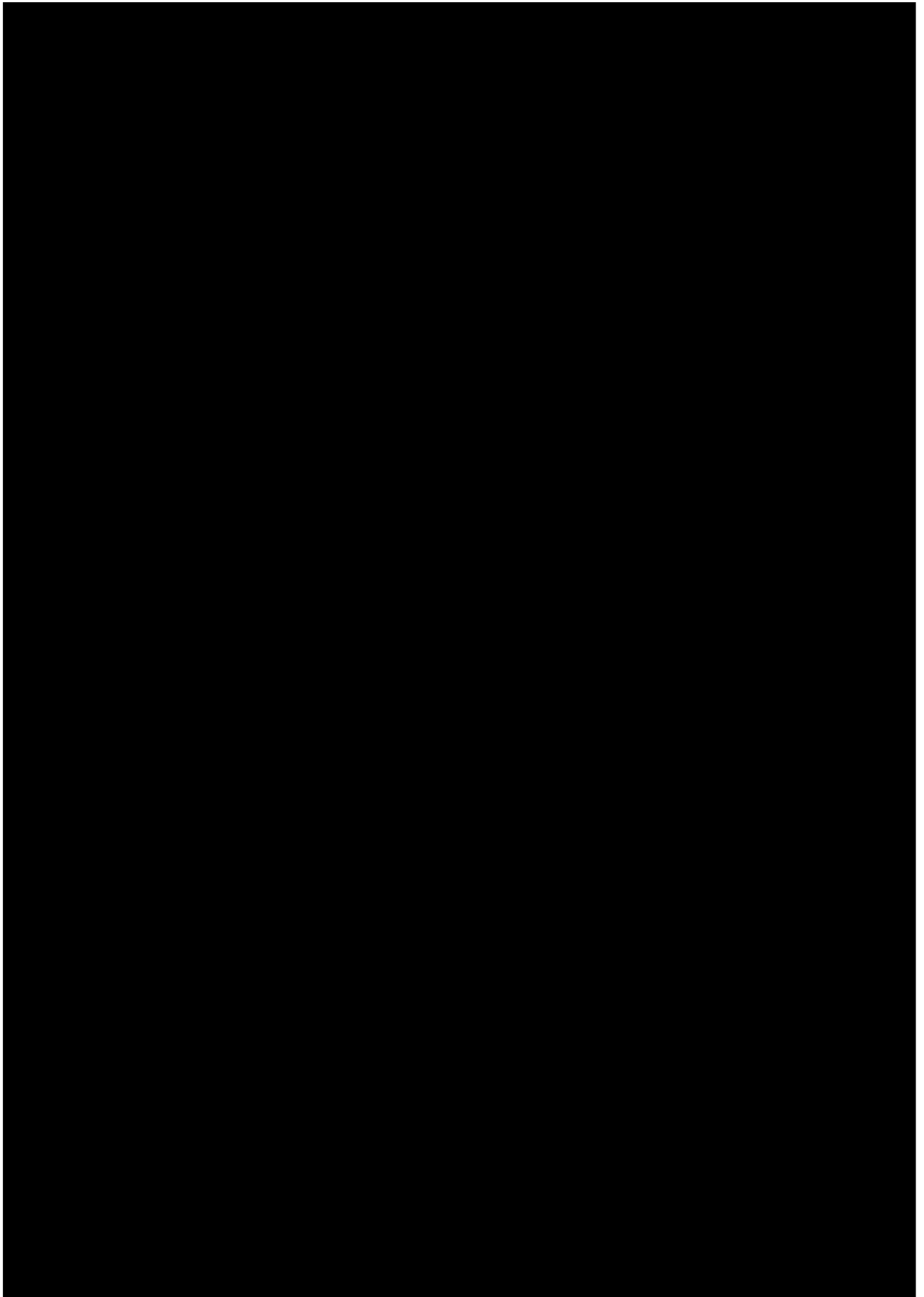
の異なる楽想を蓄積させて多層的な音空間を作り出す書法に分類されると考える。しかしながら、1970年代までの作品群と《夢窓》の書法を比較すると決定的に異なっている点が見受けられる。それは、1970年代までの蓄積させる楽想の殆どは無時間的な音のオブジェであったが、《夢窓》では旋律を蓄積させていく書法に変化している。《夢窓》以前に「庭」のメタファーに該当する作品は《秋庭歌一具》にあたるため、指摘した書法の変化については《秋庭歌一具》の考察が必要である。

続けて87～91小節を参照したい。中央後方アンサンブルのフルートやクラリネット、グロッケンシュピール、中央アンサンブルの第2ハーブ、チェレスタなどは動機Cの前半部分の上行音型を変奏・変容した旋律を奏でている。そして、中央アンサンブルの第1ハーブ、中央後方アンサンブルのヴィブラフォンは動機Aを奏で、左右の弦楽器群は変奏・変容された動機Dを奏でている。ここでは前述した旋律を多層化させて音空間を作り出す書法をとっているが、それに楽器の特殊配置の効果加えて用いている。武満がプログラムノートにて述べたインテリアとエクステリアを同時に鳴らすことを試みた具体的な書法は、このような様々な位置から異なる動機が鳴らされる方法を持って実現されたと考えられる。



続いてセクションMにあたる110～122小節を考察したい(譜例69)。ここでは110小節目から変奏・変容された動機Dがイングリッシュ・ホルンによりが奏でられるが、110小節の開始音の部分を参照すると、「As from far beyond (遙か彼方より)」という表現記号が加えられている。このような空間的なイメージを抽象的な言葉のまま楽譜に表記したのは、1960、1970年代において「lontano」や「lointain」などが稀に書かれる程度であった。しかしながら1980年代以降の作品群には、より直接的に空間性へと結びつくような表現になり、頻繁に見受けられるようになる。続けて110小節の書法を参照すると、前のセクションの最後に左右の弦楽器群のコントラバスがD音を奏で、そのD音と全く同じ音域のD音でイングリッシュ・ホルンの動きが始まっている。これを言い換えると、コントラバスが奏でたD音からイングリッシュ・ホルンが浮かび上がってくるような書法となっていると言える。また、楽器の位置関係を参照してみると、イングリッシュ・ホルンは中央後方アンサンブルに位置するため、D音が遠景へと移動したかのような印象を与えている。武満はこのような書法を取ることで、言葉の表現だけに留まらず、具体的な音響効果の面でも空間を想起させるような試みをしていたと言える。

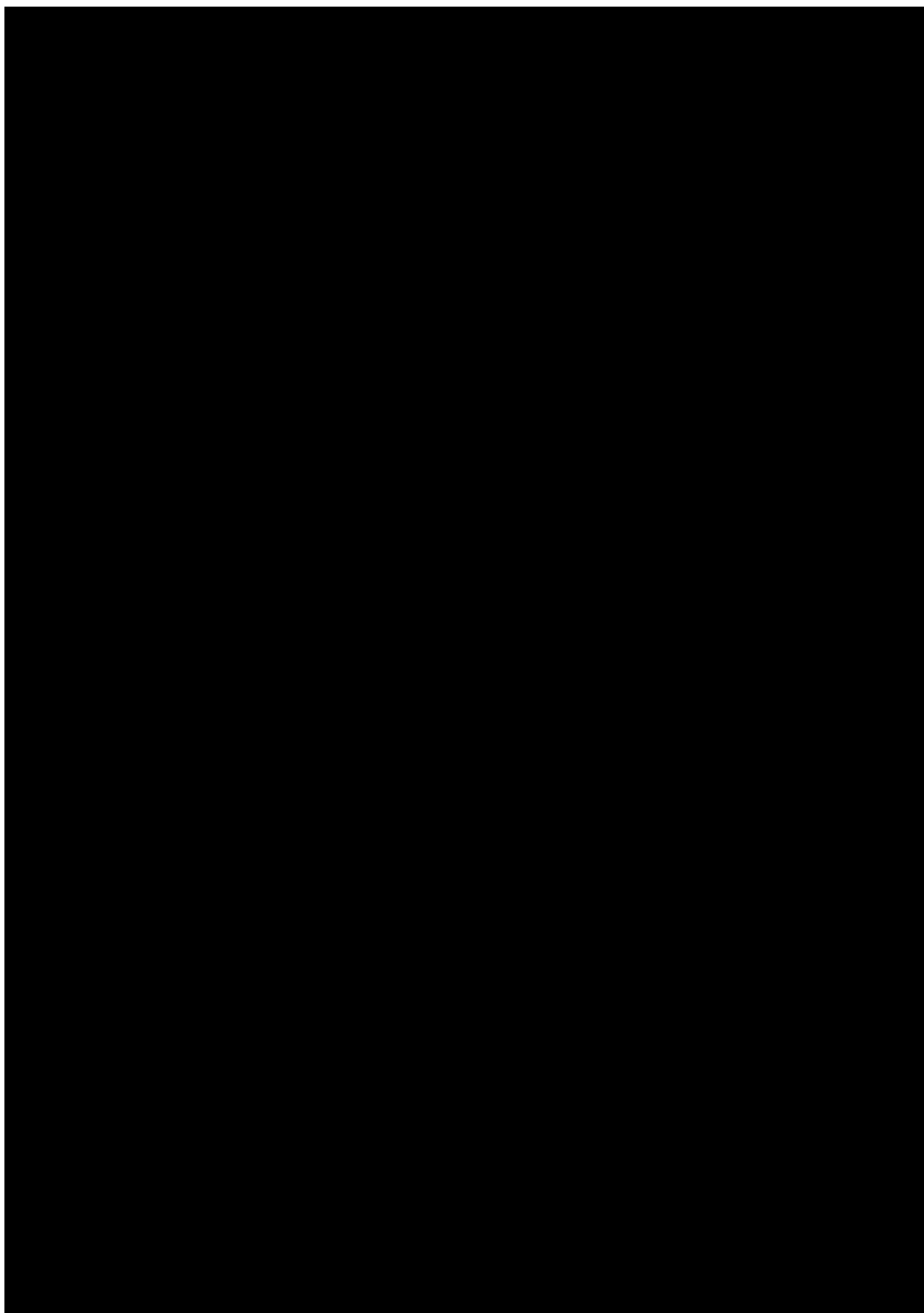
このような特殊配置を生かした書法は115小節からも見受けられる。115小節の中央後方アンサンブルのクラリネットに注目すると、115～116小節の2拍目まで変奏・変容された動機Bを奏で、続けて変奏・変容された動機Cの冒頭部分を一瞬奏で、117小節にCis音を奏でて消えていく。クラリネットが奏でたCis音は中央前方アンサンブルのフルートに同じ音域のCis音(Des)で受け渡され、フルートは続けて変奏・変容された動機Cを奏で始める。ここでも110小節で見受けられたコントラバスとイングリッシュ・ホルンの関係のような音像の空間移動が行われており、115～117小節では遠景から近景へと音が移動してきたかのような印象を与える書法となっている。

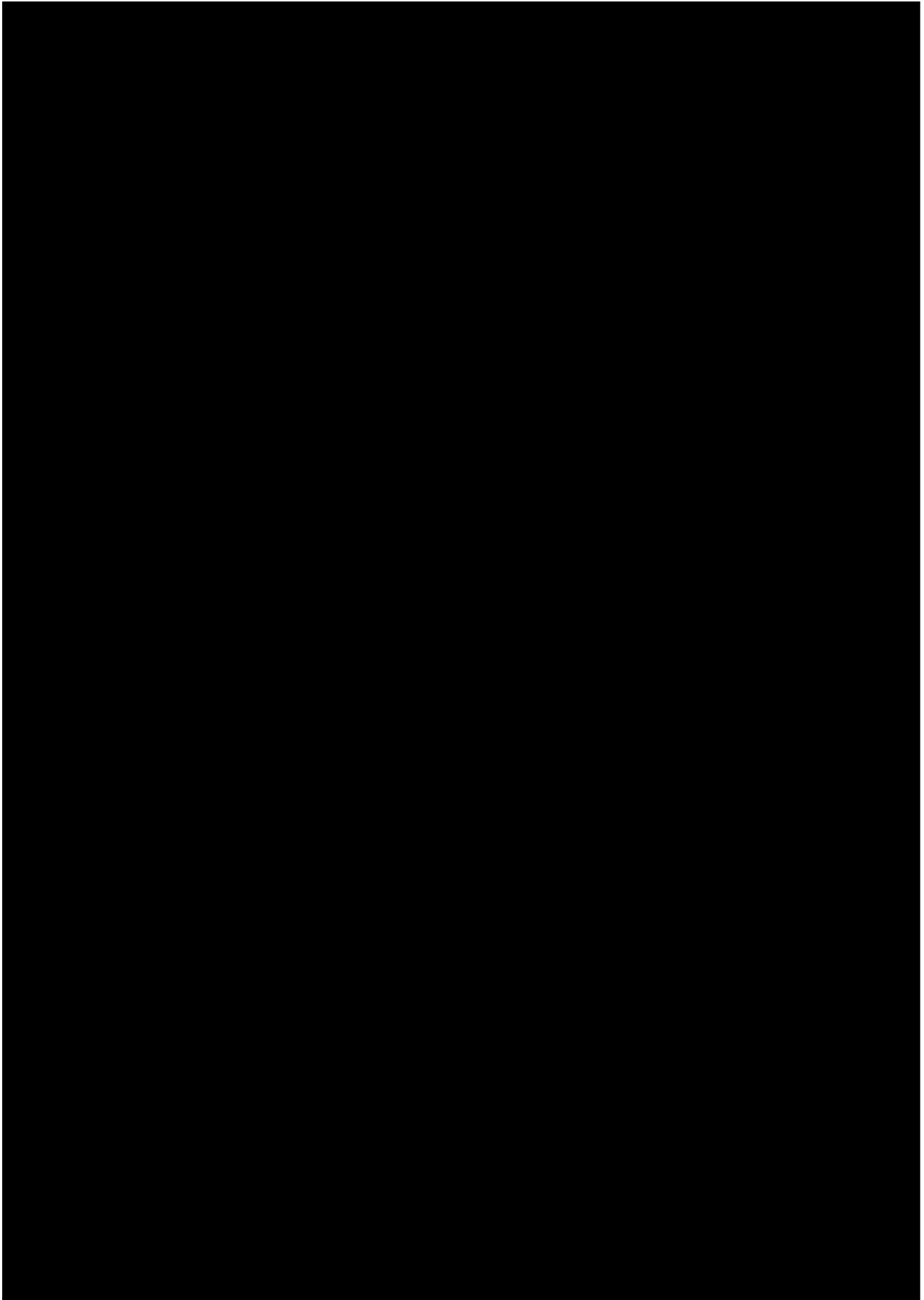


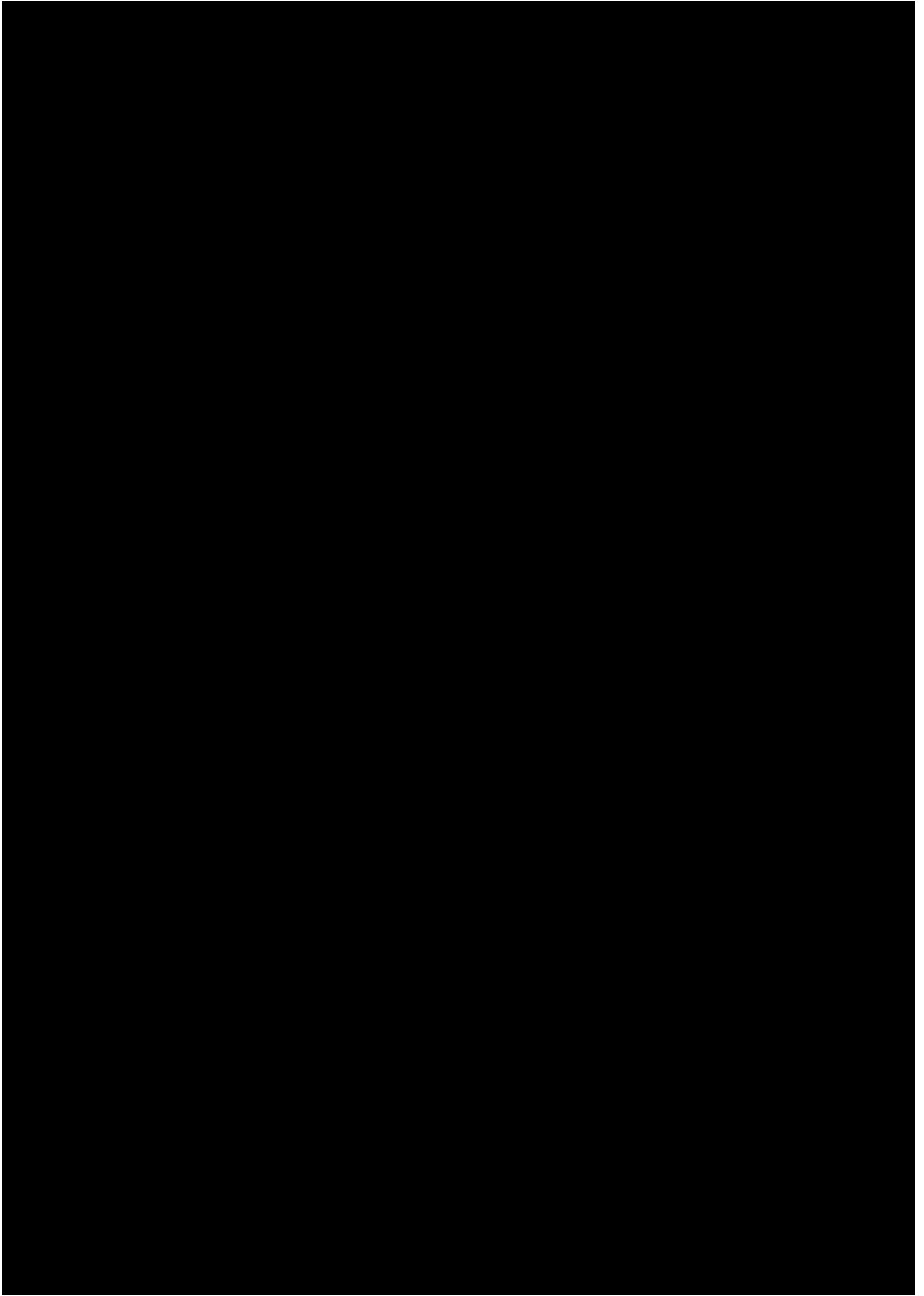
次に反復を用いた書法について考察したい。セクションKにあたる92～93小節を参照すると、中央アンサンブルの第1ハーブの奏でる変奏・変容された動機Aを中央後方アンサンブルの管楽器群が引き伸ばす打音とエコーの書法が見受けられる。この2小節を1つのセットとして97小節まで反復される。この反復する動機Aの他に、左右の弦楽器群は持続音を奏でている。このようにして作り上げられた音空間の中に中央後方アンサンブルのフルート群とオーボエ群、中央アンサンブルの第1ホルン、第2ホルン、トランペットによる変奏・変容された動機Dが93小節の終盤から現れ、より複雑な音空間を形成している。93～99小節まで中央後方アンサンブルの管楽器群により奏でられた変奏・変容された動機Dは98小節にて中央後方アンサンブルのクラリネットと右側の弦楽器群の第1ヴァイオリンとチェロへと受け渡され、変奏・変容された動機Dが遠景から舞台右側へと移動するような印象を与えている。92～97小節まで反復されていた第1ハーブを中心とする音響は、98～99小節にて変奏・変容が起こるが、打音とエコーのオーケストレーションはそのままに100～101小節まで反復されている。ここで注目したいのは100～101小節に追加された「As écho」という表記である。100～101小節は直前の98～99小節のエコーを担っている。

このような言葉による空間的なイメージを指示する方法は、先ほども指摘した「As from far beyond」と同様にこの時代の作品以降に頻繁に見られるようになる表記である。具体的な書法を参照してみると、「As écho」と指示された100～101小節は98～99小節と比較すると、各楽器の音程や音価の変化はなく、強弱の変化のみであることが見受けられる。強弱の変化を参照すると、100～101小節は98～99小節の強弱と比べ全体的に一段階減衰して書かれており、「As écho」の表記通り音像が徐々に消えていくかのような効果を作り出している。このような書法は《雨の樹》や《雨の樹素描》においても確認できた書法であったが、これらが書かれた1980年代初頭には言葉の指示が無い状態、または《雨の樹素描》の「softer than before」などの指示に留まっていた。しかしながら、仮に「As écho」の表記が無い場合であっても、書法においては徐々に全体の音像が減衰していく空間性が認知できるように書かれている。つまりここでの「As écho」の表記は、飽くまでも演奏家などの意識に呼びかける要素でしかないと言える。しかしながら、武満がこのようにして空間的なイメージを伝えようとしているところには、音空間に関する空間性への意識がより表面化してきたと考えられる。

また、同じような反復しながら減衰していくエコーの書法は冒頭の再現に入る手前の171～175小節にも見受けられる。ここでは92～101小節までと比較すると、反復されるのは1つの和音となっており、エコーしていく様子が最も効果的に聴取できるようなシンプルな音響となっている。







本節では1980～1986年の作品群から協奏曲、独奏楽器を持たないオーケストラ、室内楽、独奏曲、そして「水」と「庭」の両方のメタファーを持つ《夢窓》を対象に小さな分析を行いながら考察を行った。本節の最後に第3期の作品群に見られた書法について短くまとめておきたい。

第3期は河や雨、夢といった「水」のメタファーに分類される作品群が多く作曲されたと共に、「数」の操作を行う書法や、SEA モティーフなどの新たな書法をこれまでの書法と合流させるような試みが見受けられた時代であった。また、それらは楽器の特殊配置を行わないパターンが多い傾向にあった。そのため本節の冒頭にて、「水」のメタファーに分類される作品群の空間性に関する書法は、物理的空間の効果を用いずにオーケストレーションなどの音空間に関する書法により試みていると推測した。

はじめに旋律の扱い方についてまとめたい。最初に独奏楽器を持つオーケストラ作品の例として《遠い呼び声の彼方へ!》の考察を行なった。この作品の考察から得られたものは、独奏ヴァイオリンの奏でる主旋律から「数」の操作により導き出された複数の動機をオーケストラパート内で重ね合わせ、多層的な音空間を作り出していたという点であった。そこからさらに独奏ヴァイオリンとオーケストラの関係性を考察すると、多くの場面で独奏ヴァイオリンが奏でていた旋律が直後のオーケストラパートにエコーしていく書法や、その逆のオーケストラパートから独奏ヴァイオリンへとエコーしていく書法が見受けられた。

独奏楽器を持たないオーケストラ作品の例として《雨ぞふる》の考察も行なった。この作品も明確な主旋律が用いられていた。この作品では主旋律を担う楽器は、フルートやオーボエ、トランペットなどその時々に変化していた。エコーの書法については、《遠い呼び声の彼方へ!》と類似しており、ある楽器が主旋律を奏でた直後に他の楽器にエコーしていく書法が見受けられた。

《雨ぞふる》のもう一つの特徴として、《遠い呼び声の彼方へ!》では殆ど見受けられなかったピアノや打楽器の音を管弦楽器が引き伸ばす「打音とエコー」の書法が多く用いられていた。この書法は1960年代から見受けられた書法であった。この書法を鑑みると、これまで減衰楽器が鳴らす単音や和音などを引き伸ばしている傾向にあった。このことから《遠い呼び声の彼方へ!》においてあまり用いられなかった理由を推測すると、打音を担う鍵盤楽器、打楽器群も管弦楽器群と同様に水平的な動きをしていたためであると考えられる。

また、短い動機をオスティナートのように反復させる書法が見受けられた。この書法は1960年代の作品では指定された音を指示された小節まで、または指示された時間の間になるべく早く繰り返す即興的な方法で試みられた。1970年代では《ブライス》や《ウォーター・ウェイズ》などで、異なる周期のパッセージをポリテンポにより反復させる書法へと変化していた。この書法は反復するパッセージ自体は

は即興的ではなくなったが、反復する時間は1960年代と同じく指示された小節まで、または指示された時間の間を指示する定量記譜では無い方法となっている。《雨ぞふる》では、1小節を1つのセットとする音響動機を定量記譜により反復する方法へ変化していた。このような反復の書法は《遠い呼び声の彼方へ!》のセクション8の独奏ヴァイオリンにも見受けられた。

室内楽の作品では《雨の樹》を取り上げた。《雨の樹》においても前述した動機を反復させる書法が見受けられたが、ここではミニマル・ミュージックに見られるような書法で行われていた。書法の変化と合わせて注目したのが強弱の変化であった。ここでは反復されていくうちに徐々に強弱が減衰していくようになっており、音像全体が遠景へ遠のいていくような印象を与える効果を作り出していた。このような書法は《ウォーター・ウェイズ》などにも見受けられたエコーの効果に類似しているが、《雨の樹》の場合、短い旋律を用いてアンサンブル全体で行なっているところに書法の変化が起きていると論じた。

《雨の樹》で見られた反復しながら強弱が減衰していく書法はピアノ独奏作品《雨の樹素描》にも見受けられた。《雨の樹素描》では、2小節かけて低音から徐々に高音へ向かって和音が積み重ねられていく動機を1つのセットとして、それが2回反復されていた。そのセットは1回目に提示された時より2回目の方が全体的に強弱を弱く書かれていた。このような書法も旋律を用いたエコーの書法であると言える。

最後に「水」と「庭」のメタファーを持つ《夢窓》について考察を行なった。《夢窓》では2つのハーモニック・ピッチが用いられていた。その2つのうち、ハーモニック・ピッチ2は動機Aという旋律動機として用いられていた。このことから2-1-5にて論じた「^{ハーモニック・ピッチ}音程」と「^{ハーモニック・フィールド}音場」を踏まえて改めて2つのハーモニック・ピッチについて考察を行うと、和音を示すようなハーモニック・ピッチ1は「^{ハーモニック・フィールド}音場」であり、旋律として扱われているハーモニック・ピッチ2は「^{ハーモニック・ピッチ}音程」というように分類することも可能であると言える。

《夢窓》で用いられていた旋律動機は動機Aの他にB、C、Dの4つの動機が用いられていた。それらの扱いは、ここまで考察した作品群に見られた様々なエコーの書法が見受けられた。しかしながら、ここまで考察した「水」のメタファーのみに分類される作品群とは異なり、中心となる主題旋律が存在していない。「水」のメタファーの作品群には中心となる主旋律が存在し、そこから様々な動機を導き出していた。《夢窓》では、そのような方法により動機を導いたのではなく、予め用意されていたと考えられる。つまり4つの動機には主従関係はなく、それぞれが別々の性格を持った動機であると言える。このような4つの動機がその時々組み合わせられ、特殊配置により作り出された様々な位置から聞こえてくるような書法が取られていた。

以上の考察を通して明らかとなったのは、楽想や性格が異なる複数の動機を多層的に蓄積させて音空間を作り出す書法は、「庭」と「水」のメタファーの両方に共通して用いられている書法であるということである。しかしながら、両者の間には旋律動機を導き出す上で、中心となる主旋律の有無により書法が異なっていることを指摘できる。

「庭」のメタファーでは、《アーク》の時のように音空間を構成する動機は、それぞれが異なった性格や楽想を持つ別々の動機であることを認知できなければならなかったために、中心となる主旋律の存在を必要としないと言える。「水」のメタファーでは、中心となる主旋律とそこから導かれた動機という関係が重要となっていた。このような主旋律と動機を関係づける上で重要となるのが、SEA モティーフや音程関係に基づく「数」の操作である。1960年代の武満は、十二音技法やセリーといった書法に嫌悪感を示すような言及が多くされてきた。しかしながら1980年代以降に「数」の操作により音楽を作っていると明かした。表面的に受け取ると言動と行動が矛盾しているとも捉えられれば、作風の変化であるとも捉えられる。しかしながら武満の「数」の操作は十二音技法やセリーにみられるような作品を構造化するためのシステムではなく、旋律動機をより自由に変奏・変容させるための核のようなものであると言える。この考え方については榎崎洋子も同様の意見を述べていた（榎崎 2005, 120）。

続けて音楽の形式についてまとめたい。「水」のメタファーに含まれる「夢」という概念は武満によると「^{イマジナリー}想像的な音響風景^{サウンドスケープ}」が併置される書法により試みられていることから、リハーサルマークの位置を分割点とするセクションに区切って考察を行なった。《遠い呼び声の彼方へ!》では、曲が進行するにつれてオーケストラパートに様々な動機が現れて行くと共に、前に提示された動機と重ねられ複合的な音空間を作り出していた。そのように発展的に進行していくのかと思えば、前のセクションが変奏・変容されて再提示される場面も見受けられた。最終的にセクション全体を俯瞰してみると、武満が述べた通り、提示された動機により作り出された断片的な音響風景が併置された状態になっていると言える。つまり、セクションというものは別の言い方をすると、1つの部屋とも捉えられるような音空間なのである。

また、各セクションはセクション内で用いられている動機と対応しており、セクションの性格や楽想はその動機により決められていると言える。そのため、動機が再提示される時には、そのセクションも再度繰り返され、それに加えて、動機が変奏・変容される場合はセクション自体も変奏・変容された状態で再提示されることになる。つまり、セクションは動機と共に楽曲中で循環するように何度も用いられていると言える。このような形式を大まかに捉えるのであれば変奏曲に近いものであると考えられる。武満の述べる「想像的な音響風景の併置」というものは、このようにして作られた様々な音空間の連続を指しているとともに、2-1-5 で指摘したような「非連続の連続」という考え方により成り立つもの

であると考えられる。《遠い呼び声の彼方へ!》などは、このような目まぐるしく変化していく音空間の連続の中を独奏ヴァイオリンの奏でる旋律が揺蕩うような音楽であると言える。

《夢窓》の形式には、1970年代までの「庭」のメタファーに分類される作品群に見られた楽曲終盤にて冒頭のセクションに回帰する方法が見受けられた。この特徴的な回帰部分以外は、前述した循環するセクション構造と同じような形式であったと言える。つまり、《アーク》に見られた「1部で辿った道を2部で戻ってくる」という回遊式日本庭園の時間体験から援用された形式構造は殆ど見受けられなくなったと言える。しかしながら武満の認識としては、《アーク》の時と同様に複数の動機により作り出された音響庭園を歩いていく（聴取していく）中で、時間経過によって景色や庭を構成する要素の佇まいが変化していく時間体験を各セクションで描いていると考える。《夢窓》における歩行者は《アーク》の独奏ピアノのような具体的な楽器ではなく、聴衆がその役目を担い、舞台上で繰り広げられる音響庭園を体験するような音楽となっていると言える。

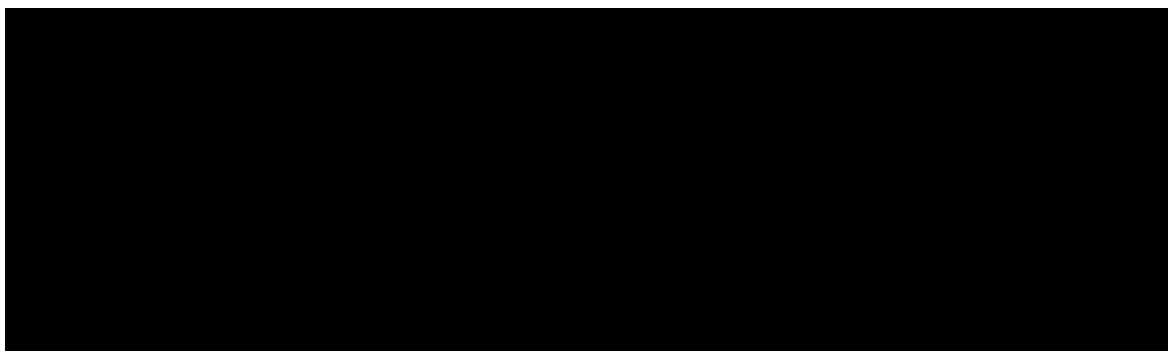
2-3-4 第4期 1987年～1994年

ここでは、《ジェモー》の成立を迎えた後の作品群について考察を行う。作品リストを参照すると、これまでと同様に独奏楽器を持つオーケストラ作品を中心に作曲されている。その合間合間に独奏楽器を持たないオーケストラ作品や、室内楽などの小規模な作品が書かれている。このような傾向から、楽器編成の指向性は第3期までと大きな変化は起きていないと考えられる。

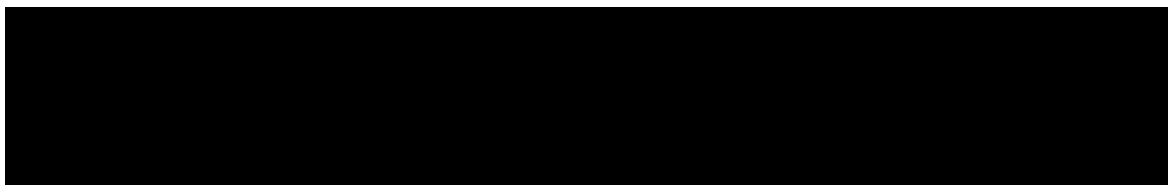
第4期の特徴として、第3期で《夢窓》以外に書くことのなかった「庭」のメタファーに分類される作品が再び現れ始める。しかしながら、「庭」のメタファーに分類される作品の特徴である楽器の特殊配置を行なっている作品は2作品となっている。その内の《トゥリー・ライン》については、楽曲終盤にオーボエが舞台裏で演奏するという演出以外は通常の位置で演奏を行なっているため、厳密には楽器の特殊配置を行なってはいない。つまりこの時期には「庭」のメタファーに含まれ、尚且つ楽器の特殊配置を行なっている作品は《セレモニアル -An Autumn Ode-》のみと言える。

具体的な書法について考察を行う。はじめに独奏楽器を持つオーケストラ作品に注目したい。第4期の最初にはフルート協奏曲《ウォーター・ドリーミング》やヴァイオリンと弦楽オーケストラの《ノスタルジア》が作曲されている。両作品とも楽曲冒頭に独奏楽器により主旋律が奏でられている。以下がそれぞれの楽曲の主旋律である。

譜例 73 《ウォーター・ドリーミング》 mm.4-9 独奏フルートによる主旋律（譜例は筆者作成）



譜例 74 《ノスタルジア》 mm.5-7 独奏ヴァイオリンによる主旋律（譜例は筆者作成）



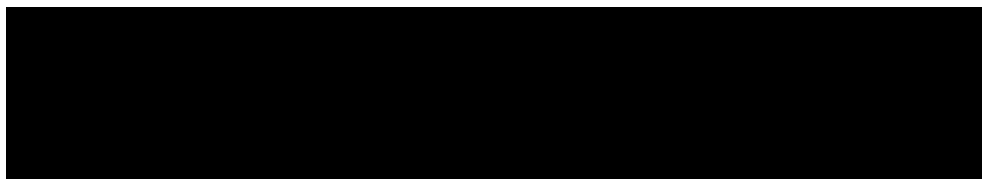
武満によると、《ウォーター・ドリーミング》は作品全体が上記の主題から派生した多くの旋律的亜種と色彩的な装飾で成り立っていると共に、この音楽も抒情的で夢幻的な挿話が円環をなすように連なっている作品であると説明している（武満徹全集編集室 2002, 143）。ここで言及された挿話が円環をなすように連なっているというのは、前節で論じたセクションが循環しているような形式を指している。同じく《ノスタルジア》も独奏ヴァイオリンにより提示される主題が全曲を支配していると武満は説明している（武満徹全集編集室 2002, 145）。形式の面においても《ウォーター・ドリーミング》と同じく、複数のセクションが循環するように変奏・変容を伴いながら何度も提示される書法が取られていた。実際の書法の面では、前節までに見受けられたエコーの書法や、主旋律から導かれた複数の動機を多層的に重ね合わせ音空間を形成する書法は1986年までの作品と同様に見受けられた。また、音楽形式の面でも前年までの書法を引き続き用いていた。しかしながら、これらの作品は第4期に入ってからあまり時間が経過していない作品であるため、第3期までの作品との相違点や類似点を見定めるのは難しいと言える。

続いて第4期に入ってから少し時間が経過した時点の作品を考察したい。1989年にヴィオラ協奏曲《ア・ストリング・アラウンド・オータム》が作曲される。この作品は大岡信の「沈め 詠うな ただ黙して 秋景色をたたむ 紐となれ」という詩にインスピレーションを受けて作曲された作品である。武満はこの作品について以下のように述べている。

曲全体を通じての主要な糸のような流れから派生する、様々な断片的な旋律的動機によって織りあげられた想像風景である。独奏ヴィオラは、その秋景色の中で、自然と観照する人間の役割をはたしている。（武満徹全集編集室 2002, 153）

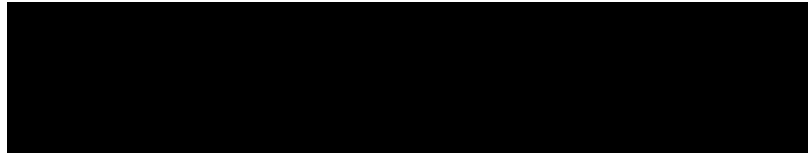
武満の証言の中に「糸のような流れ」という言葉があるが、これはこの作品で用いた核となる音列を指している。以下が用いられている音列である。

譜例 75 《ア・ストリング・アラウンド・オータム》核音列（武満徹全集編集室 2002, 153）

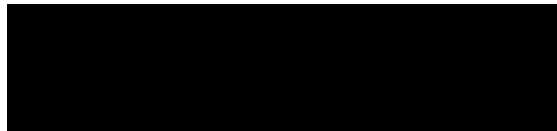


さらにこの核音列から3つの完全4度音程により作られた旋律と、2つの短6度の和音を抽出している(譜例76,77)。楽曲内ではこれらを「数」の操作により様々な佇まいに変奏・変容させ用いていた。このような書法は第3期に見受けられたものであると共に、この作品は旋律を扱う書法の観点では「水」のメタファーに分類される作品群と同じ方法がとられている。

譜例 76 《ア・ストリング・アラウンド・オータム》 3つの完全4度音程による旋律 (武満徹全集編集室 2002, 152)



譜例 77 《ア・ストリング・アラウンド・オータム》 2つの短6度の和音 (武満徹全集編集室 2002, 153)



続けて作品の形式について考察してみると、第3期の作品群と同様に冒頭～セクションWまでの27個の短いセクションが併置されていると共に、《ウォーター・ドリーミング》や《ノスタルジア》同様にセクションが循環するように変奏・変容を伴いながら何度も提示される書法が取られていた。

楽曲の終盤であるセクションU～Vでは、序盤のセクションF～Gにて奏でられた楽想に回帰する場面が見受けられる。しかしながら、セクションVではセクションGの時には不在であった独奏ヴィオラが追加され、クライマックスへ向かう予感を助長させている。このような楽曲終盤に序盤で提示された楽想へと回帰する書法は「庭」のメタファーで見受けられるものであった。

次にセクションの内部を参照してみると、上記の核音列から導き出された音程間隔を基にした「数」の操作により、様々な断片旋律が導き出されていた。その動機を用いてこれまでに見受けられたエコーの書法や、複数の動機を多層的に蓄積させることで音空間を作り出し、その中をヴィオラは揺蕩っていた。「数」の操作をはじめ、このような書法は第3期の「水」のメタファーに分類される作品群に見受けられた書法であった。

《ア・ストリング・アラウンド・オータム》において武満がイメージしたのは、前述した武満の言葉の中で用いられていた「秋」や「景色」という言葉と、これまでの創作史を踏まえて想像するに、《秋庭歌一具》と同様の秋の庭の景観であると考えられる。しかしながら、「庭」に関する言及をしていない点や「庭」のメタファーの作品群に見られる楽器の特殊配置を行っていない点、そして「水」のメタファーを象徴する書法である「数」の操作や、「想像的な音響風景の併置」のようなセクションの扱

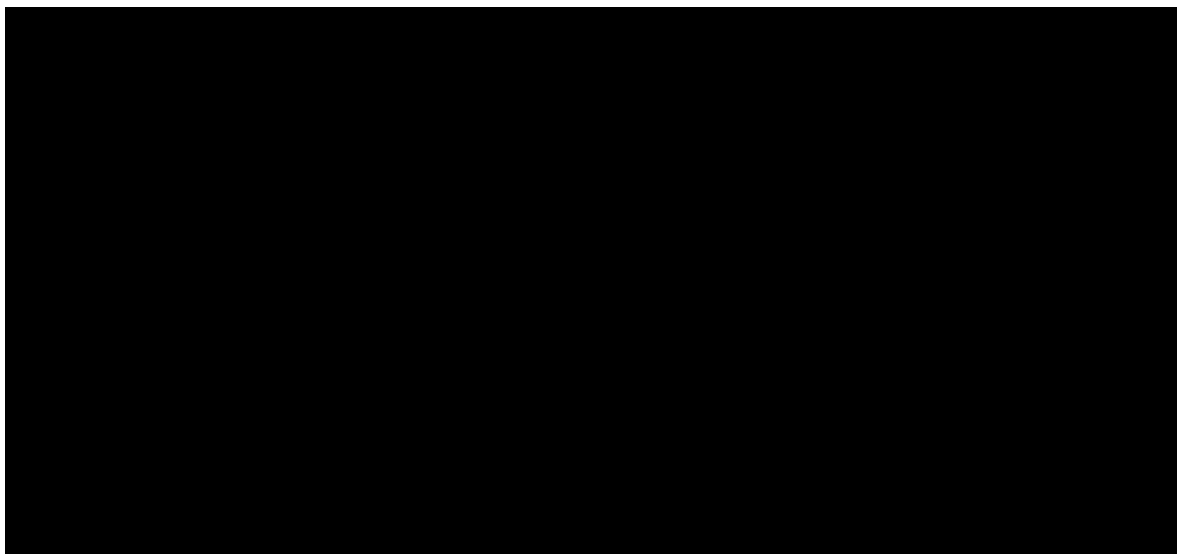
い方の点から、この作品は「水」のメタファーの作品に分類されるのではないかと推測される。しかしながら、「庭」のメタファーに分類される作品群の特徴である楽曲終盤に冒頭の楽想への回帰が行われていた。この点ではこの作品は「庭」のメタファーの特徴も兼ねていると言える。

このような2つのメタファーの書法が1つの作品の中で用いられているのは第3期の《夢窓》にも見受けられたが、《夢窓》では「庭」のメタファーの特徴である楽器の特殊配置や、終盤で冒頭の楽想へ回帰する形式が用いられている。この点では《ア・ストリング・アラウンド・オータム》における「庭」のメタファーの書法は形式の面のみにはしか見受けられないと言える。このことから「庭」のメタファーに変化が起きていることが推測される。

「庭」のメタファーに関する書法について考察を進めたい。《ア・ストリング・アラウンド・オータム》の後に書かれる「庭」のメタファーに分類される作品は、1991年のクラリネット協奏曲《ファンタズマ/カントス》である。武満は作品のタイトルである幻想（ファンタズマ）と歌（カントス）という語はここでは同義のものとして考慮されていると説明している。また、楽曲は明確な旋律線が、オーケストラの色彩的装飾によって多義的に変容していくと述べると共に、曲の構造は回遊式日本庭園から示唆を得ていると説明していた（武満徹全集編集室 2002, 170）。

最初に旋律について考察したい。《ファンタズマ/カントス》は3小節の短い序奏の後にクラリネットにより以下の旋律が奏でられる。以下の旋律が作品の主旋律として機能していると共に、4～5小節2拍目までの旋律（E-B-E-F-E-Es-B）の増4度や短2度の音程が核音程として用いられている。

譜例 78 《ファンタズマ/カントス》 mm.4~10 独奏クラリネットによる主旋律（譜例は筆者作成）²⁸

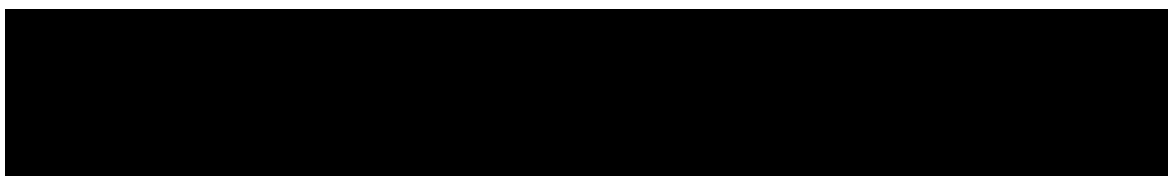


²⁸ 譜例はin Cの表記となっている。

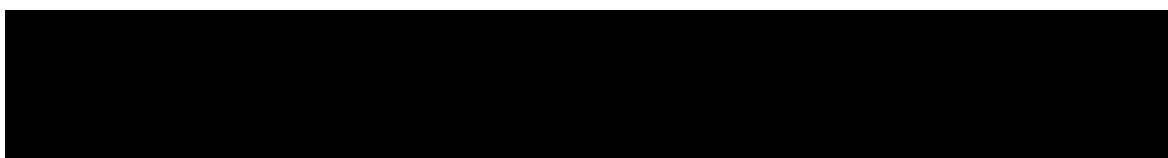
旋律の扱い方を概観すると、これまでの楽曲と同様に主旋律から導かれた断片旋律を用いてオーケストラパートを構成していた。その具体的な書法は、主旋律からのエコーをオーケストラパートが行っていたり、主旋律から導き出された複数の断片旋律を多層的に蓄積させる書法であったり、動機を反復させながら減衰していく書法、打音とエコーといったこれまでの作品群に見受けられたものであった。また、第3期の作品群にて指摘した「As echo」（66小節、127小節）、「as from far beyond」（139小節）などの空間性を想起させるような言葉による指示も見受けられる。

以上のように、これまで見受けられた書法が用いられていることを指摘したが、これまであまり見受けられなかった書法も見受けられる。それは、主旋律を原型に近い状態で反復させる書法である。これまでの作品において、主旋律が提示された状態とほぼ同じ状態で反復される場面は、「庭」のメタファーの作品における楽曲終盤に冒頭の楽想に回帰する時のみに見受けられた。しかしながら《ファンタズマ/カントス》では、セクションAで提示された独奏クラリネットによる主旋律を多少の変奏・変容を加えながらも、原型をほとんど変えずに何度も繰り返す書法が見受けられる。いずれも担うのは独奏クラリネットであるがその例を挙げると、16小節からの主旋律は短2度上、26小節からの主旋律は短2度下、52小節からの主旋律は長2度上といった、原型の主旋律から例に挙げた音程の移高を行った状態で提示される。

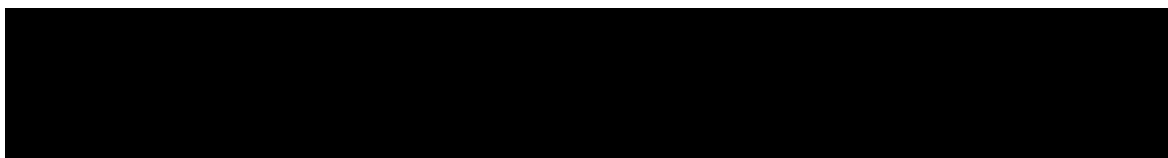
譜例 79 《ファンタズマ/カントス》 mm.16~18 独奏クラリネット（譜例は筆者作成）



譜例 80 《ファンタズマ/カントス》 mm.26~29 独奏クラリネット（譜例は筆者作成）



譜例 81 《ファンタズマ/カントス》 mm.52~54 独奏クラリネット（譜例は筆者作成）



続いて形式について考察を行いたい。これまでと同じくりハーサルマークを基にセクションに分割していくと、冒頭～セクションTまでの21のセクションで構成されている。そして武満の説明の通り「庭」のメタファーに分類される作品であるため、楽曲終盤のセクションTが始まる217小節から230小節にかけて、冒頭から14小節までが再度提示される。ここでの相違点として、13～14小節の時には無かった独奏クラリネットの旋律が229～230小節では加えられていることを指摘できるが、その他の面では冒頭部分と全く同じである。また、この作品ではセクションT以前のセクションR、Sの段階で、前出のセクションJ、Kが少しの変化を加えながらも殆ど同じ状態で再提示されている。つまりセクションTに入る以前から既に回帰が始まっていたと言える。

ここまで《ファンタズマ/カントス》について考察を行ったが、《ア・ストリング・アラウンド・オータム》と同様に「数」の操作による旋律の展開と、それによって導き出された旋律断片をエコーさせるオーケストラパートといった関係が見受けられた。形式の面では、「庭」のメタファーの特徴である楽曲終盤に冒頭部分へ回帰する書法が用いられていた。これらの書法については第3期より通底している書法である。

ここで指摘できることは、第4期にて明らかに「庭」のメタファーの書法に変化が起きているということである。「庭」のメタファーの作品が頻繁に作曲されたのは第1期から第2期までであった。その時期の「庭」のメタファーの書法は、無時間的な音のオブジェを多層的に蓄積させて音空間を作り出す方法であったが、第3期の《夢窓》では、性格や楽想の異なる4つの動機を予め用意し、それらをその時々組み合わせ佇まいを変えることで、音響庭園の景観が変化していくような状況を作り出していた。飽くまでも《夢窓》は音響庭園を作り出すことに主眼が置かれており、蓄積させる複数の動機はそれぞれの関係があまり見えないものを選択する傾向にあった。第4期の《ア・ストリング・アラウンド・オータム》、《ファンタズマ/カントス》では、独奏楽器が奏でる主旋律から導き出した複数の旋律断片を蓄積させ、多層的な音空間を作り出す書法へと変化している。つまり、旋律を扱う書法は「水」のメタファーと完全に同じ方法となっている。

武田明倫はこの時期の「庭」のメタファーの書法について以下のような見解を述べていた。

この〈日本庭園を歩む〉という発想は、けして《ファンタズマ/カントス》に固有のものではなく、おそらく《アーク》に戻る事が出来る。しかし、その〈歩み方〉の、いわば〈身振り〉は《アーク》と最近の作品では大いに異なる。つまり、以前は〈造園術〉が〈音の構成法〉であったのに対して、今日ではそれが完全に〈歩む場〉になっているのだ。

このことは、〈歩む主体〉の存在を露にする。つまり作曲者である武満自身の位置だ。それは独奏楽器を設定した作品の場合、きわめて明らかになる。たとえばヴィオラとオーケストラのための《ア・ストリング・アラウンド・オータム》。ここでは、〈私〉（《ファンタズマ/カントス》のクラリネット）はヴィオラであるが、作品の構造の基本的な原理は《ファンタズマ/カントス》と同じと思われる。（浅香 1994, 19）

武田が指摘するように第4期における「庭」のメタファーは、独奏楽器が音響庭園内を歩行していく表象を表す存在に変化していると言える。この発想は《アーク》が書かれた第1期から武満自身によって言及されていたものであったが、当時はそのような状況を聴取するのは困難であった。しかしながら、約20年の時間を経る中で、旋律の扱い方やそれに伴うオーケストラパートの書法を円熟させたことにより実現できたものであったと言える。

《ファンタズマ/カントス》以降、「庭」のメタファーに分類される作品は、《セレモニアル -An Autumn Ode-》、《ビトゥイーン・タイズ》(1992)、《ファンタズマ/カントスII》(1994)、《精霊の庭》(1994)、《スペクトラル・カンティクル》(1995)が挙げられる。この中で《ビトゥイーン・タイズ》は室内楽、《精霊の庭》はオーケストラ作品であり両作品とも独奏楽器を持たない作品である。この他の作品は全て協奏曲の作品である。

独奏楽器を持たない2作品を概観すると、両作品とも明確な主旋律が用いられていると共に、複数の動機が用いられている。しかしながら、多くの場面でユニゾンやトゥッティにより1つの旋律動機を奏でており、これまで見受けられた動機を蓄積させ多層的な音空間を作るような書法が影を潜めているような音楽となっている。旋律の扱い方の面では、一聴すると単純化している印象を受けるが、そのような単純化することで、形式の面において各動機が循環したり、次に現れる時に前に提示された時と比べ佇まいが変化していることが知覚し易くなっていると言える。このように、旋律を扱う書法の面では以前のような複雑な音空間を作り出す書法を控え、形式の面で「庭」のメタファーの書法を研ぎ澄ませたと考えられる。

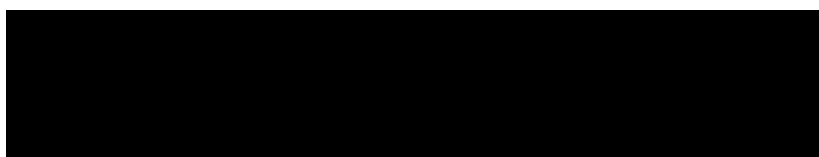
独奏楽器を持つ作品群を概観したい。笙協奏曲の《セレモニアル -An Autumn Ode-》は楽曲冒頭と結尾部に笙のソロをおき、その間はオーケストラのみとなっている作品である。笙とオーケストラの関係は、オーケストラの奏でる音響は常に笙の響きを模倣しているという部分のみで、これまでの協奏曲のような関係を見出すことはできない作品である。しかしながら、楽器の特殊配置の面で新たな試みが見受けられる作品であるため、後に触れることとしたい。

続いて書かれるトロンボーン協奏曲《ファンタズマ/カントスII》はタイトルの通り《ファンタズマ/カントス》の続編として書かれた作品である。独奏トロンボーンが奏でる主旋律の音形やフレージングは《ファンタズマ/カントス》と共通している点も見出せる。この作品では独奏トロンボーンの奏でる旋律の冒頭部分のE-C-Es-Desという3度を中心とした動きと、2度の音程が核音程として複数の動機が導かれていく。形式の面では楽曲終盤のセクションT~bにて、冒頭部分のセクションB~Hが同じ状態で再度提示される。《ファンタズマ/カントスII》は、冒頭セクションへの回帰が行われるのがセクションTであったり、主旋律の作り、核音程の類似など、様々な点において《ファンタズマ/カントス》と同じ点を見出すことができる。

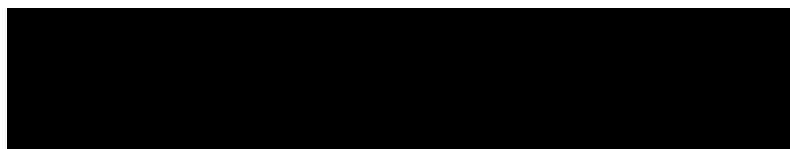
1995年には《スペクトラル・カンティクル》が作曲される。この作品が「庭」のメタファーに分類される最後の作品となる。この作品は現在出版されていないため、武満の証言と録音から考察を試みる。武満はこの作品を、回遊式日本庭園から着想を得た、一種の変奏曲形式に基づいていると説明している。さらに、この作品においても音楽的動機や主題が扱われていると述べている。しかしながら、それら自体は変容することなく、庭に配置された木や花や石や水のように、音響庭園を歩行する時間経過に伴って変化する視点によって、音楽的動機や主題は重なったり、見え隠れたりすると武満は説明し、最後にこの作品の重要な点として、音色的変化と空間的变化を挙げていた。また独奏楽器として用いられるヴァイオリンとギターは、この音響庭園を歩く、鑑賞者であると述べていた（武満徹全集編集室 2002, 195）。

《スペクトラル・カンティクル》の主旋律、そして核音程となるのは以下の2つの音列である。

譜例 82 《スペクトラル・カンティクル》音列1（武満徹全集編集室 2002, 193）



譜例 83 《スペクトラル・カンティクル》音列2（武満徹全集編集室 2002, 194）



楽曲はこれまでの作品と同様に上記の音列から導き出された短い動機を蓄積させ多層的な音空間を形成する書法をとっている印象を受ける。その音空間の中を武満の説明通り、2つの独奏楽器が漂っているような音楽となっている。形式の面では、これまでの「庭」のメタファーに分類される作品群と同様に冒頭の楽想へと回帰する書法が用いられていた。

ここまで、《ファンタズマ/カントス》が書かれて以降の「庭」のメタファーに分類される作品群を大まかに概観してきた。そこで用いられていた書法は既に《ア・ストリング・アラウンド・オータム》や《ファンタズマ/カントス》にて見受けられたものと同じであった。また、《精霊の庭》などにおける多層的な音空間を作り出す書法を控え、旋律をより強調させ形式の面で「庭」のメタファーの書法を研ぎ澄ませるものも見受けられた。しかしながら、これらは全て《ア・ストリング・アラウンド・オータム》や《ファンタズマ/カントス》が書かれた時点の書法を基本としていると言える。つまり、武満の「庭」のメタファーに関する書法は《ファンタズマ/カントス》にて円熟を迎えたと言えるのである。

第4期ではここまで考察した試みの他に、物理的空間に関する新たな試みが現れる。それは、これまで楽器の特殊配置を行うのは舞台上のみであったが、舞台上とは異なった場所に楽器を配置するバンドが用いられるようになる。この試みは1970年の《四季》においても会場の四隅に奏者を配置する方法で試みられていた。しかしながら《四季》では図形楽譜を用いており、その音楽は離れた奏者同士がお互いの発する音を聞き合いながら、模倣や反復、対話を行うといった即興性や偶然性が強いものであった。それと比べ、第4期の作品は全て記譜されて設計されていることから、《四季》の時とは物理的空間の扱いや思想は共通のものを持ちながらも、明確に違った音響効果を狙ったものであることが推測できる。

その試みの萌芽として挙げられるのが室内オーケストラのための《トゥリー・ライン》である。楽曲の結尾部であるセクションM～Nにおいて、オーボエは舞台裏にて変奏・変容された主旋律を奏でる場面がある。セクションMの部分では舞台上にいる第1ホルンがオーボエの旋律より2オクターブ下で2小節間だけユニゾンにより主旋律を奏でているが、既にオーボエは舞台裏にいるため、まるでホルンのエコーのように聞こえるような書法と言える。

このようにして武満の新たな空間性に関する書法の萌芽が1988年の《トゥリー・ライン》にて現れたが、このバンドを用いる書法が顕在化するのには1990年に書かれる5人の打楽器奏者とオーケストラのための《フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム》である。この作品はカーネギー・ホールの創立100周年を祝して作曲されたもので、委嘱される際の条件に、カナダの打楽器グループ「ネクサス」とボストン・シンフォニーのために作曲するという内容であった。ネクサスは、5人の打楽器のスペシャリストによって構成されている。武満はこの作品を作曲するにあたり、「5」という数字を核に音楽をあらゆる面で構成して行く方法を考えた。また、タイトルは大岡信の詩「澄んだ青い水」の一説から引用されたものと武満は述べている（武満徹全集編集室 2002, 165）。

続けて楽器配置を参照したい。

図 17 《フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム》配置図 (Takemitsu 2004) ©2004 by Schott Japan Company Ltd.



楽器配置を参照すると、オーケストラの中央にチェレスタが配置され、それを囲むように2台のハープが配置されている。また、木管楽器と金管楽器は前後ではなく隣合わさって配置されているのも特徴である。そして5人の打楽器奏者はオーケストラを包むように後方左右に2人、前方に3人というかたちで配置されている。この作品においてもっとも特徴的なものは、客席上空に吊るされたウィンド・チャイムである。これは5色のリボンで前方左の第2打楽器奏者、前方右の第3打楽器奏者に繋がっており、2人の打楽器奏者はこのウィンド・チャイムを楽曲中に楽器として扱っている。このようにして、舞台上だけに留まらず客席まで演奏する物理的空間を拡張する試みを行なっている。

音楽は、中心に配置されたチェレスタ、2台のハープによるアンサンブルと外側の打楽器群による交唱を中心に構成され、管弦楽器群は中央アンサンブルから打楽器群へ、または打楽器群から中央アンサンブルへと響きを繋ぐ役目を請け負っている。

冒頭部分では5人の打楽器奏者が客席から入場し、アンティーク・シンバルを打ち鳴らしながら舞台へと上がってくる演出が書かれている。このような方法もウィンド・チャイムと同じく演奏する物理的空間を拡張する試みの一つであると言える。

演奏する物理的空間を拡張する試みは1992年に書かれた《セレモニアル –An Autumn Ode-》において更に推し進められる。この作品ではホール会場の2階席の左、中央、右にフルートとオーボエの一组がそれぞれ配置されている。それらは、オーケストラのエコーのような音を奏でる時もあれば、雲間から差し光のように、オーケストラに流れ込んでくるような印象を受ける瞬間もある。また、この作品では《秋庭歌一具》の第4曲《秋庭歌》の主旋律をこの作品における主旋律として用いている。その主旋律はオーケストラと2階席の3群のフルートとオーボエによりエコーされ、まるで2つの位置から呼び交わしているように聞こえてくる。

《セレモニアル –An Autumn Ode-》の前奏の笙独奏部分は舞台上で演奏するように書かれているが、初演の際に指揮者の小澤征爾 (Seiji Ozawa, 1935~) のアイデアにより、会場を歩きながら演奏するような演出に変更されていた²⁹。初演以降にこのような演出が行われていたかについては明らかになっていないが、少なからず初演時では武満本人の承諾を得て行われていることから、《フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム》と同様の物理的空間への試みを行なった作品であると言える。

翌年の1993年に作曲された《群島S.》は、武満の創作の中で楽器の特殊配置を用いた最後の作品となった。この作品は、イギリスで行われたオールドバラ・フェスティバルの委嘱により作曲され、1993年にイギリスのスネイプ・モルティンクス・コンサート・ホールにて、オリヴァー・ナッセンが指揮を振り、ロンドン・シンフォニエッタの演奏により世界初演が行われた。

この作品について武満は以下のように述べている。

Sはもちろん複数を表すものですが、同時に私が目にした美しい群島が、偶然そのイニシャルがSであったことに由来しています。ストックホルム、シアトル、そして瀬戸内海の島々がそれです。それぞれの美しい景観を心に再び描くことで次第に楽想がはっきりした形になって来たのです。(中略) この作品では島々がそれぞれ互いに離れて個別でありながら全体を形作っているように、そしてここではさらに空間を遠く距てた群島(S)が互いを喚び合い、それが宇宙的な暗喩として感じられるような「場」を創りたいと思ったのです。したがってオーケストラは5群に分けられて会場に分散されます。(武満徹全集編集室 2002, 188)

²⁹ この経緯は筆者が初演者の宮田まゆみに直接インタビューを行なって得たものである。

続けて楽器配置と各グループの楽器を参照する。

図 18 《群島 S.》配置図 (Takemitsu 1994) ©1994 by Schott Japan Company Ltd.

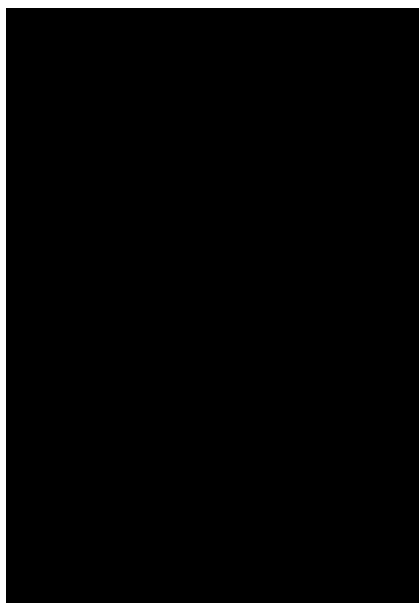


表 5 《群島 S.》楽器編成表

グループ	楽器編成
A (舞台左)	オーボエ (イングリッシュ・ホルン)、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、 コントラバス、ハープ、打楽器
B (舞台中央)	第1ホルン、第2ホルン、トランペット、第1トロンボーン、第2トロンボーン
C (舞台右)	フルート (アルトフルート)、ファゴット、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、 チェレスタ、打楽器
D (客席右)	クラリネット
E (客席左)	クラリネット

舞台上では、金管のみで構成されたグループ B を中心に、小アンサンブルのグループ A、C が左右に置かれる。グループ A、C を比べると、どちらも、高音域をカバーする木管楽器にヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、そしてハープとチェレスタの性質が近い楽器、打楽器と似たような編成となっている。唯一異なっているのは低音楽器の種類で、グループ A には弦楽器の低音を担うコントラバス、グループ C には木管楽器の低音を担うファゴットが用いられている。

この作品の最大の特徴は、客席内の左右に配置された 2 本のクラリネットによるバンダである。この作品は、これまでの舞台上における特殊配置の試みに加え、バンダを用いた作品であることから、武満の行なってきた物理的空間の試みを全て用いた作品と言える。続けてこの作品の書法について考察を行う。

これまでの作品と同様にリハーサルマークを基にセクションに分けると 21 のセクションに分割することができる。以下はセクションの区切りと概要を示したリストである。

表 6 《群島 S.》セクションリスト

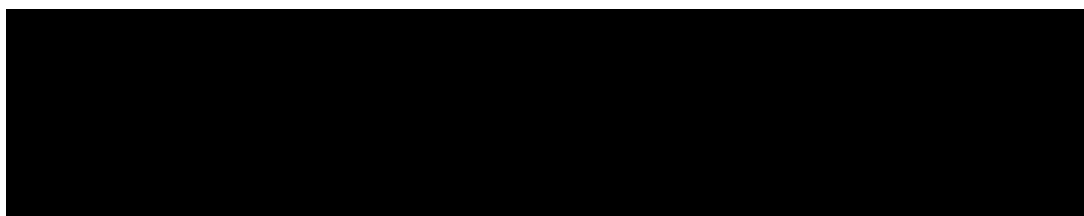
セクション	小節	概要
冒頭	1～15	主旋律前半部分の提示。各グループ間によるエコー。
A	16～21	主旋律後半部分の提示。グループ A、E とグループ B、D のエコー。
B	22～34	変奏・変容された主旋律を用いた各グループ間のエコー。
C	35～49	上行音型の動機の出現。上行音形の動機が各グループから呼び交わされる。
D	50～56	変奏・変容された主旋律による呼び交わり。
E	57～68	グループ B のトランペットが奏でる主旋律後半がグループ A、C へ変奏・変容を伴いながらエコーされる。
F	69～79	グループ A、D とグループ B、E によるエコー
G	80～93	変奏・変容された主旋律を用いたグループ B とグループ A、C の呼び交わり。
H	94～100	変奏・変容された主旋律を用いた全グループ間でのエコー。
I	101～109	グループ A、B、C のトゥッティによる変奏・変容された主旋律の提示。
K ³⁰	110～116	セクション I で提示された変奏・変容された主題をグループ A、C とグループ D、E のユニゾンにより再提示される。
L	117～124	変奏・変容された主旋律を用いた第 1 ホルンによるソロ。
M	125～130	変奏・変容された主旋律を用いたトランペットによるソロ
N	131～138	グループ B のトランペットが奏でた変奏・変容された主旋律のエコーをグループ C のフルートが奏でている。
O	139～145	主旋律などを蓄積させて作り出した多層的な音空間の提示。
P	146～161	グループ A、C からの打音と、グループ D、E によるエコー。セクション C で提示された上行音型の動機の再提示。
Q	162～168	セクション O を変容させたセクション。 グループ B 以外のグループの管楽器により変奏・変容された主旋律がユニゾンで奏でられる。
R	169～173	グループ C のフルートが奏でる変奏・変容された主旋律後半部分のエコーをグループ A のヴァイオリンが奏でている。
S	174～180	グループ B のトランペットが奏でる変奏・変容された主旋律後半部分のエコーを、 グループ C のフルート→グループ D→グループ E という順番で奏でている。
T	181～185	楽曲冒頭の再現。ハーブの上行音型の動機が変奏・変容されて再提示される。
U	186～192	1 つの音響を固定し、それを反復させながら減衰していくエコーの書法。

³⁰ 楽譜の誤植によりリハーサルマーク「J」が抜けている。

セクションリストを参照すると、これまでの作品に見受けられたエコーの書法が特殊配置による効果を伴って用いられている場面が多く見受けられる。この書法を概観するためにいくつかのセクションに注目してみる。

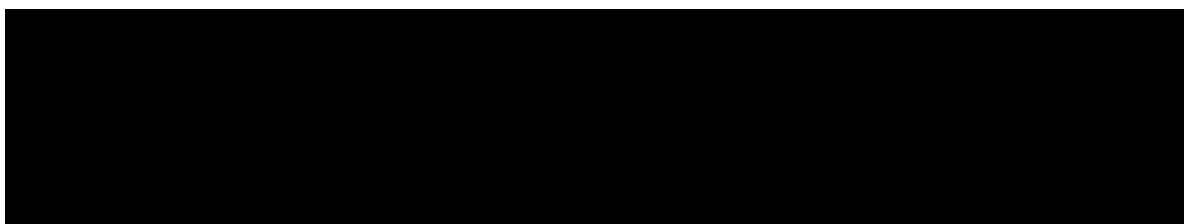
楽曲の冒頭では短い序奏が奏でられた後に12小節よりグループDのクラリネットより主旋律が提示されるが、この段階では主旋律の前半部分だけが提示される。この旋律の音程関係を参照すると、長2度と長3度の音程関係で作られていることがわかる。楽曲中では、旋律冒頭部分の長2度ー長2度(C-B-C)の間隔が完全4度ー完全4度などの異なる音程関係で提示される場面も多く見受けられる。以下が主旋律前半部分である。

譜例 84 《群島S.》 mm.12~14 主旋律前半部分 (譜例は筆者作成)

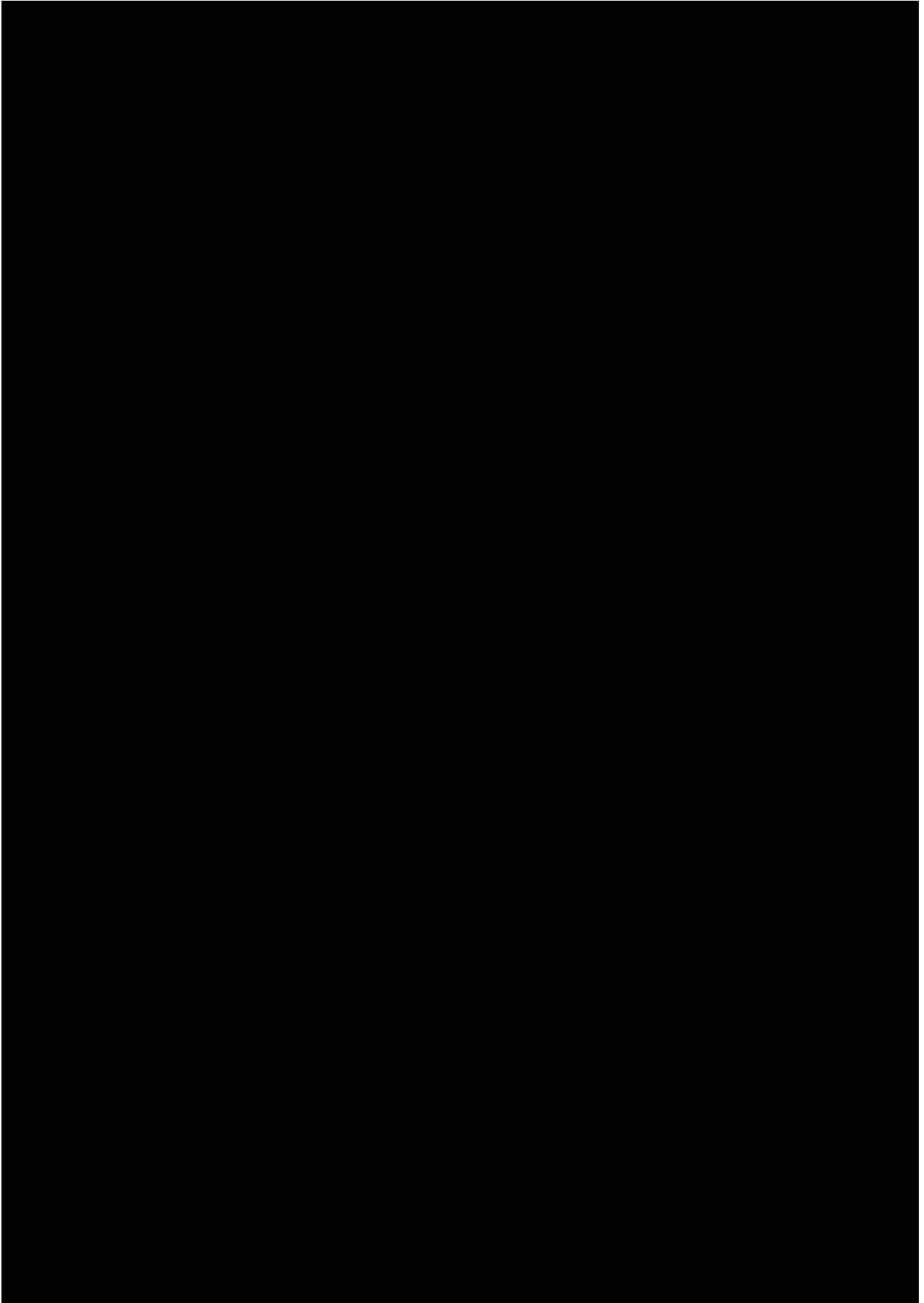


主旋律の後半部分は、セクションAの20~21小節にてグループDのクラリネットより奏でられる下降音型の旋律である。18~21小節のグループAのオーボエとグループDのクラリネットを合わせて参照すると、2つの楽器により主旋律の全体が提示されていることがわかる。楽曲中は主旋律を前述した前半部分と以下の後半部分に分割して用いられる場面が多く見受けられる。

譜例 85 《群島S.》 mm.18~21 (譜例は筆者作成)



セクションBでは空間を隔てたグループ間で主旋律をエコーさせる書法が見受けられる。30小節にてグループDのクラリネットが変奏・変容した主旋律の前半部分を奏で、その直後に全く同じ旋律をグループEのクラリネットにエコーし、最終的に32小節のグループCのファゴットへとエコーしていく。旋律の推移をまとめると、会場後方右側から会場後方左側、そして舞台右側へと移動している。このようにこれまで見受けられたエコーの書法は、オーケストラを複数のグループに分割して配置する方法にバンドが加わった配置方法により、各グループから旋律を用いて呼び交わしているかのような書法へと変化したと考えられる。



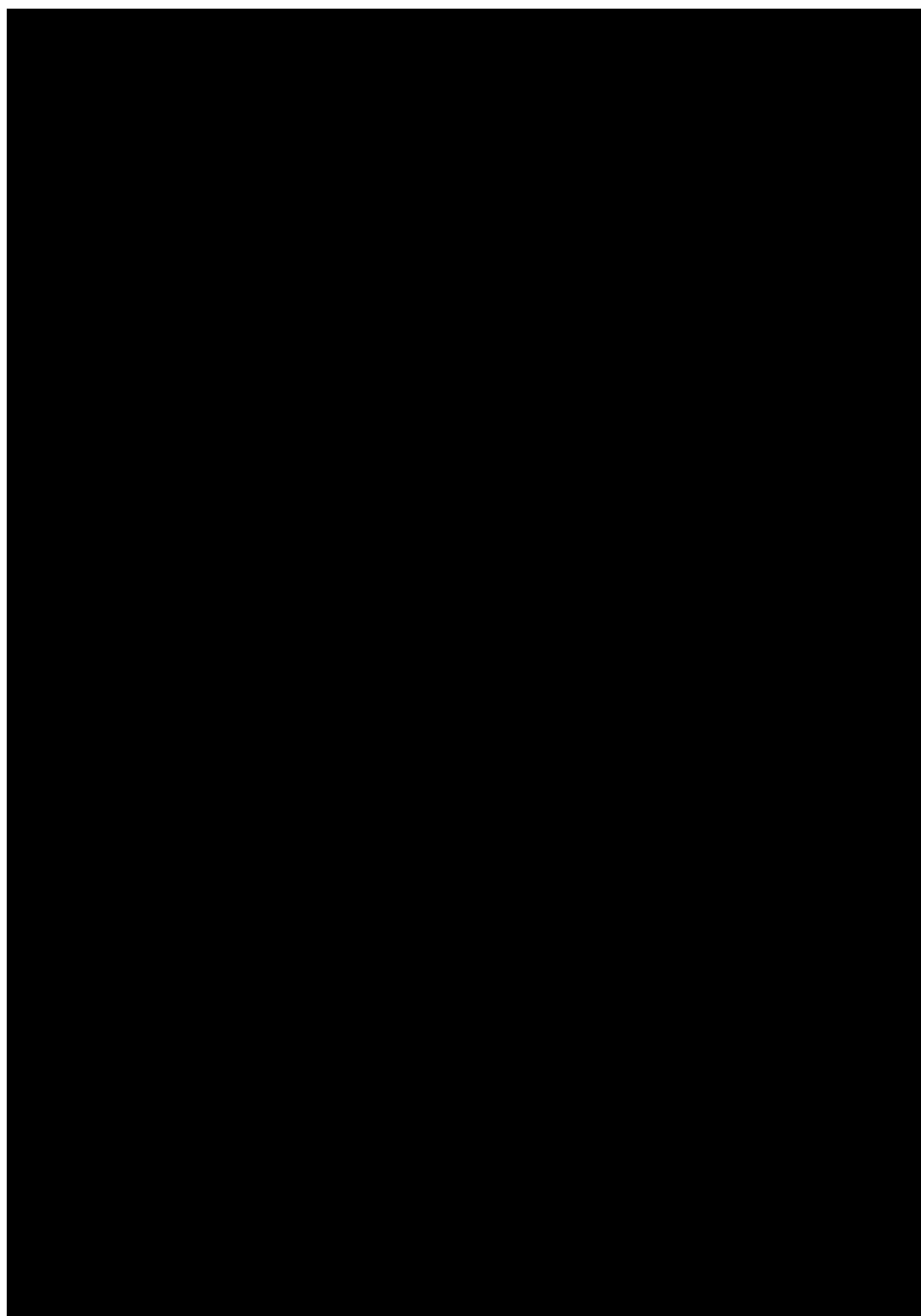
セクションBで見られたエコーの書法はセクションFにおいても見受けられるが、セクションBの時と比較すると、エコーを行うのはグループA、C間とグループD、C間による複数の場所で行われている。さらにここではグループAのハープ、ヴィブラフォンとグループCのチェレスタにより、短い動機を反復しながら強弱を減衰させていくエコーの書法が加えられており、2つのエコーの書法が重ねられた多層的な音空間を形成している。

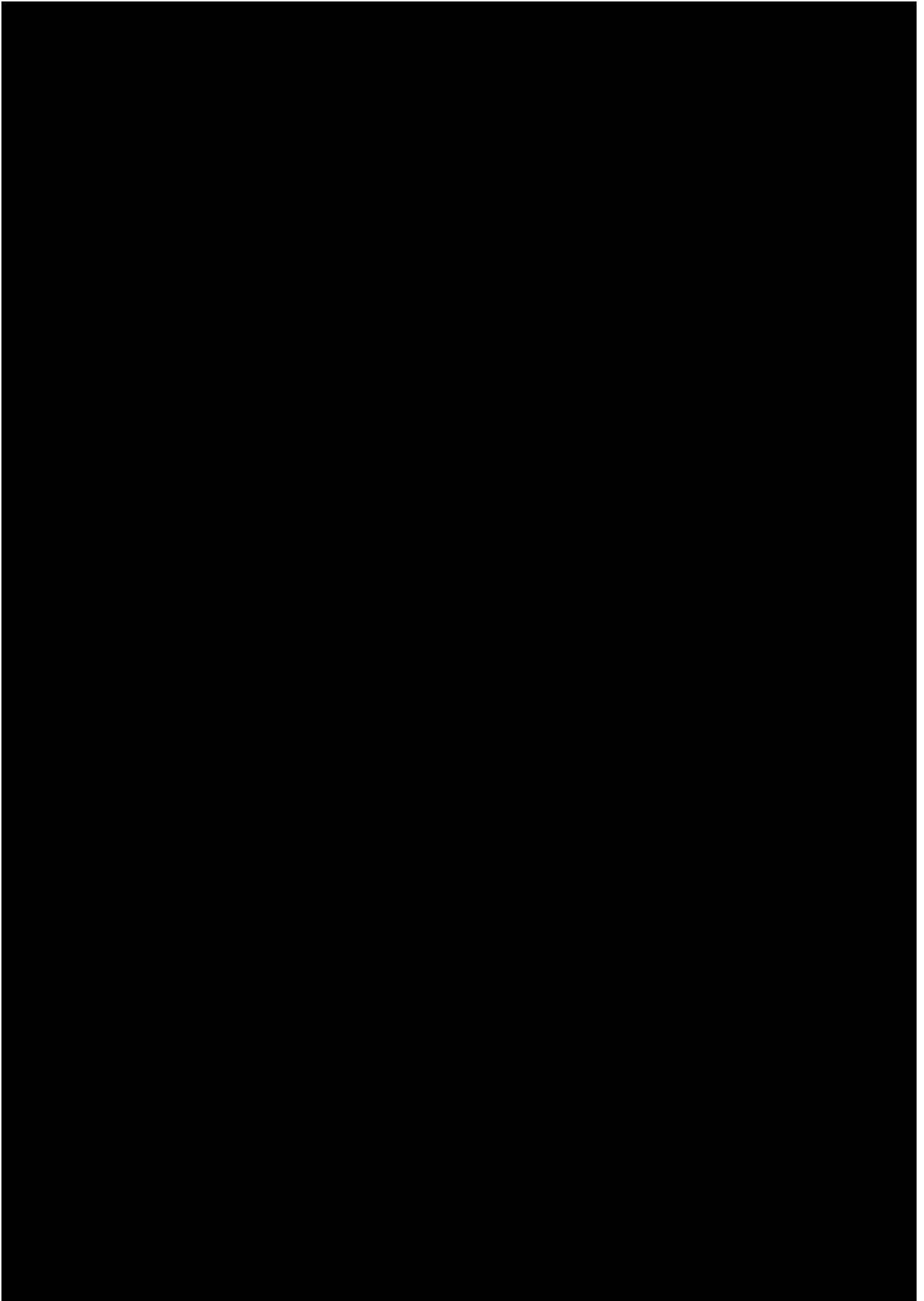
譜例 87 《群島S.》 mm.75-77 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.



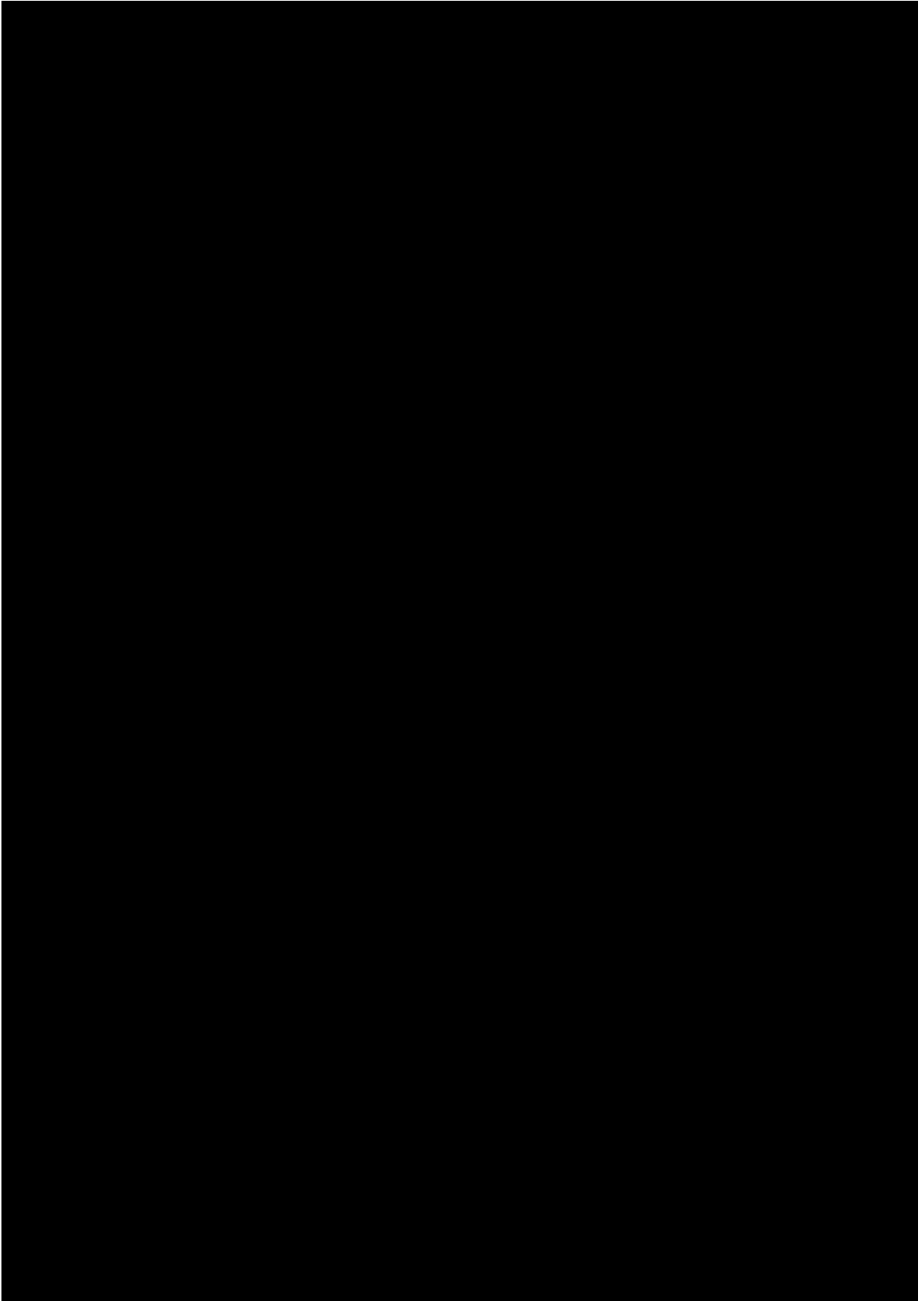
セクションOでは139小節よりグループDの第1ホルンが変奏・変容された主旋律後半部分を奏で、それが142小節のグループAのオーボエ・ダ・モーレ（イングリッシュ・ホルン）、グループCのフルートへとエコーしている。それに加え、141小節よりグループD、Eのクラリネットにより変奏・変容された主旋律が奏でられる。複数のエコーの書法が重ねられ多層的な音空間を形成している。また、139小節からのハープとチェレスタの和音と他の管弦楽器の関係を参照すると打音とエコーの書法が見受けられる。ここではさらに距離を隔てた楽器がエコーを担っているため、この書法はより効果的に知覚される。

譜例 88 《群島S.》 mm.134~140 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.





結尾部であるセクションUでは、《夢窓》の171～175小節に見られたようなオーケストラ全体が1つの動機を反復させながら徐々に強弱が減衰していくエコーの書法が見受けられる。《夢窓》では1つの和音を反復させていたが、《群島S.》では和音とともにG-Bの2音による旋律を反復させるとともに、特殊配置の効果によるエコーの書法も加わっている。詳細にその動きを参照してみると、反復される動機が提示される186小節では、グループAのハープ、グループBの第1ホルン、トランペット、グループCのチェレスタによりG-Bの旋律が奏でられる。この組み合わせは189小節まで固定された反復されるが、187小節より全ての楽器に「From here, all instruments make a gradually diminuendo as a fade out.」という指示がなされ、音楽が徐々に減衰していく。その中で189小節より提示されたG-Bの旋律は、187小節ではグループCのフルート、188小節ではグループD、Eのクラリネット、189小節では186小節と同じ編成で鳴らされる。最後の191小節ではグループAのハープとヴィブラフォン、グループCのチェレスタとグロッケンシュピールだけが残され、音の密度の減少により、さらに音像が遠のいた印象を作り出している。186～191小節まで起きたことを短くまとめると、全体の音像が減衰していくとともに、G-Bの旋律を用いて舞台上と会場後方のクラリネットにより呼び交わすような状態が作られていると言える。



ここまで《群島S.》の旋律の扱い方を考察してきたが、その中で見受けられたのはこれまでのエコーの書法を変わらず用いながらも、舞台上の特殊配置とバンドと組み合わせられることにより新たな音空間を作り出していたということである。特に、会場の様々な場所から旋律を用いて各楽器群が呼び交わしているかのような書法はこれまでには見受けられなかった新たな書法であるとともに、1960年から試みた物理的空間への試みの集大成と言える。

この作品では中心となるような独奏楽器は用いられてはいないが、その時々各グループの管楽器などが中心楽器となり主旋律を奏でる役目を担っていた。このような書法により、武満が述べていた遠く隔てた島々が互いを呼びあうという空間的なイメージを喚起させていたと言える。また、そのイメージをより強固なものにするために、主旋律の存在は非常に重要であったと言える。

形式の面では、これまでの作品群と同じように短いセクションが併置される方法がとられていた。例えば、最後のセクションUの楽想は既にセクションEの61~64小節で提示されていたり、セクションTは冒頭部分の楽想の変奏・変容されたものだったり、前に提示されたセクションが循環するように再提示されていた。つまり形式の面においてもこれまでの作品群と同じ「想像的な音響風景の併置」により形作られているため、前の時期からは大きな変化はないと言える。

本節では《ジェモー》完成後以降の作品群を対象に考察を行った。この時期の特徴は、第3期に《夢窓》以外に書かれることのなかった「庭」のメタファーに分類される作品が再度現れ始めるということと、物理的空間に関する新たな試みが見受けられるというものであった。

最初に第4期のはじめに書かれる《ウォーター・ドリーミング》と《ノスタルジア》の考察を行った。しかしながら両作品とも第4期に入って間もない時期に書かれた作品であり、第3期に多く見受けられた協奏曲の形態と「水」のメタファーに分類される作品であることから、第3期の作品群と大きな変化は見受けられなかった。そこで第4期に入って数年経過した後の作品であるとともに、「庭」のメタファーに分類される作品である《ア・ストリング・アラウンド・オータム》と《ファンタズマ/カントス》の考察を行った。これらの考察を通して明らかとなったことは、「庭」のメタファーの音空間に関する書法は、第1期、第2期に見られた無時間的な音のオブジェを多層的に重ね合わせる方法ではなく、第3期より見受けられた主旋律を基に様々な動機を導き出し、それをエコーの書法や多層的に蓄積させることにより音空間を作り出す書法に変化していた。このような音空間に関する書法は「水」のメタファーに見受けられた方法と同じであり、第4期では「庭」と「水」の両メタファーの音空間に関する書法の差はなくなっていたと言える。

また、物理的空間の面では新たにバンダを用いる書法が見受けられた。この書法は《トゥリー・ライン》の舞台裏にオーボエを配置する書法で萌芽を見せ、続く《フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユークール・タイム》にて客席を歩きながら演奏する演出や、客席上空に吊り下げられたウィンド・チャイムにより舞台上とは異なる場所に音源を配置する方法で顕在化した。続く《セレモニアル -An Autumn Ode-》では、奏者を客席内に配置する試みが行われ、最終的に《群島S.》にて、これまで試みられてきた舞台上における特殊配置と、客席内に奏者を配置するバンダの試みが合流した。この物理的空間の試みに伴う音空間の書法を考察するために《群島S.》に注目した。そこで明らかになったことは、第3期より頻繁に見受けられたエコーの書法が多くの場合で用いられていた。その書法が新たな物理的空間の試みと合わさることで、空間を隔てた楽器間で呼び交わしているような効果を作り出していることが明らかとなった。

ここまで武満の全創作史を俯瞰し、「庭」と「水」のメタファーの美学的なものがどのように作品の中で書法化され、どのように変遷してきたかについて考察を行った。その中で、《秋庭歌一具》と《ジェモー》が書かれた1971年から1986年までの間は武満の「庭」と「水」のメタファーに関する書法をはじめ、様々な面において大きな変化が起きた時期であった。ここまでの考察を踏まえて《秋庭歌一具》と《ジェモー》の周辺作品を参照し、その変化について概観しておきたい。

《ジェモー》の第1楽章である〈ストロフ〉は1971年に作曲される。この時期の前後の作品を参照すると、楽器の特殊配置を行う作品が頻繁に作曲されていることがわかる。さらに、〈ストロフ〉が書かれた近い時期には《クロッシング》や《カシオペア》といった楽器の配置が近い作品が立て続けに作曲されており、さらに視野を広げると1966年の《弧》から《ノヴェンバー・ステップス》というように短い期間にオーケストラを2群に分けて舞台上にて左右に配置する作品が連続して書かれている。この試みは〈ストロフ〉が作曲されて以降を参照すると、オーケストラ作品では1985年の《夢窓》まで行われいないが、オーケストラを2群に分割する、または2つのオーケストラを用いるというものであれば、厳密には1986年の《ジェモー》成立までは書かれていない。〈ストロフ〉が書かれた1971年から《ジェモー》成立までの15年間の間に、前述したような物理的空間に関する試みは、主に室内楽において行われており、この中には《秋庭歌一具》も含まれている。

《秋庭歌一具》は、まず1973年に第4曲目にあたる《秋庭歌》が書かれている。この前後を参照すると、1972年に《秋庭歌》と同じように舞台上に前後に配置する試みを行った《ディスタンス》が作曲されている。また、1974年には同じような配置を行った《ガーデン・レイン》が書かれている。つまり、

この時期には立て続けに舞台上に2つの音源を前後に配置する試みの作品が書かれている。《ガーデン・レイン》以降、前後に配置する試みはしばらく見受けられなくなるが、1976年の《ブライス》より、前後に配置する試みに変わって《ジェモー》のように舞台上左右に同質楽器を対向配置させる試みが見受けられるようになる。この試みは同年に書かれる《ウェイヴス》においても用いられ、翌年に書かれる《ウォーター・ウェイズ》にも用いられていた。そして1979年に前後配置と対向配置の試みの両方が交わるような方法で《秋庭歌一具》が書かれている。《秋庭歌一具》成立以降、前述したように特殊配置の試みは《夢窓》まで見受けられなくなる。以上のことから物理的空間に関する試みは第4期のバンダを用いた書法を迎えるまででは《秋庭歌一具》と《ジェモー》により到達点を迎えたと考えられる。

音空間に関する書法について概観したい。1971年付近の作品は第1期の先鋭的な響きが全面に用いられた作品が多く書かれていた。いくつかの作品では瞬間的に断片的な旋律が見受けられるが、それが重要な起点となり音楽が進行していくことはなく、この時点では第3期に見受けられるような旋律の扱いは見受けられなかった。旋律を用いた書法が見受けられたのは1974年の《ガーデン・レイン》からであった。この前年に《秋庭歌》が書かれているが、その前に書かれた《ディスタンス》では旋律を見出すのは困難な作品であった。《秋庭歌》以降の作品を俯瞰すると、《ジティマルヤ》や《カトレーン》においても明確な旋律主題が用いられる。さらに1977年には《鳥は星形の庭に降りる》にて「水」のメタファーが現れ、数の操作により旋律を扱う書法も試みられるようになる。1979年に《秋庭歌一具》が成立し、翌年から第3期に入り《遠い呼び声の彼方へ!》などの旋律を積極的に扱う作品が書かれ始めることから《秋庭歌一具》は、旋律を用いて音空間を作り出す書法を見出すきっかけとなった作品であると考えられる。

《ジェモー》の成立を迎える1986年付近は、既に「水」のメタファーに関する書法が多く試みられると共に、旋律を用いて音空間を作り出す書法については、この時期以降に大きな変化は見受けられなかった。つまり《ジェモー》という作品は、旋律を用いていなかった1971年から1986年にかけて書かれていることから、武満の音空間に関する書法の変遷を全て包含している作品であると考えられる。

以上のことから次節より《秋庭歌一具》、《ジェモー》の分析を行い、武満の物理的空間の試み、音空間に関する書法の2つの面において両作品はどのような存在であったのかについて明らかにしたい。

第3章 《秋庭歌一具 In An Autumn Garden》 (1973/79)

本章では、これまでの考察を踏まえた上で、《秋庭歌一具 In An Autumn Garden》についての分析を行う。第1節では、成立までの経緯や楽曲の概要の概観を行う。続く第2節では全6曲を対象に分析を行い、最後の第3節では分析で得られた内容をまとめることとする。

3-1 成立と概観

武満が《秋庭歌一具》を作曲する契機は、1973年の国立劇場からの委嘱である。この委嘱は、当時国立劇場の音楽担当のプロデューサーであった木戸敏郎の発案による。1973年の段階では《秋庭歌一具》の第4楽章にあたる《秋庭歌》のみが作曲され初演される。その6年後の1979年に、新たに5つの楽章が追加され《秋庭歌一具》の成立を迎える。

次に1973年の《秋庭歌》初演時のプログラムノートと《秋庭歌一具》のノートの証言を抜粋する。

衆知のように雅楽は宮中において特殊の生を永らえ、10世紀もの時間を創造の技を加えられずに在った、とは謂え、やはり人の手によって受け継がれて来たことを思えば、殊更に余人の附加すべきものがある筈もない。そう思いながらも、この魅惑的な素材を一枚の鏡として自分を映してみようという考えを捨てきれなかった。然しながら、《秋庭歌》では格別の試みはない。簡素な一管どおりを主体に書くこと、たぶん、昔日は^{いま}現在よりも自由であったであろうと想像される楽器配置について、^{かぜ}風または^{こだま}木魂と呼ばれる管楽を、一管どおりの管絃とは別に配置すること。形式は自由。秋から冬へ向う季節の歌であり、私たちの遠い祖先が先進文明にはじめて触れた愕きを、私自身のものとして失わないようにすること。新雅楽を創るというような気負いを捨てて、ただ、音の中に身を置きそれを聴きだすことにつとめる。（《秋庭歌》初演時プログラムノート抜粋）（武満徹全集編集室 2002, 85）

六年前に雅楽管絃のための作曲をして、この魅惑的な素材に再び創作の意欲をもったのは、先年の試みにおいて意に充たなかったいくつかの事柄、例えば音色彩と密接な時間——テンポや持続の問題、さらに色彩の空間的変容などについて考察するのに、雅楽ほど^{ふさわ}適しい媒体は他にあるまいと思ったからである。勿論、たんなる試みや、一作曲家の考察の具とするには、雅楽は牢乎としたものであり、その独自の表出性に新たに附加すべきものがあるとも思えず、また^そ然うすることの困難さは想像を絶する。それは私ごときの手に残ることであるが、この充分に魅惑的な素材を一枚の鏡として自分を映してみようという考えを捨てきれな

かった。(中略)凡そ高音に偏った楽器群、その極度に制限された機能、異質の音色の集合。雅楽は、西洋のアンサンブルの調和の概念からは遠く隔たっている。だが、あの永遠や無限と謂うものを暗示する形而上的な笙の持続——それが人間の呼吸と結びついていることの偉大さ——に対して、楔のように打ち込まれる箏や琵琶の乾いた響き——それは笙や箏等とは異なる時間圏を形成する——。そして、管楽器の、殊に箏の浮遊するようなメリスマ、それらの総てが醸成する異質性は、私たち(人類)にとってはけっして古びた問題ではない。(《秋庭歌一具》ノート) (武満 2000b, 216-217)

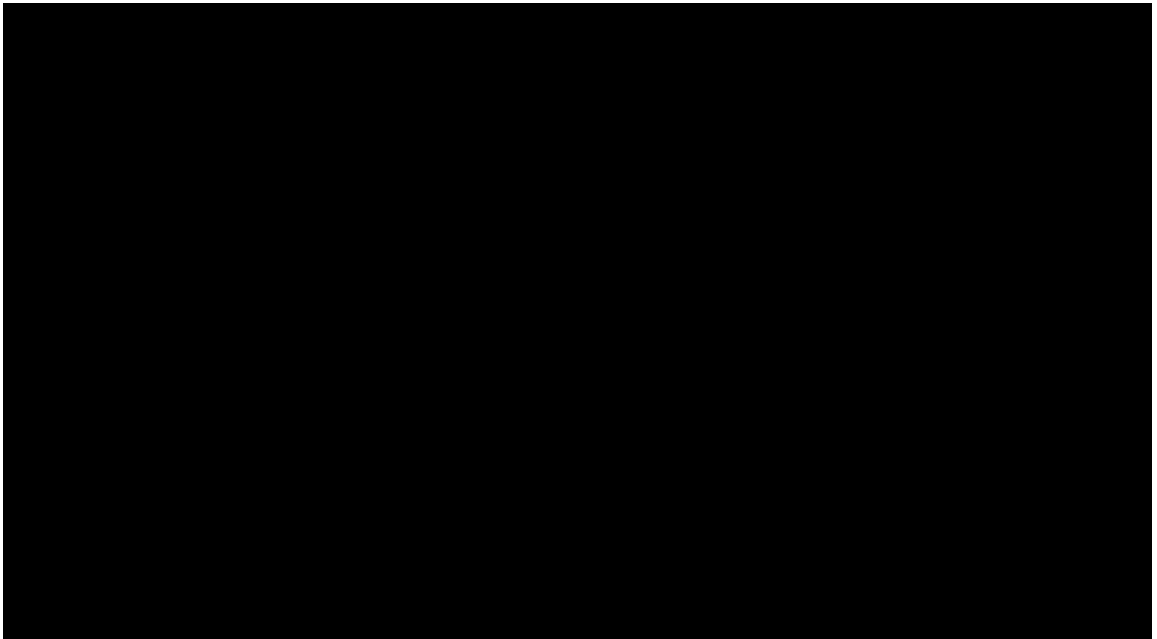
どちらのノートにも共通して言及されていることは、雅楽という媒体を使うことのためらいである。そして《秋庭歌》のノートでは、この作品においては「格別な試みはない」と述べた。それは新雅楽を創る気負いを捨てることへと繋がるとともに、特殊な奏法や楽器を用いず、飽くまで伝統的な雅楽の編成により作曲を試みたことにも通じている。別の場所でも武満は、《秋庭歌一具》で行なったことの全ては、雅楽そのものの延長線上にあると述べている。しかしながら、雅楽の伝統とは異なる方法を1つだけ試みていた。それが楽器の特殊な配置である。武満はこの作品を書くときに、空間の異化を考え、それは当然考えなければいけなかったことであると述べている。その理由として、雅楽の配置は、伝統的には天皇を中心に捉えた右方や左方といった空間の捉え方で止まってしまっていることを武満は問題意識として持っていたからである。武満はその止まってしまった雅楽の物理的空間の歴史に焦点をあて、自身の中で雅楽をよりよく生かすための方法の一つとして、楽器群をいくつかグループに分ける配置を行なった(武満 2000b, 217)。

次に楽器の編成表と配置図³¹を提示する。

表7 《秋庭歌一具》編成一覧

舞台位置	楽器表
Group A (秋庭) -舞台中央-	高麗笛、竜笛、箏、笙、鉦鼓、鞆鼓(木鉦)、太鼓、箏、琵琶
Group A' (木魂群I) -舞台上段-	竜笛I(右)、箏I(右)、4笙(中央、竜笛(左)、箏II(左))
Group B (木魂群II) -左-	1竜笛、2箏、2笙、鞆鼓(木鉦)
Group C (木魂群III) -右-	1竜笛、2箏、2笙、鞆鼓(木鉦)

³¹ グループA'の笙の1～4までの番号は映像資料や演奏家への調査により得られた情報であり、本来は記載されていない。



第4曲の《秋庭歌》のみ、中央のグループAとグループA'の編成で演奏される。同じ楽器配置を試みた《地平線のドーリア》や《ディスタンス》、《ガーデン・レイン》から、さらにグループBとCを左右にシンメトリーに配置し物理的空間を拡大していることから、《秋庭歌一具》までに書かれた作品における試みが集約した作品であると考えられる。

また、楽章を参照すると、第1曲《ストローフ》と第6曲《アンティストローフ》、第2曲《エコーI》と第5曲《エコーII》、第3曲《メリスマ》を旋律・歌と捉えると第4曲《秋庭歌》と、それぞれの楽章が対応していることが確認できる。これは《アーク》の時のような、回遊式日本庭園の時間構造が、作品の中に援用されていると考えられる。つまり、仮に第1曲から第3曲を1部、第4曲から第6曲を2部と仮定すると、《アーク》と同じく、1部で辿った道を2部で戻ってくるような構造があると考えられる。

3-2 分析

本節から《秋庭歌一具》の楽曲分析を行う。分析は第1楽章から行わず、作曲された年数が早い第4楽章《秋庭歌》を先に分析を行い、その後に第1曲《ストローフ》から順に行なっていく。

3-2-1 第4曲《秋庭歌 In An Autumn Garden》(1973)

最初にこの楽曲のセクションを提示し、そのセクションに則りながら分析を行なっていくこととする。セクションの分割は、楽譜に記載されたリハーサルマークや書法の特徴を元に行う。

表 8 《4秋庭歌》セクションリスト

セクション	小節	概要
1	1～17	主題旋律の物理的空間による変奏・変容
2	18～50	変奏・変容された主題旋律と「ずれ」の書法
3	51～64	グループA'の笙のコーラル、撥弦楽器の登場
4	65～72	反復記号や不確定性を用いた多層的音空間
5	73～108	複数の旋律の「ずれ」を用いた多層的音空間

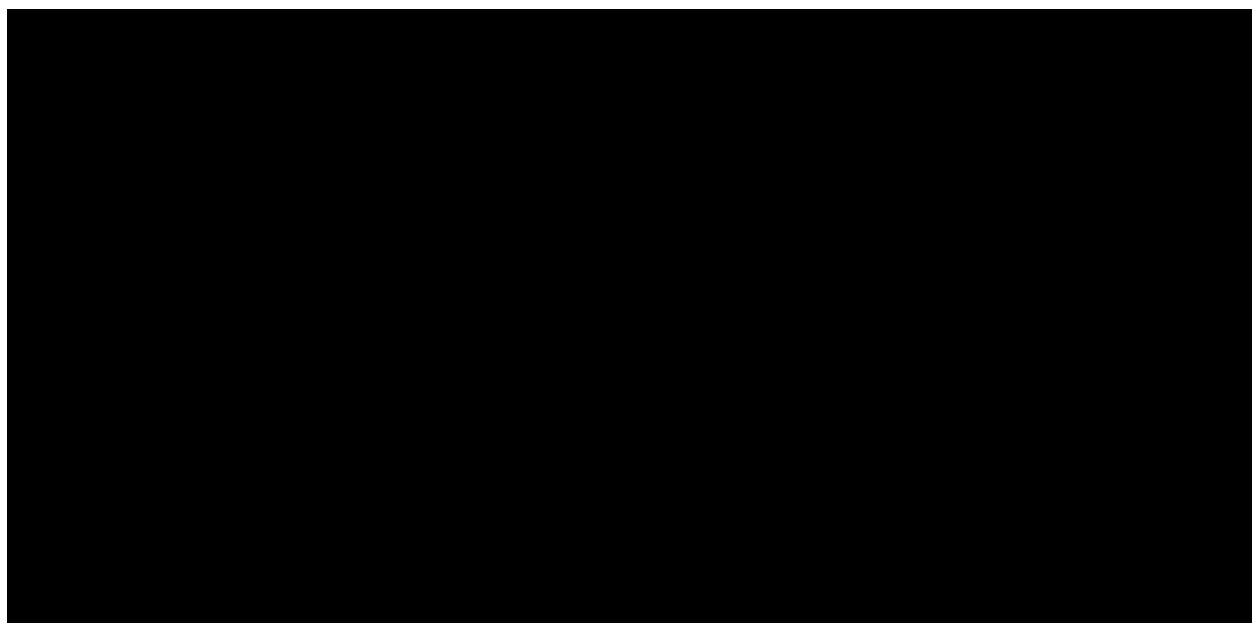
楽曲冒頭に、この楽章の主旋律が中央のグループAの竜笛により提示される。以下が主旋律である。

譜例 91 《4秋庭歌》主旋律 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.

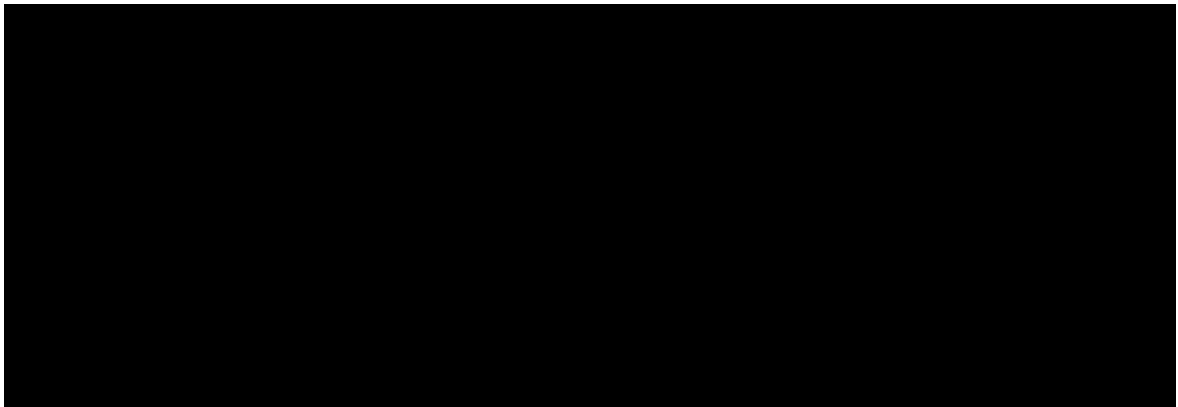
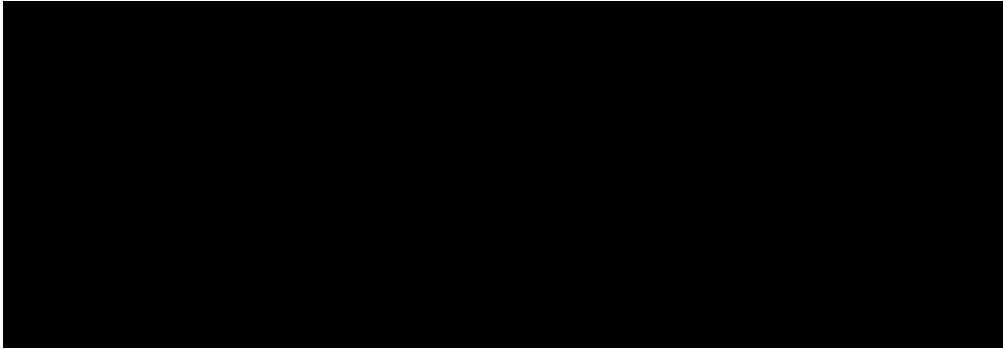
この旋律の最後のEの音が、グループA'の龍笛1（右）から龍笛2（左）に受け渡されていき、旋律が空間の中に拡がっていくような書法により楽曲が始まる。5小節目に再び主題旋律が奏でられるが、ここではグループA'の龍笛1と龍笛2により旋律を分割して奏でられる。龍笛1はE-Fis-Gまでを奏で、龍笛2はD-Cis-Eと分割されている。また、主旋律と共にグループA'の箏1（右）がD音、箏

篳2(左)がA音を奏で、そこに笙1、2も加えられ、和声的な装飾が加えられる。ここで奏でられた全ての音は、笙3、4に全て引き継がれ、7～8小節にかけて徐々に消えていく。この書法は《ディスタンス》における「沈黙」を暗喩する笙の響きの中にオーボエが溶けて消えていく書法と類似していると指摘できるだろう。続く9～12小節では、新たに現れる主旋律の後半部分(G-Fis-D-A)(以後「主旋律(後半)」)が龍笛1、2により提示される。この際も5～8小節と同じ書法がとられ、全ての響きを笙が内包し消えていく。13～15小節では、主旋律(後半)が龍笛1により奏でられ、龍笛2はその旋律を変奏・変容させたものを奏でている。さらに篳1、2の旋律も追加され、ここでは4つの旋律が重ねられている。これにより、主題旋律(後半)は9～12小節目で提示された時より、輪郭が曖昧な状態となり、複数の旋律が然り合わされた1つの響き、つまり旋律を音響的な状態に変容させている。複数の旋律を然り合わせて音響化する書法は、1960年代から見られた多層的な音空間を作り出す書法に共通していると言えると共に、旋律を多層的に蓄積させる書法は第3期の作品群に見受けられるようになるものであった。

譜例 92 《4秋庭歌》 mm.10-14 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.



セクション2より舞台前方のグループAが現れる。17小節のグループA'の笙1のA音をグループAの龍笛が引き継ぐところから始まる。18小節からは主旋律の変奏・変容が、グループAの龍笛と高麗笛により「ずれ」の書法を伴いながら奏でられていく。



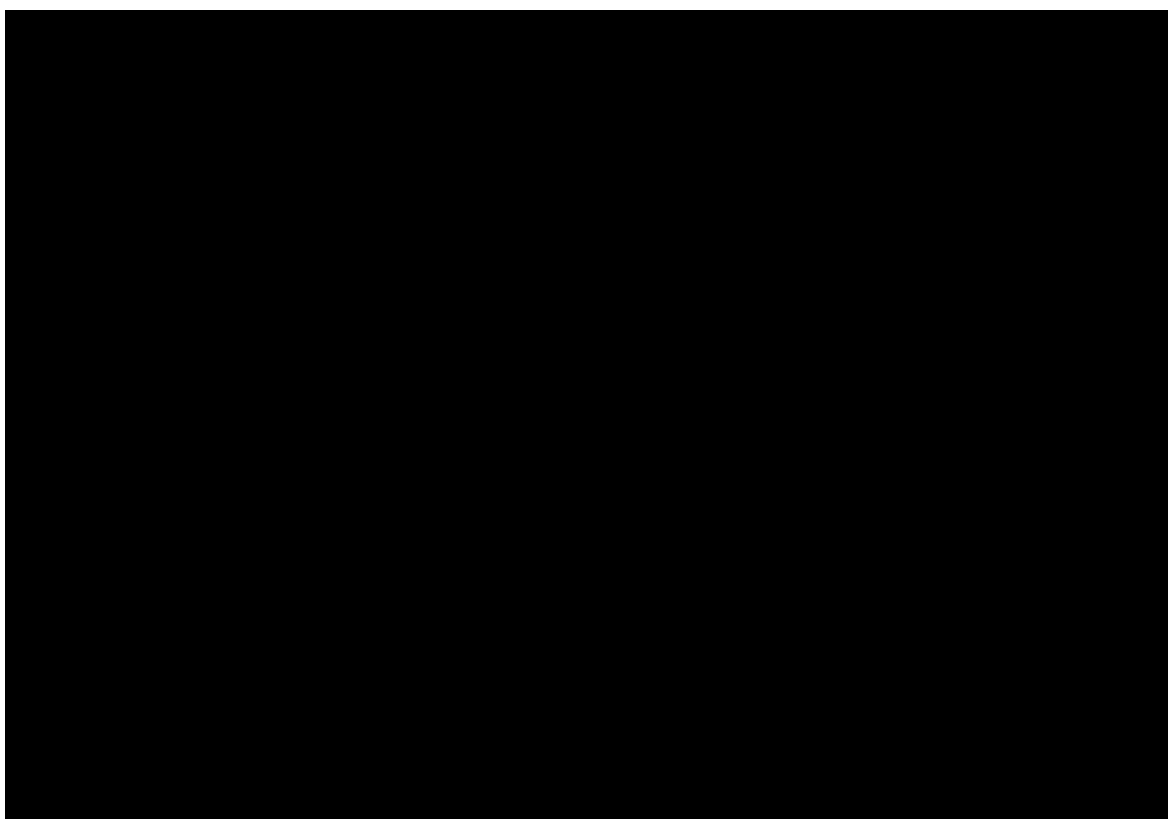
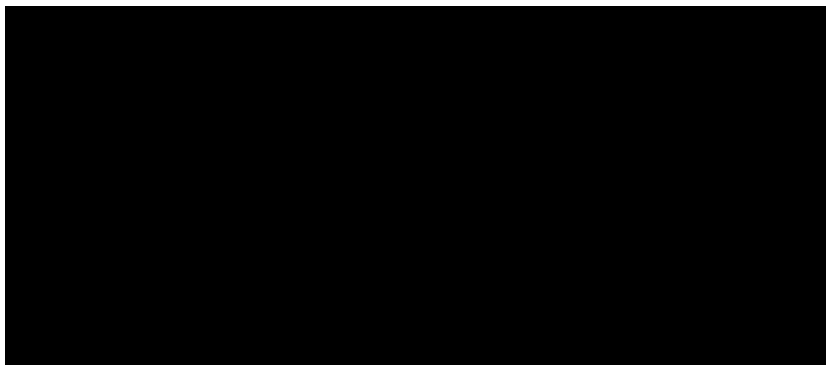
譜例 93 を参照したい。18 小節の龍笛から始まる旋律が、主題旋律を変奏・変容させたものである。この旋律を高麗笛が1小節ずれて奏でていることが見受けられる。その後の旋律は、18~19 小節の旋律を中心に変奏・変容を繰り返すと共に、常に2本の管楽器のずれを伴いながら展開していく。ここでも先ほどと同じく、旋律を多層的に蓄積させる書法が試みられている。

22 小節目で龍笛の A の音をきっかけに、グループ A の笙が現れ、24 小節で高麗笛と龍笛は笙の響きの中に溶けていく様子が見受けられる。この笙の響きは、25 小節目に後方のグループ A' の笙1、2が追加されることで空間的な広がりを見せ、29 小節にはグループ A の笙の響きはグループ A' の笙1、2に受け渡され、そこに笙3、4も加わり舞台後方で笙の短いコラールが展開される。ここで初めてグループ A' の笙が鳴らされるが、1つの笙では運指の関係で同時に発音できない音を4本でカバーし合いながら1つの響きを作り出していることがわかる。また、手移り³²の際に生まれる微妙な音の隙間を4人で繊細に行うことで滑らかな音群のうつろいを保っていると言える。このことから、笙の楽器的な制約を補うために4本の笙を用いたと考えられる。

³² 音を変える時に穴を押さえる指の位置を変える笙の伝統的な奏法。

18～24小節までの書法をより拡大したものが38小節から見られる。38小節より、18～19小節で現れた変奏・変容された主旋律から、さらに変奏・変容が加えられた旋律がグループAの箏篋と高麗笛により奏でられる。箏篋と高麗笛それぞれの旋律を参照すると、異なる変奏・変容が起きていることが確認できる（譜例94）。

譜例 94 《4.秋庭歌》 mm38-43 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.

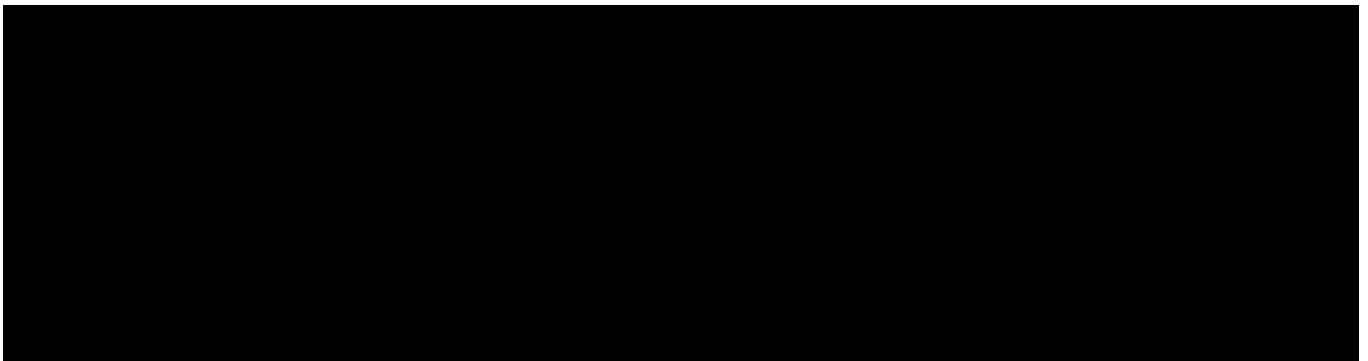


38～39小節の箏篋と高麗笛が奏でた旋律は40小節でグループA'の龍笛1と箏篋1に拡がり、41～42小節目で龍笛2、箏篋2まで拡がっていく。この音の移動を、配置図を参照しながら見てみると、旋律は前方から後方右へ移り、その後、後方左へ移動しているのがわかる。ここでの書法は、18小節で見られた複数の旋律を多層的に蓄積させる書法に加え、楽器配置による物理的空間による効果を掛け合わせたような書法へ拡張されている。この部分でもう一つ注目したいのが、2つの旋律を奏で終わった後の

旋律の変化である。例えば、グループ A の箏と高麗笛はどちらも 40 小節で変奏・変容した旋律を奏で終わってしまう。しかしながら、その後も、それまでの旋律を元に変奏・変容を行いながら進行していくのが見受けられた。これはグループ A' の竜笛、箏どちらにも当てはまる。このようにして、中心となる主題に別の旋律が徐々に重なって行き、42 小節では異なる旋律が 6 つ重ねられた状態にまで変容している。これも多層的な音空間を形成する書法の 1 つと言える。

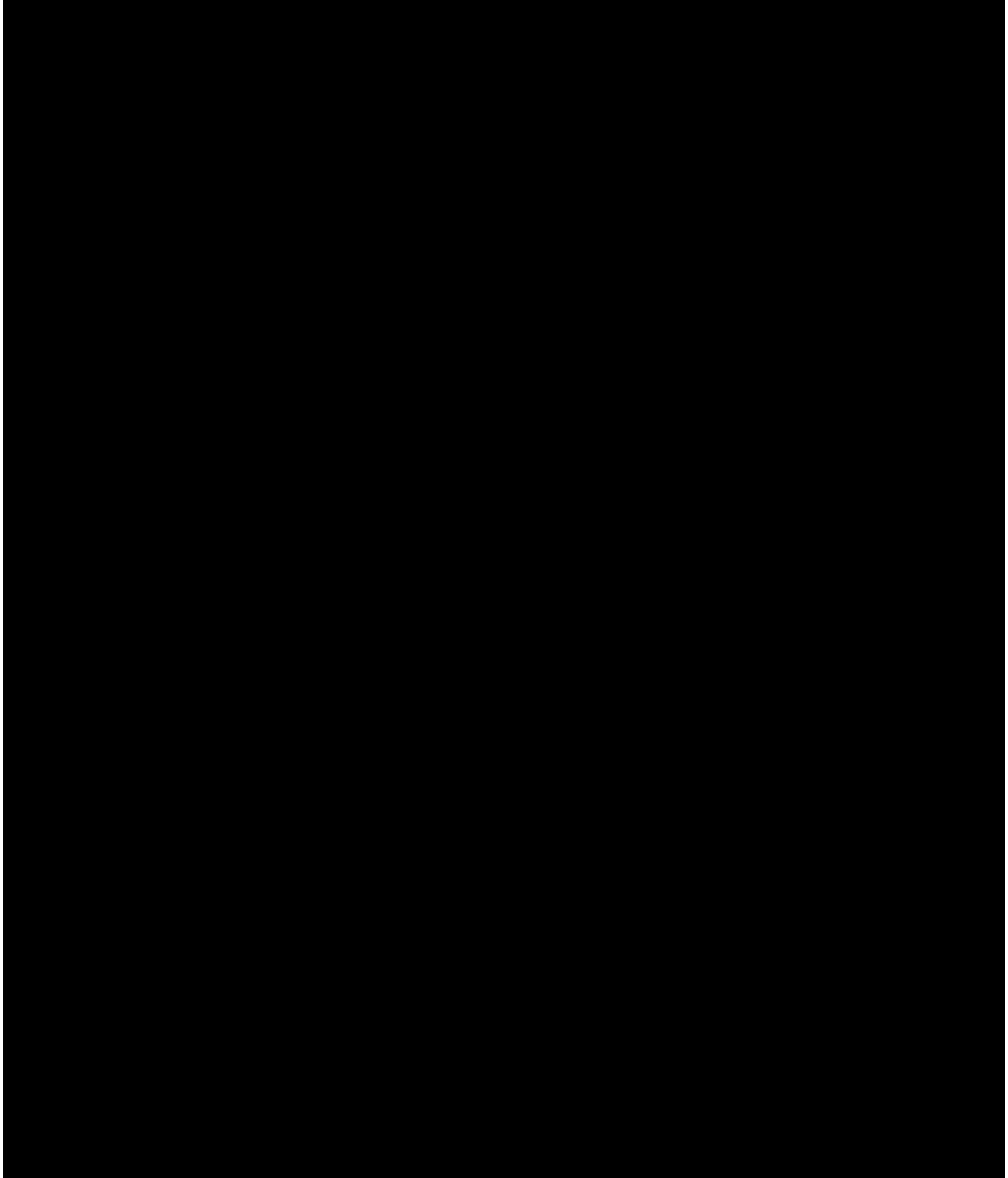
セクション 3 は、グループ A' の 4 つの笙により始まる。楽器配置と譜例を参照すると、後方右側の 1 と 2、後方左側の 3 と 4 というグルーピングで音を受け渡し合う書法が確認できる。

譜例 95 《4. 秋庭歌》 mm.52~56 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.



この音の移動を詳細に検討すると、ハーモニーの受け渡しだけではなく、ハーモニーの中から旋律のようなものを聴き出すことができる。譜例にその旋律を示した。このような音響の中に旋律を漂わす書法も 1960 年代の作品群に多く見られた書法であった。59~64 小節にかけてグループ A の箏、琵琶による小さな間奏を挟みセクション 3 を終える。

セクション 4 では、1960 年代に頻繁に見られた反復記号を用いて多層的な音空間を作り出す書法が現れる。

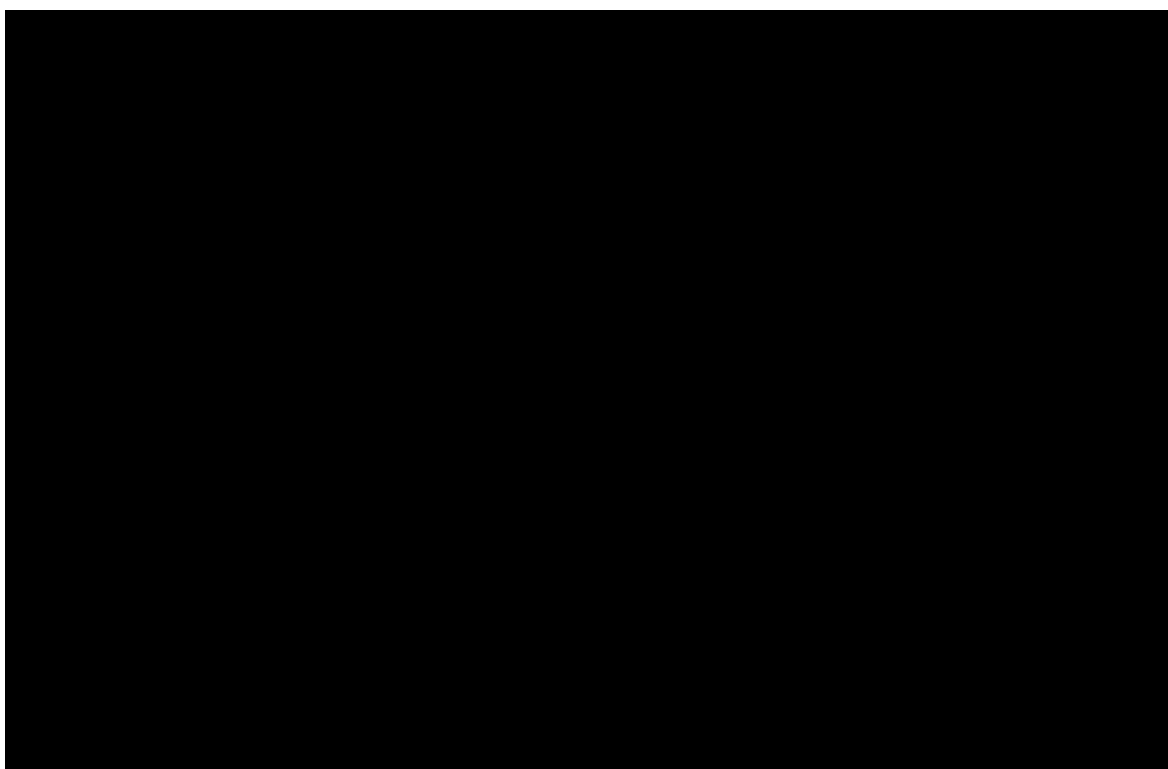


前方のグループ A の龍笛より旋律が奏でられる。その旋律は高麗笛に拡がり、続いて後方のグループ A' の 2 本の龍笛が奏で始める（譜例 96）。この後、グループ A の箏より龍笛の旋律とは別の旋律が奏でられ、その旋律もグループ A' の 2 本の箏に伝搬する。暫くすると、グループ A の笙がハーモニーを奏で始め、これまでと同じく、グループ A' の 4 本の笙に徐々に伝搬していく。これらの旋律、笙のハーモニーは指定されている小節まで反復する指示がされており、即興的で複雑な多層的音空間が生み出されていく。この状態が暫く続くと、次に確定記譜によるグループ A の撥弦楽器と打楽器が現れ、音空間

をより複雑な状態にする。ここで注目したいのは、1970年代の作品群を概観した際のこのような書法は、短く即興的なパッセージを反復させる方法であったが、この作品においては、息の長い旋律を反復させる方法を行なっているという点である。この書法は1973年以前には見られなかった書法である。そしてこの作品が書かれた翌年の作品《ガーデン・レイン》にて反復記号を用いないで試みられていた書法に通ずる。このことから《ガーデン・レイン》での旋律の「ずれ」を用いた書法のルーツは《秋庭歌》にあったと言える。

セクション5では、グループAの龍笛が奏でる旋律が96小節までに4回繰り返される。そして、繰り返すたびに、周囲の楽器群により様々な楽想が追加されて行き、最終的に多層的な音空間を作り出すというセクションとなっている。以下の譜例97は、中心旋律となるグループAの龍笛が奏でる旋律である。

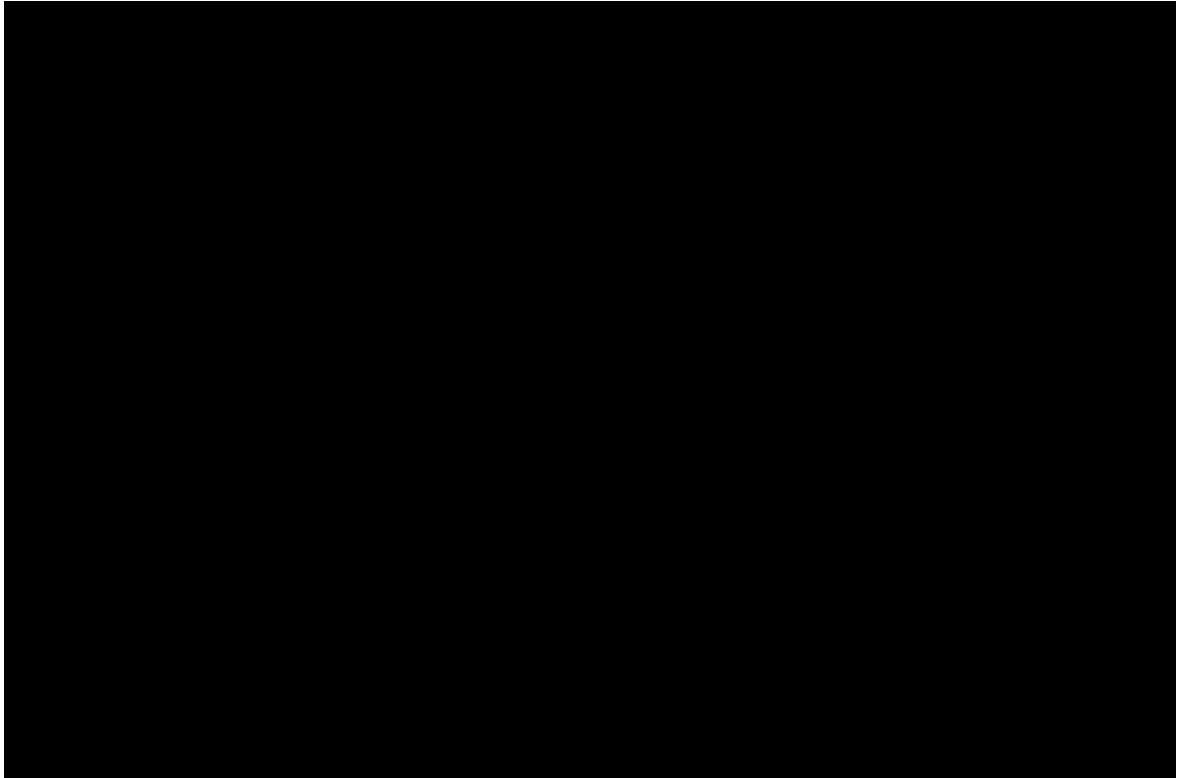
譜例 97 《4.秋庭歌》 mm.73-77 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.



譜例97で示した龍笛の旋律は、これまでと同じく、変奏・変容の方法により作り出されている。73～74小節は18～19小節のグループAの龍笛が奏でた旋律を変奏・変容させたものである。つまり、この旋律の元を正すと、冒頭で提示された主旋律から導かれているものと言える。

次に、龍笛が奏でる旋律の96小節までの変容について追ってみる。最初は譜例97で提示した部分である。主旋律が明確に提示されると共に、打楽器による装飾が加えられている。2回目は、そこにグループAの箏、笙が追加される（譜例98）。グループAの箏が奏でる旋律は38～39小節にて、同じく箏が奏でた旋律を用いている。この旋律は第1曲《ストローフ》にも用いられている。

譜例 98 《4秋庭歌》 mm.78-82 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.



3回目には高麗笛と箏、琵琶が追加され、前方のグループAの楽器が全て鳴らされる。ここでの高麗笛の旋律は、龍笛が奏でていた旋律の変奏・変容されたものである。最後の4回目には、グループAの龍笛と箏の旋律をグループA'の龍笛と箏が1小節ずらして奏で始め、そこに4本の笙がグループAの笙と同じ動きを見せる。これにより全ての楽器が鳴らされ、この作品のクライマックスを迎える。この巨大な音響は、最終的に笙に収斂していき、次にグループA'の笙が消えグループAの笙が残される。その笙の響きから聞き出されるHの音をグループAとA'間で呼び交わし合いながら曲は終わりを迎える。

3-2-2 第1曲《参音声 Strophe》(1979)

ここからは1979年に新たに加えられた5つの楽曲について分析行う。最初にセクションを提示する

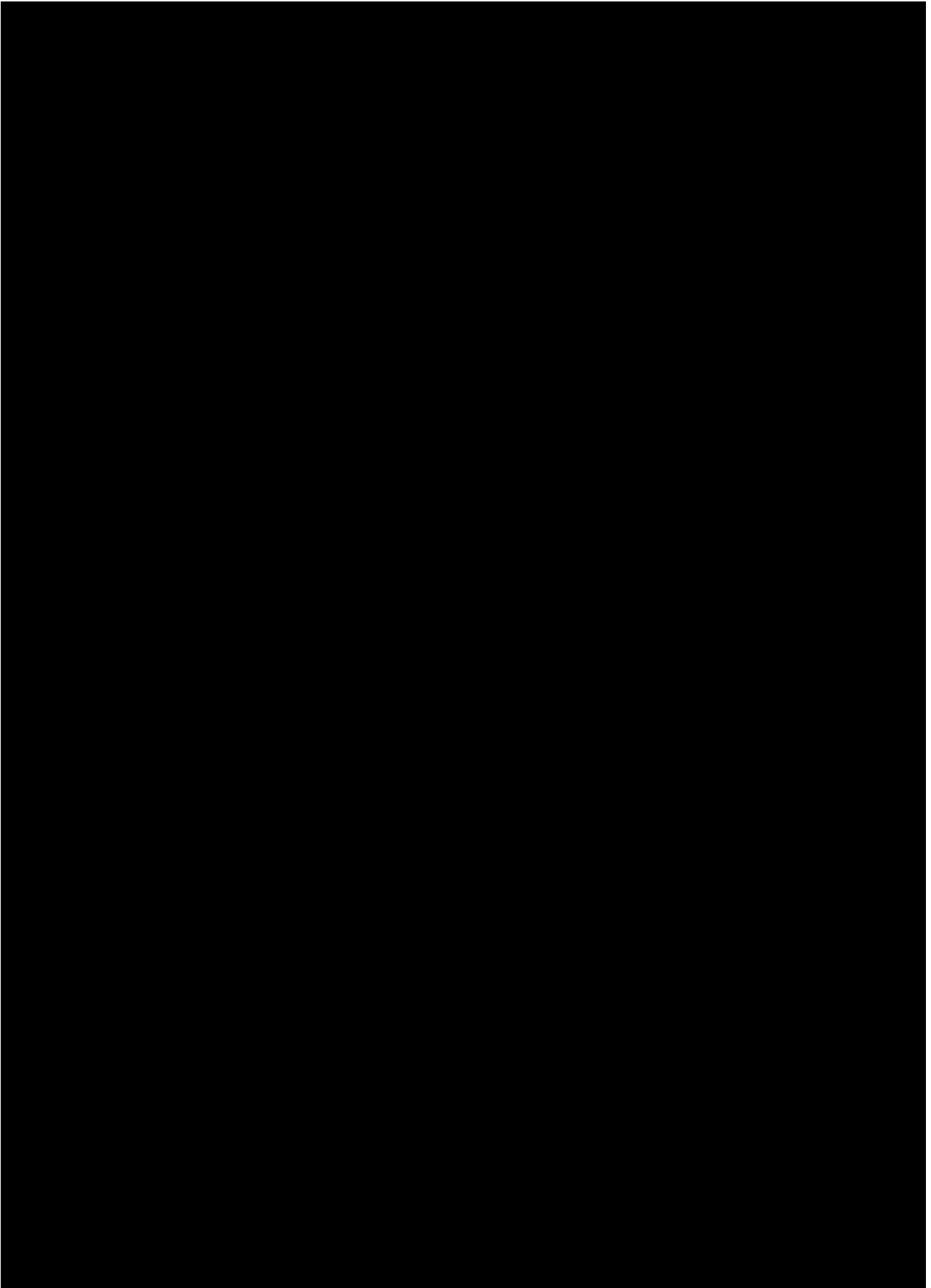
表9 《1.ストロフ》セクションリスト

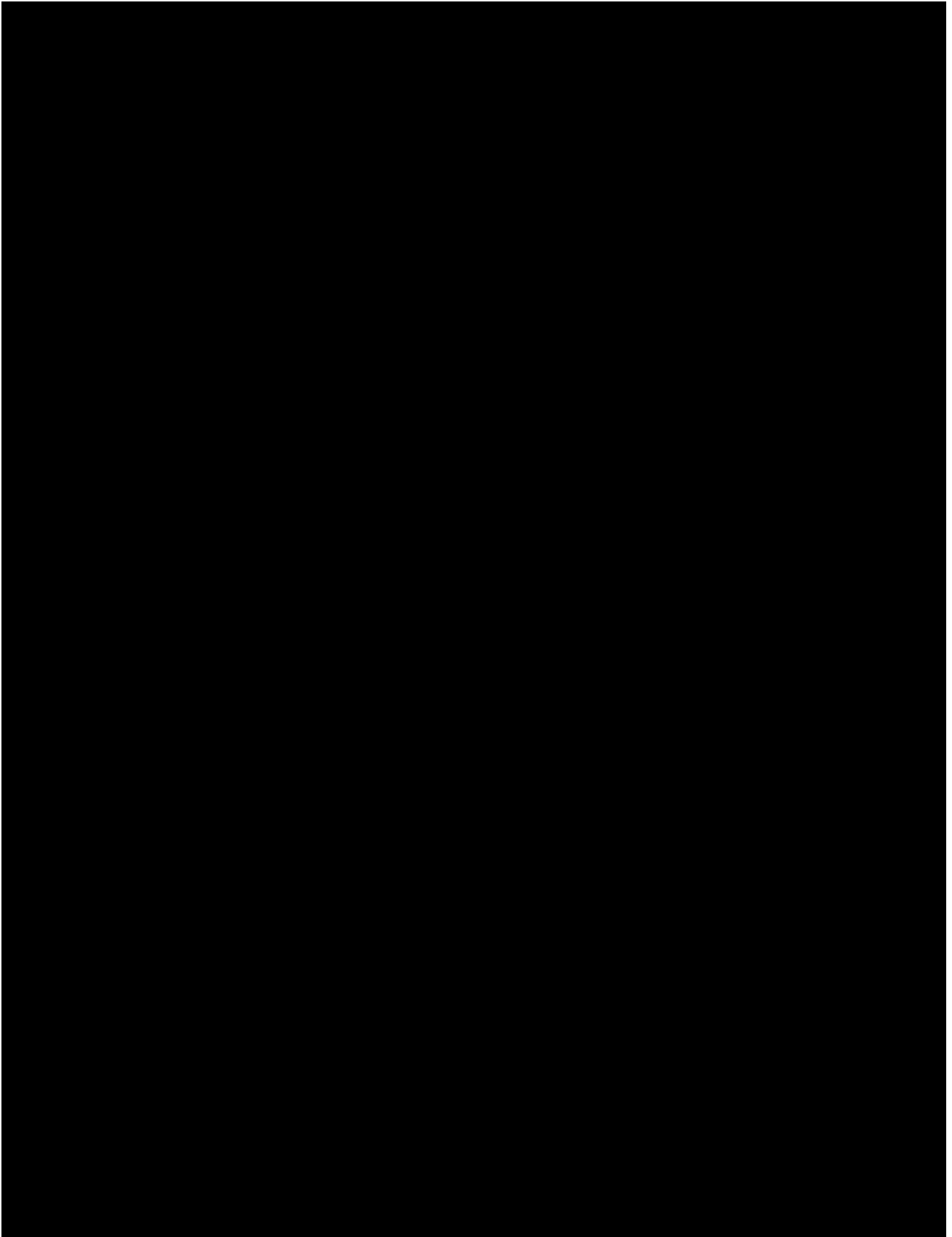
セクション	小節	概要
1	1~20	主旋律の提示 空間を隔てたグループ間での音の呼び交わり
2	21~48	空間を隔てたグループ間での音の呼び交わり 複数の旋律の「ずれ」を用いた多層的音空間
3	49~66	空間を隔てたグループ間での音の呼び交わり 複数の旋律の「ずれ」を用いた多層的音空間
4	67~86	同じ旋律を用いた音空間の拡がり

楽曲の冒頭はグループA（中央）の木杵を打つ1音から始まる。3小節目から、グループB（左）、グループC（右）の木杵も加わり、3つのグループ間で木杵の音が木霊するような場面が現れる。この時の順番はグループA→グループB→グループCとなっており、5小節目ではグループA→グループC→グループBの順番で奏でられる。これらの音の強弱の変化に注目してみる。3小節目ではグループA（sf）→グループB(mf)→グループC(mf)、5小節目ではグループA（mf）→グループC(p)→グループB(p)となっていることが確認できる。これは物理的空間を用いるだけではなく、音の強度変化を用いて、3小節目に比べ5小節目の方が、音が遠くなっていくイメージを想起させていると言える。このような明確なエコーを用いた書法はこれまでの武満作品には見られてこなかったものである。また、この書法は、第3期に見受けられた固定された動機を反復させながら徐々に強弱を減衰させていくエコーの書法に通ずる書法であると言え、その書法の萌芽はこの時期から見受けられたものであると言える。

13小節からは木杵のエコーと共にグループA'の笙が鳴り始め、様々な方向から旋律が現れ始める（譜例100）。14~15小節のグループA'の龍笛、箏により、この曲の主旋律が奏でられる。ここでは龍笛の旋律を主旋律A、箏の旋律を主旋律Bとする。

16小節にて主旋律Bを短くしたものがグループB、Cの箏群にエコーしているのがわかる。そしてグループA'の笙のハーモニーも、グループB、Cの笙へ移動していく。このように、ここでは持続する音（笙）、移ろう旋律（箏など）、明確なエコー（木杵）による3つの音の層による多層的音空間が作り出されている。





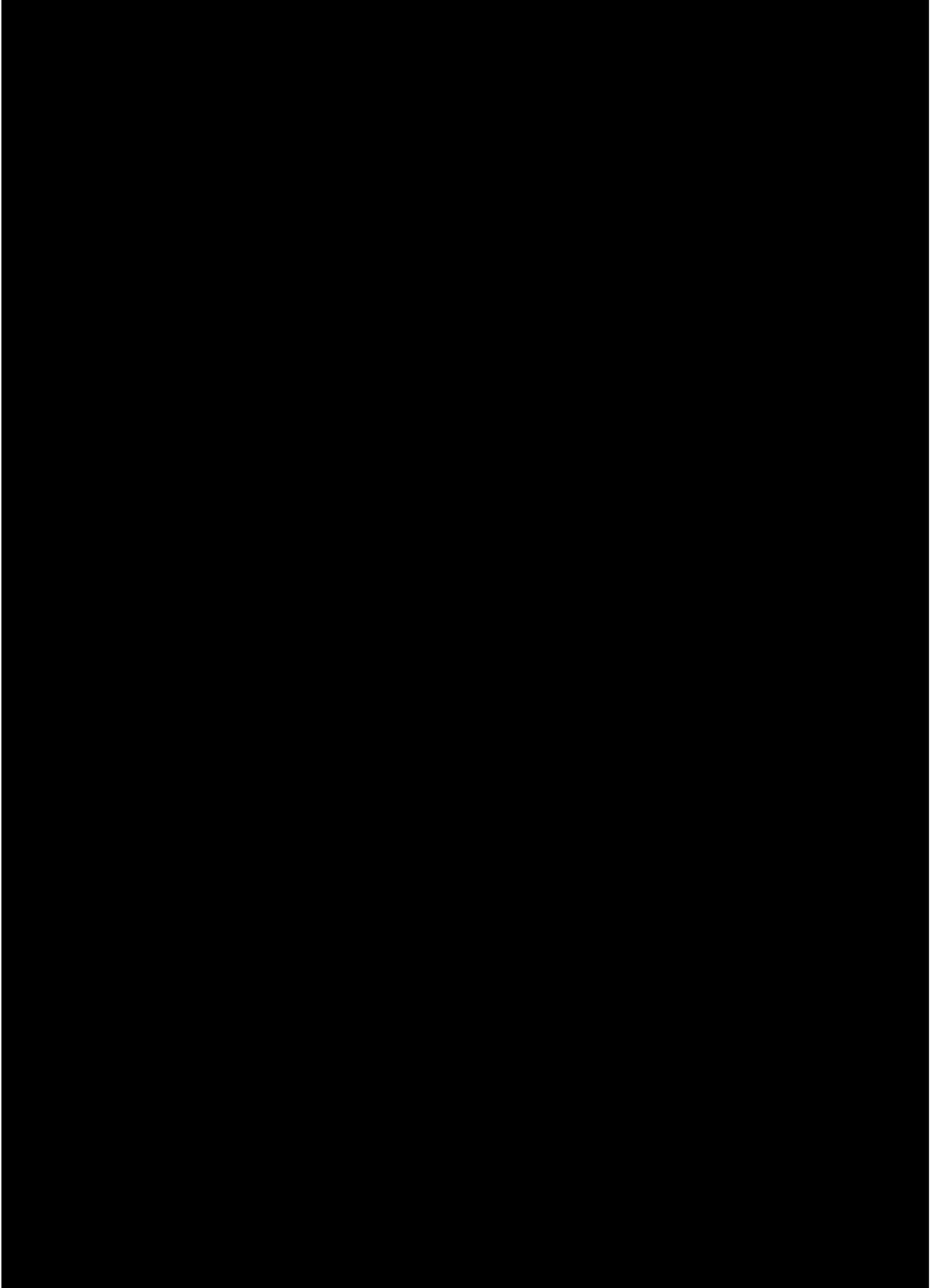
セクション2の冒頭はグループA'のみで進行する（譜例101）。

譜例 101 《1.ストローフ》 mm.23-27 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.

23～24小節の龍笛1、2は主旋律Aの変奏・変容されたもの、箏1、2は主旋律Bが変奏・変容されたものである。ここではその旋律が2小節単位で変奏・変容されながら進行していく。29～30小節ではグループAの箏により、1小節1音でA-Hと鳴らされ、次の楽想が現れる。

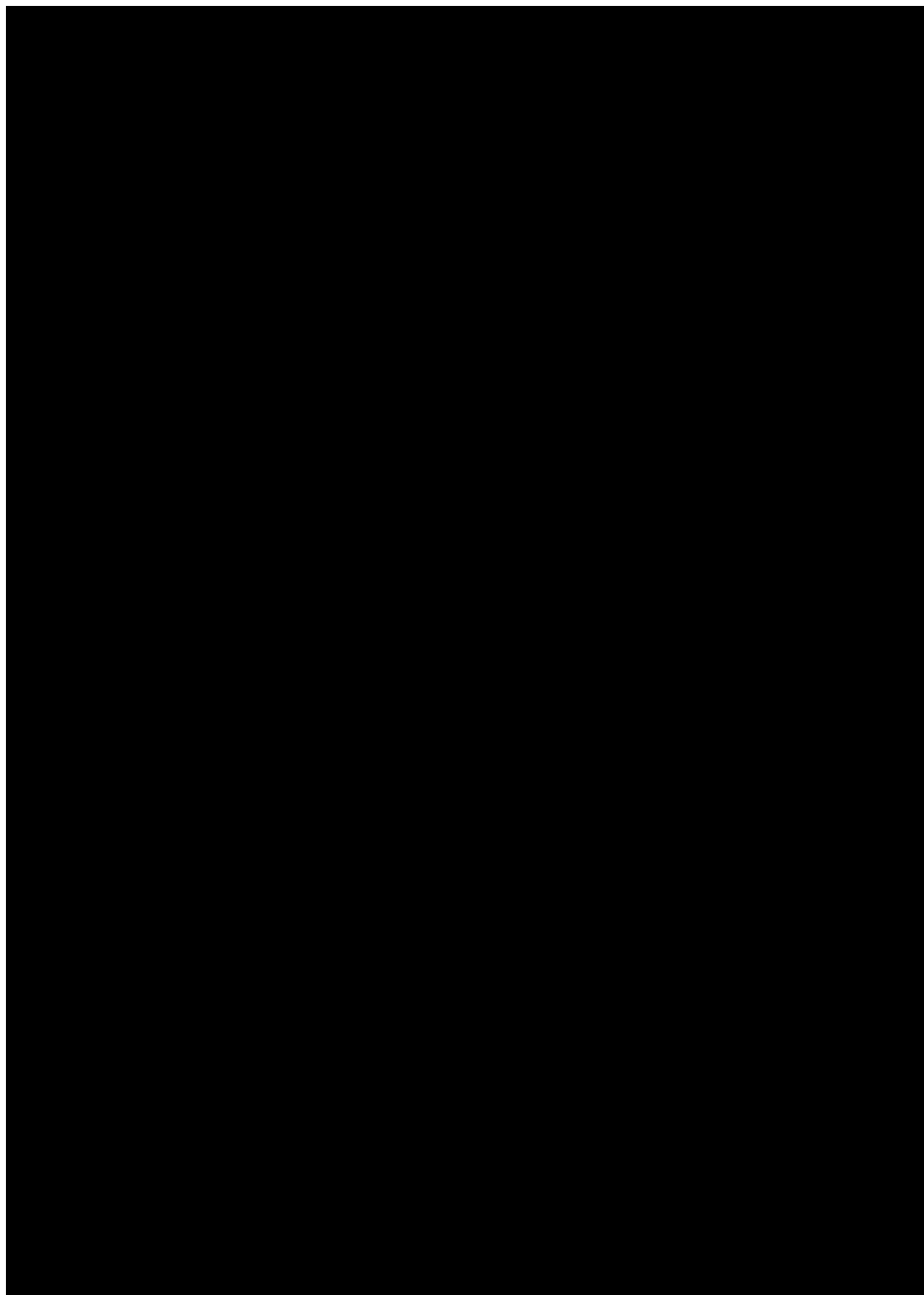
31小節にグループAの箏と琵琶の上行音型のアルペジオによるアタック音が鳴らされ、それをきっかけに、グループA、B、Cの鞆鼓が冒頭のように空間内をエコーし始め、グループA'、B、Cの笙がハーモニーを奏でる。箏と琵琶で上行音型のアルペジオによるアタック音は1971年の《カシオペア》などで見られた音響動機を思い起こさせる。

33小節にて、31小節と同様のアルペジオによるアタック音と鞆鼓のエコーが鳴らされた後に、35小節目にグループB、Cの龍笛と箏により、それぞれが主旋律A、Bの変奏・変容されたものを奏で始める。その旋律は1小節ずらされ、グループA'の龍笛、箏も奏で始める。ここでは、これまで分析した部分にも多く見られた、ずれの書法を用いて多層的な音空間を作る書法と同じものが使用されていると言える。



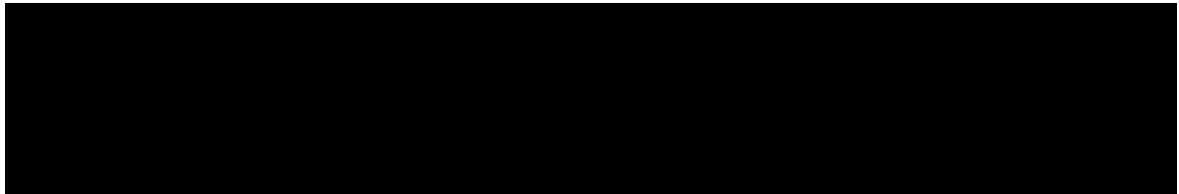
セクション5の冒頭は29～30小節の箏の部分の変奏・変容により始まる。ここでは、29～30小節と比べ、琵琶による上行音型のアルペジオによるアタック音と、グループA、B、Cの鞆鼓のエコーが追加されている。ここでの鞆鼓の動きは、冒頭にて提示されていた木柁の動きが変奏・変容されたものであると言える。

譜例 103 《1. ストローフ》 mm.48-52 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.



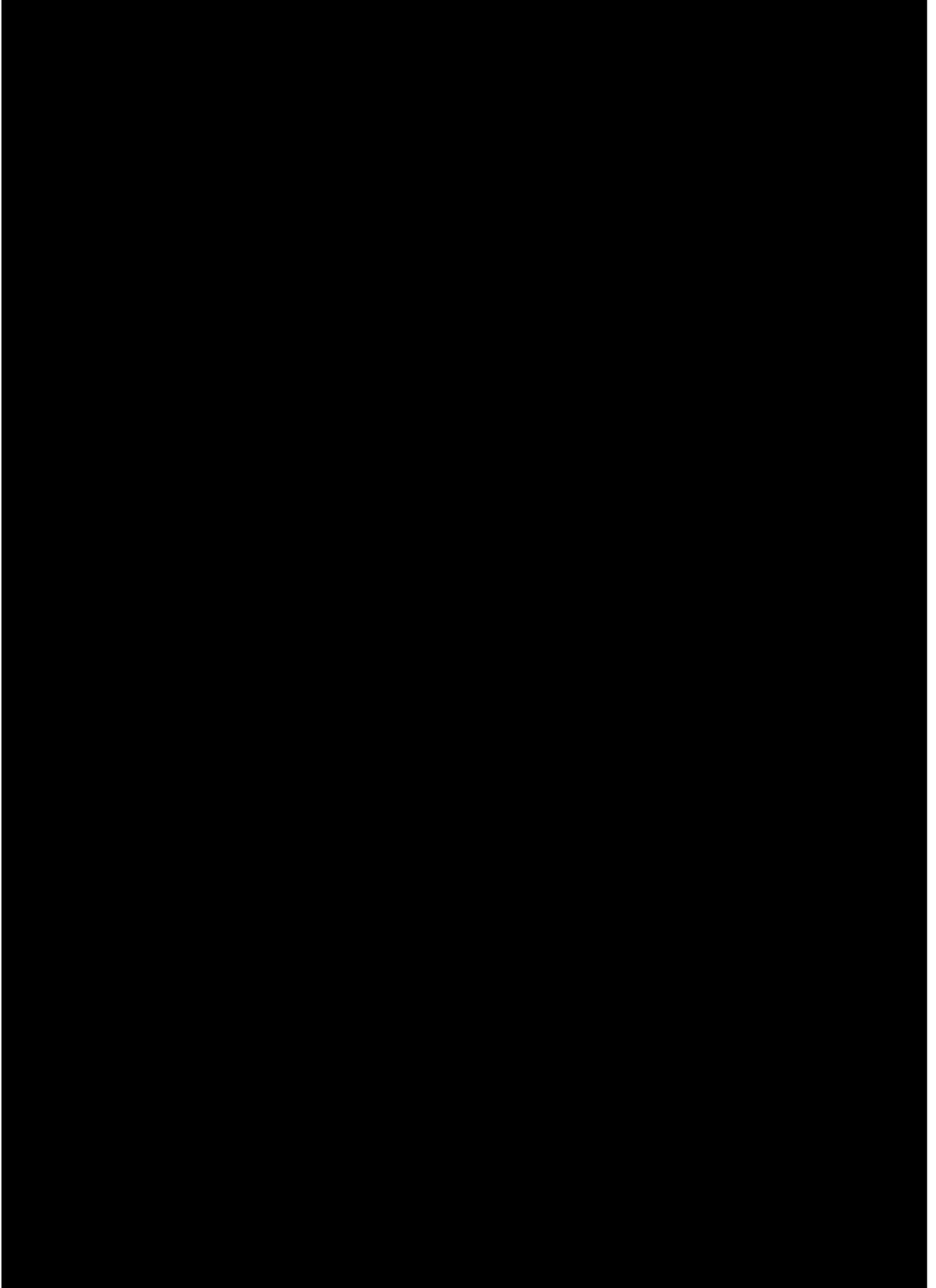
55小節からは主旋律Bを変奏・変容させた旋律をグループAの龍笛が奏で、その旋律を高麗笛がそれを伴って奏でる部分が現れる（譜例104）。

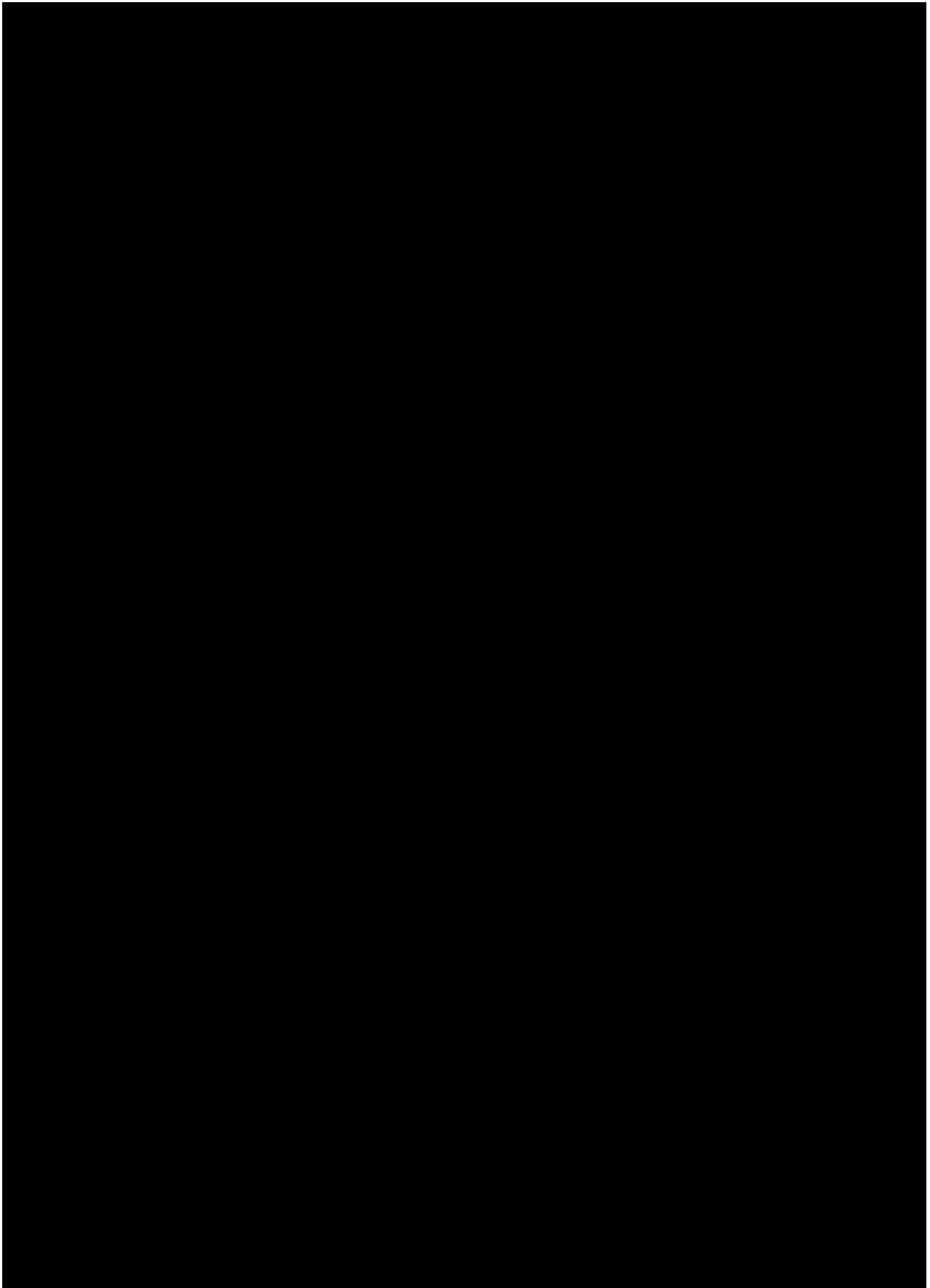
譜例 104 《1. ストローフ》 mm.53-62 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.



57小節に龍笛の奏でる旋律を1拍ずらして高麗笛が奏で始める。その後の動きを追うと、58小節の龍笛の旋律を59～60小節の高麗笛により、音価を引き伸ばして変奏・変容している。また、58小節2拍目の高麗笛の旋律を龍笛が模倣しているのが見受けられ、同じことが61小節にも確認できる。これまでは、先に旋律を奏でた楽器に対して後に現れる楽器がずれを伴い同じ旋律を奏でることが多く見受けられたが、ここでは後から出てくる高麗笛の旋律を先に出た龍笛が模倣することが行われた。これまでのずれの書法は、主に旋律を多層的に蓄積させ、多層的な音空間を作り出すことに重点が置かれていた。しかしながらここでの書法は、その時々でお互いが反応し模倣し合うことで、これまでとは異なるエコーの効果を生むような書法であると言える。このような、中心となる旋律が奏でられた直後に他の楽器により同じ旋律を模倣させるような書法は第3期に頻繁に見受けられるようになる書法であり、とりわけ「水」のメタファーの協奏曲の形態による作品で頻繁に見受けられる書法であった。

67小節からは、グループAの箏が主旋律Bの変奏されたものの変奏・変容を伴いながら69小節まで奏でられる。71小節目にグループAの箏、龍笛、グループA'の箏1、2で主旋律Bの原型が奏でられる。続く71～73小節では、61小節目グループAの高麗笛と龍笛が奏でたパッセージ（A-D-A-E-F-C）と、その3つの変奏・変容されたものが、グループAの高麗笛、グループA'の2本の箏により不規則に奏でられ、前方と後方のエコーが生まれる。更に69小節よりグループA'の4つの箏が加わり、その箏の動きは71小節でグループB、Cの箏へと広がっていく。そのような音空間の中で全グループの箏と、グループA、B、Cの龍笛により主旋律Bが奏でられる。ここでも、複数の旋律や動機を蓄積させることにより多層的な音空間を作り出していた。結尾部の75小節からは、冒頭の1～12小節と全く同じ木杵のエコーが行われ楽曲を終える。





3-2-3 第2曲《吹渡 Echo I》(1979)

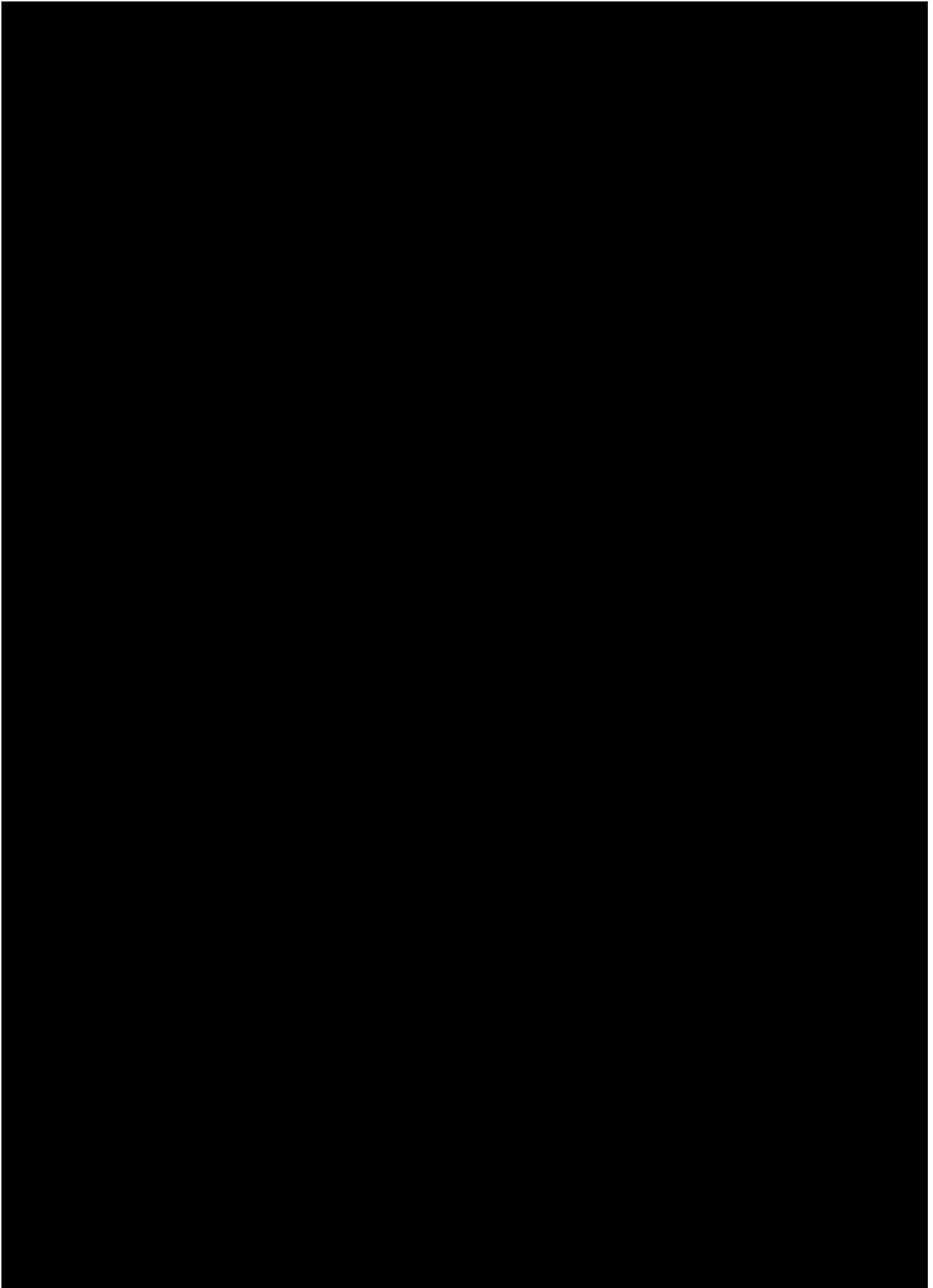
この楽章の特徴はこれまでの持続的な作品に比べるとリズムカル且つ明るい楽想を持つ楽章となっている。最初にセクションを提示する。

表 10 《2.エコー I》セクションリスト

セクション	小節	概要
1	1～16	複数の旋律によるエコー
2	17～29	音響のうつろい、《4.秋庭歌》の旋律の登場
3	30～64	複数の旋律の「ずれ」を用いた多層的音空間

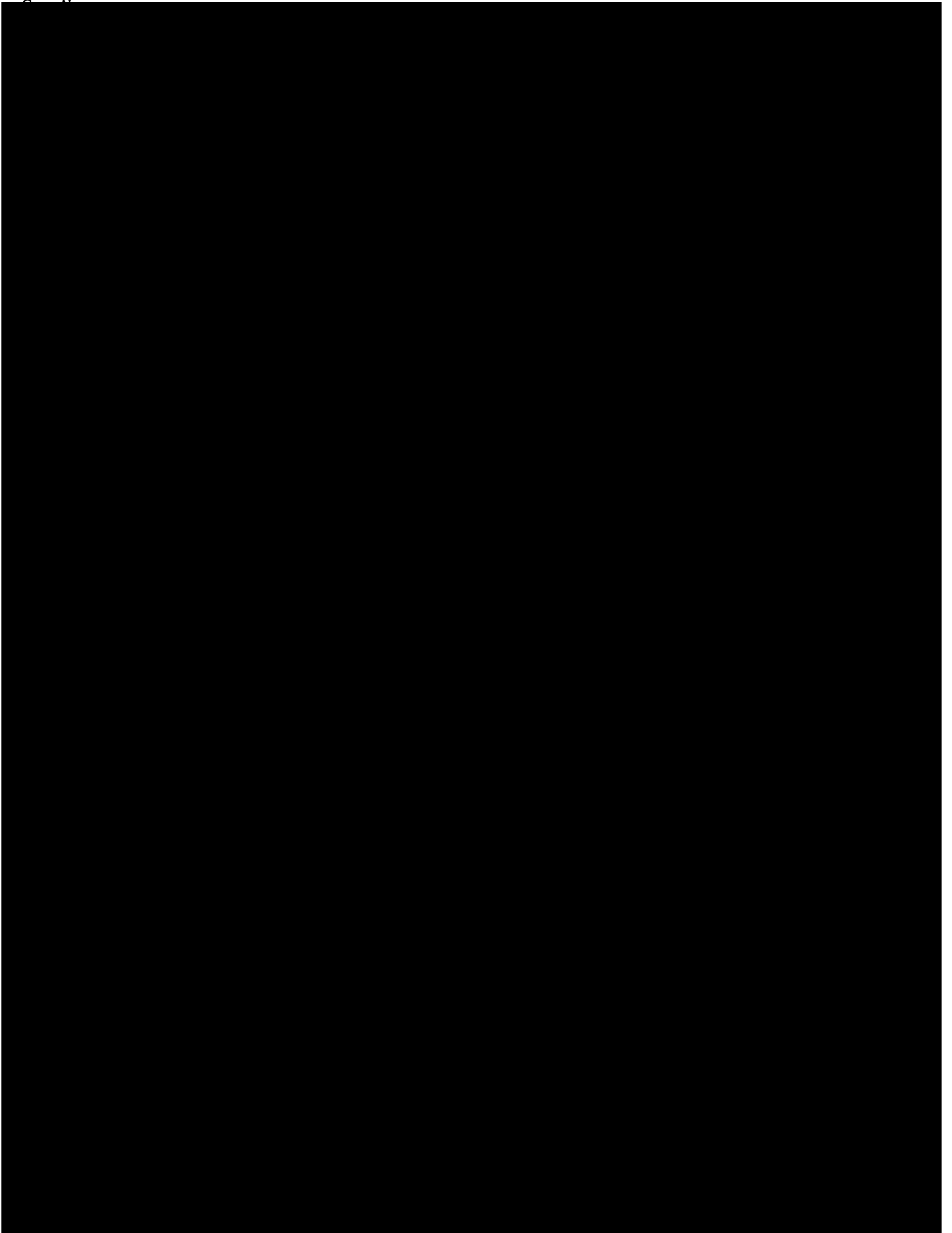
楽曲冒頭ではグループ A の高麗笛により非常に短い旋律 (E-G-H) が奏でられる。また、グループ A の龍笛により主旋律と同じリズムで同時に Fis-A-H という短い旋律が重ねられている。この2つの旋律の組み合わせがこの曲における主旋律、または主題動機となっている。2小節目で、グループ A' の龍笛 1 と龍笛 2 もユニゾンで主旋律を奏で始め、前方と後方の2つのグループにより奏でられることによる独特な遠近感を作り出している。

冒頭ではずれの書法も見受けられる。4小節にてグループ A から鳴らされる木杵が16部音符分ずれてグループ B、C へとエコーすると共に、グループ A と A' が奏でた主旋律が16部音符分ずれてグループ B、C の龍笛へとエコーしている。この楽章においても複数の旋律、または動機を蓄積させて多層的な音空間を作る書法が用いられている。



6小節からも冒頭と同じく複数の旋律により多層的な音空間を形成し始める。6～10小節までにどのような旋律により多層的な音空間が作られているか譜例108を参照しながら考察してみる。

最初に鳴らされる旋律Aは、旋律の形やフレーズの取り方の観点から《秋庭歌》の主題旋律の変奏であると考えられる。この旋律はグループA'の筆築1から、グループ1の筆築2→グループB筆築2→グループC筆築2と、1拍のずれを伴いながら伝搬していく。次に鳴らされる旋律Dは《1.ストローフ》の14～15小節グループA'の筆築1、2が奏でた旋律が変奏・変容したものである。この旋律はグループAの筆築、グループBの筆築1、グループCの筆築1によって奏でられる。この旋律が現れる7小節目では全員ユニゾンであるが、その後にそれぞれに現れる旋律Eは8小節目よりグループA筆築→グループB筆築1→グループC筆築1の順番で1拍のずれを伴いながら伝搬していく。この部分は6～14小節を2回繰り返すが、この曲の主題旋律である旋律B、Cは、2回目の時にのみ登場し、旋律A、D、Eにより作り出された音空間をより複雑なものへと変化させる役目を担っていると言える。



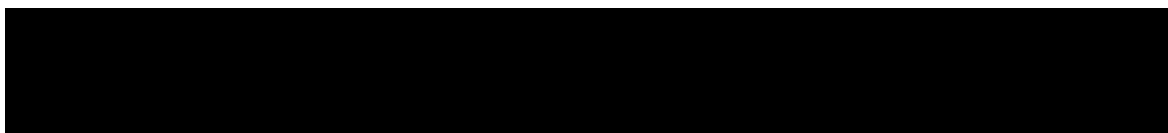
16小節よりグループBとCの笙がユニゾンでハーモニーを奏で始め、17～18小節まで同じグループBとCの龍笛1、2と箏1、2がGisを鳴らす。この一連の流れが18～20小節にかけて、グループA'へとエコーされている。これにより、舞台上の左右で鳴っていた音響が舞台後方へ移動している（譜例109）。

譜例 109 《2.エコー I》 mm.16-20 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.

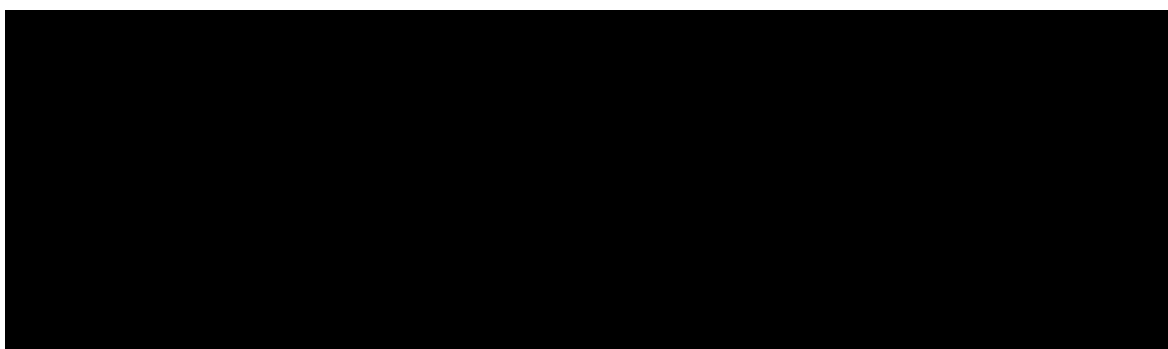


22～24 小節までグループ A の笙のソロが現れる。笙のハーモニーを参照すると、響きの中に《4.秋庭歌》の 73 小節の旋律を変奏・変容したものを見出すことができる (Fis-Cis-Fis-A-E) (譜例 110)。同様に《4.秋庭歌》の 73 小節の旋律を変奏・変容したものを 27～29 小節の高麗笛においても確認することができる (譜例 111)。この部分や先ほどの 6～10 小節で見受けられたように、他の楽章で用いられていた旋律が変奏・変容されて再提示されていることを指摘できる。このような書法を武満が言及する回遊式日本庭園の構造に当てはめて考察してみると、前後の楽章で用いられる旋律に変奏・変容を行い提示することにより、庭を構成する様々な要素が庭を歩行していく時間経過と共に見え方が変化していくような状況を表現しているのではないかと考えられる。

譜例 110 《2.エコー I》 mm.21-26 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.

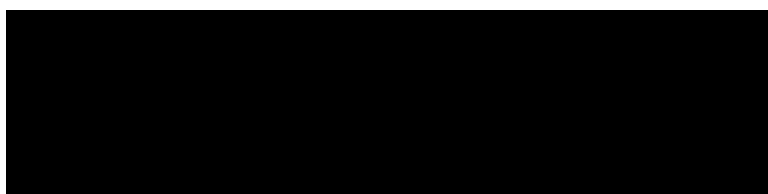


譜例 111 《2.エコー》 mm.27-29 ©1994 by Schott Japan Company Ltd.



30～31 小節にグループ A の高麗笛、龍笛、箏、笙により和声を伴いながら下降する旋律が現れる。一番上の声部を担う高麗笛は以下の旋律を奏でている。

譜例 112 《2.エコー》 mm.30-31 グループ A 高麗笛 (譜例は筆者作成)



この旋律は 32～33 小節にて再度同じ楽器にグループ B、C の龍笛も加わり奏でられるが、1 拍ずれてグループ B、C の箏、笙も同じ旋律を奏で始める。

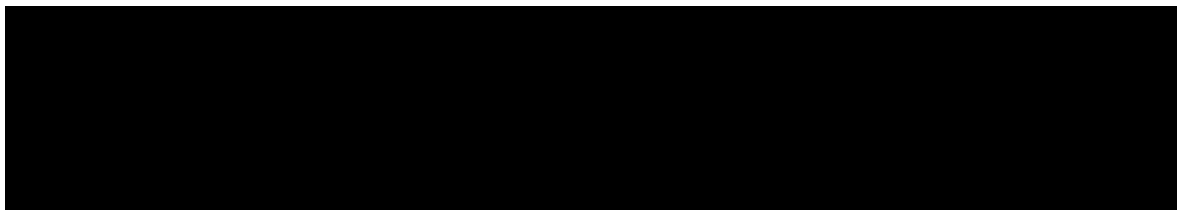
また、32小節には箏と琵琶による上行音型のアルペジオによるアタック音が鳴らされ、それをきっかけに鞆鼓のリズムがグループA→グループB→グループCの順で伝搬していく。これらにより、32～33小節は多層的な音空間が作り出される。この部分は第1曲の《ストローフ》においても見受けられたものであった。前述した通り、この部分は前の楽章に見受けられた動機や音響が再提示されていると言える。

32～33小節にグループAで提示された動きは、34～34小節にはグループA'にて変奏・変容されて奏でられる。つまりここでは、32～33小節にて前方左右（グループA、B、C）で奏でられていたものが、34～34小節にて舞台後方（グループA'）へと音像が移動するような書法が取られている。

続いて35～36小節のグループA'の笙に注目してみると、笙2、笙4が瞬間的にハーモニーを浮かび上がらせている。この動きは36～37小節にてグループB、Cの笙にエコーした後にそのまま41小節まで引き延ばされる。そして笙の動きは、38～39小節でグループA'の笙2、笙4へ戻ってくるような音像の移動が行われている。笙の動きはグループB、Cで持続されていたが41小節で減衰していくと共に、グループA'の笙2、笙4により38～39小節と同じ動きが現れる。41～43小節のグループA'の笙2、笙4の動きは、グループB、Cの動きを舞台後方のグループA'にエコーさせ、音像が遠景へと遠のいていくような印象を与える書法とも捉えられるが、35～36小節までと、38～39小節の動きを反復しているようにも捉えられる。反復として捉えた場合、41～43小節では強弱の変化の幅が35～36小節、38～39小節と比較すると全体的に減衰していることが見受けられる。このような1つの動機を反復しながら減衰していく書法は、前年に書かれた《ウォーター・ウェイズ》などに見受けられた同音を反復しながら強弱が減衰していくエコーの書法と類似していることを指摘できる。

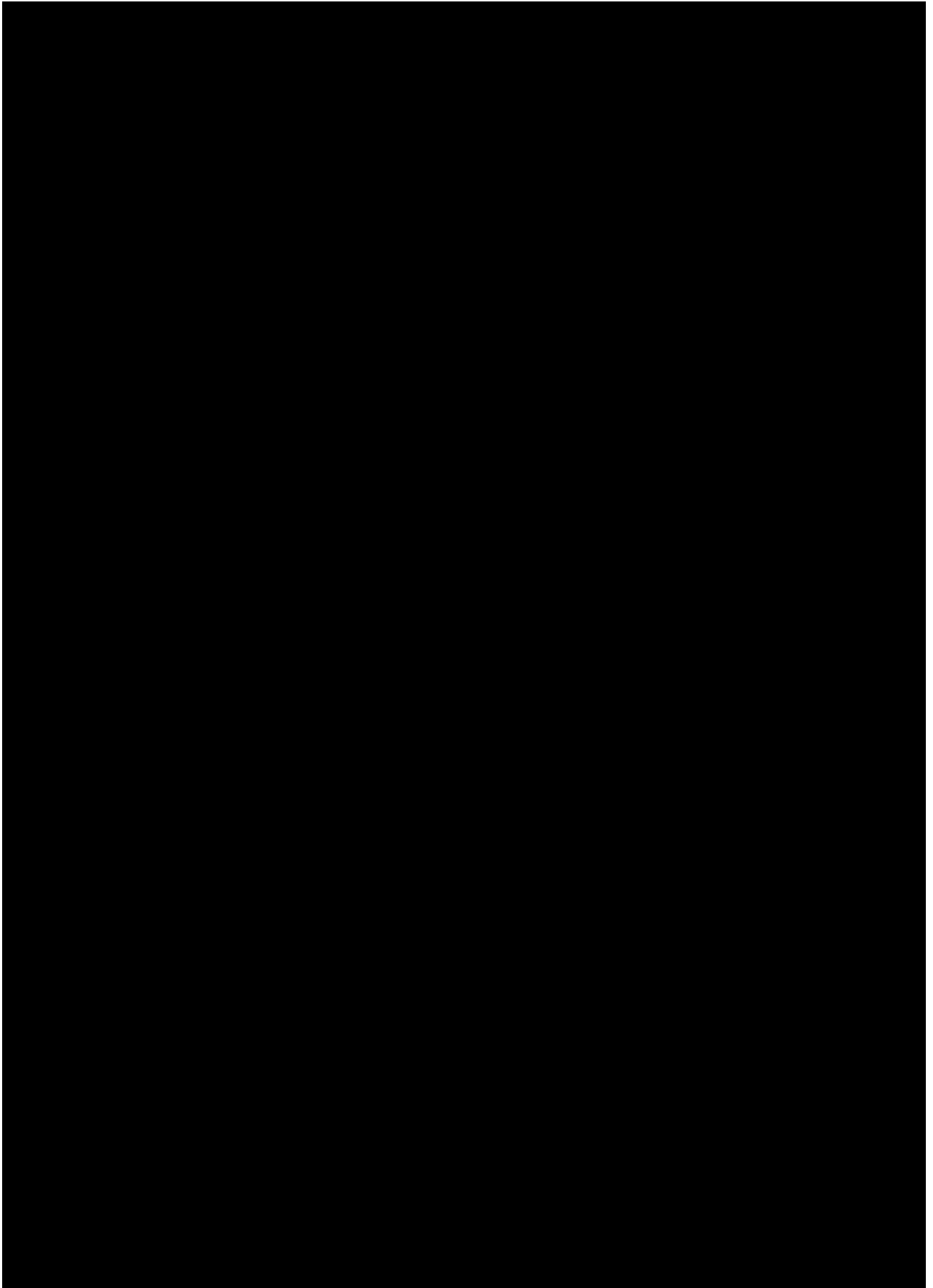
38～41小節にてグループB、Cの龍笛により以下の旋律が提示される。

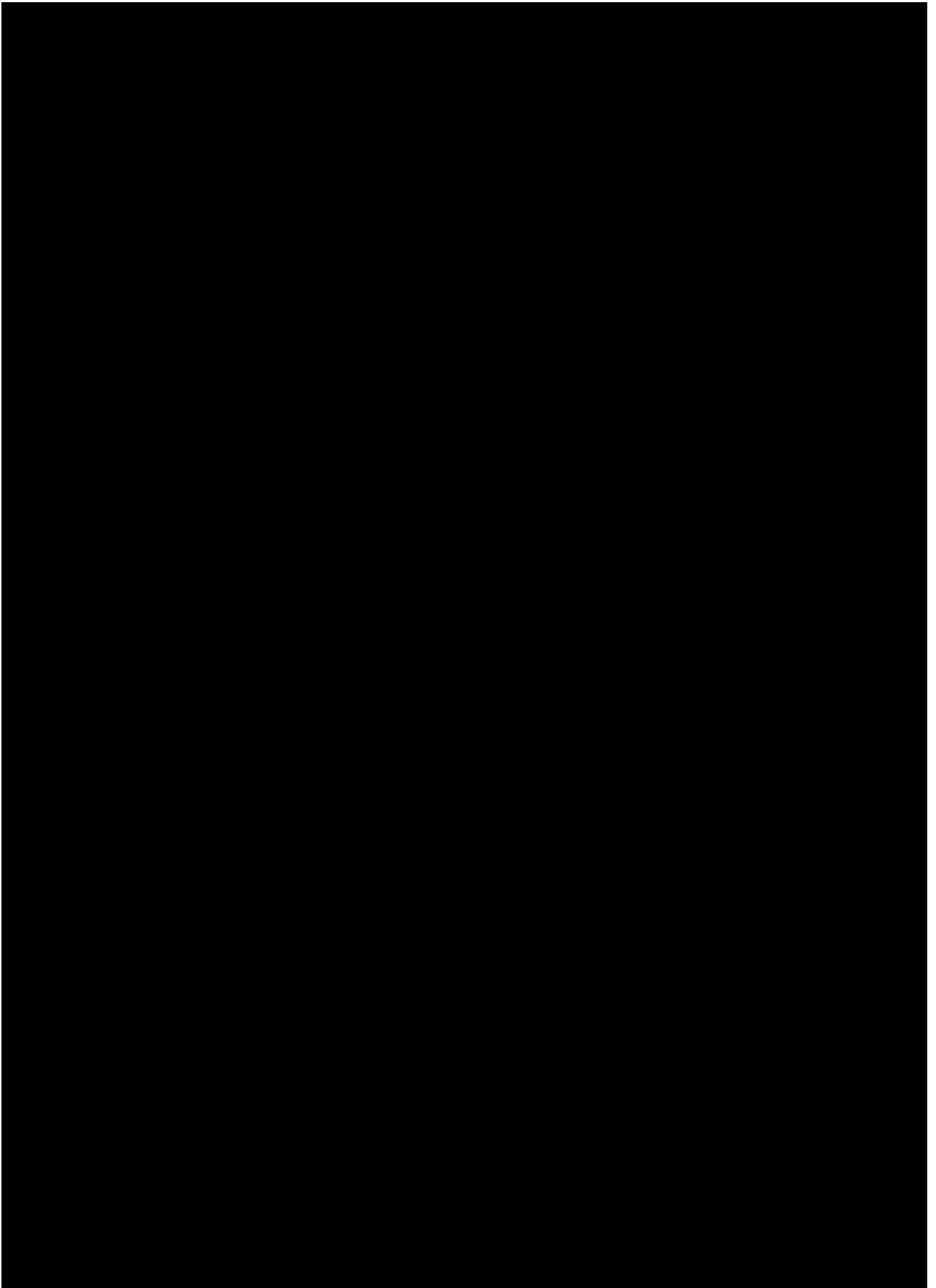
譜例 113 《2.エコー》 mm.38-41 龍笛（譜例は筆者作成）



この旋律の冒頭のCis-Disは42小節にてグループA'の箏篋1、2へ変奏・変容されてエコーされている。また、この旋律は第3曲《メリスマ》にて、音程が移行されて用いられることになる。

続く結尾部の45～47小節では、冒頭と同様に主旋律が各グループの龍笛とグループAの高麗笛により奏でられ曲を終える。





3-2-4 第3曲《塩梅 Melisma》(1979)

続いて第3曲《メリスマ》について分析を行う。この楽章は笙や琵琶、箏などの和音を奏でられる楽器を用いていない特徴を持っており、作品の中心はタイトルが暗示する通り、旋律を中心とした音楽となっている。その為、以上の楽器を省いていると考えられる。

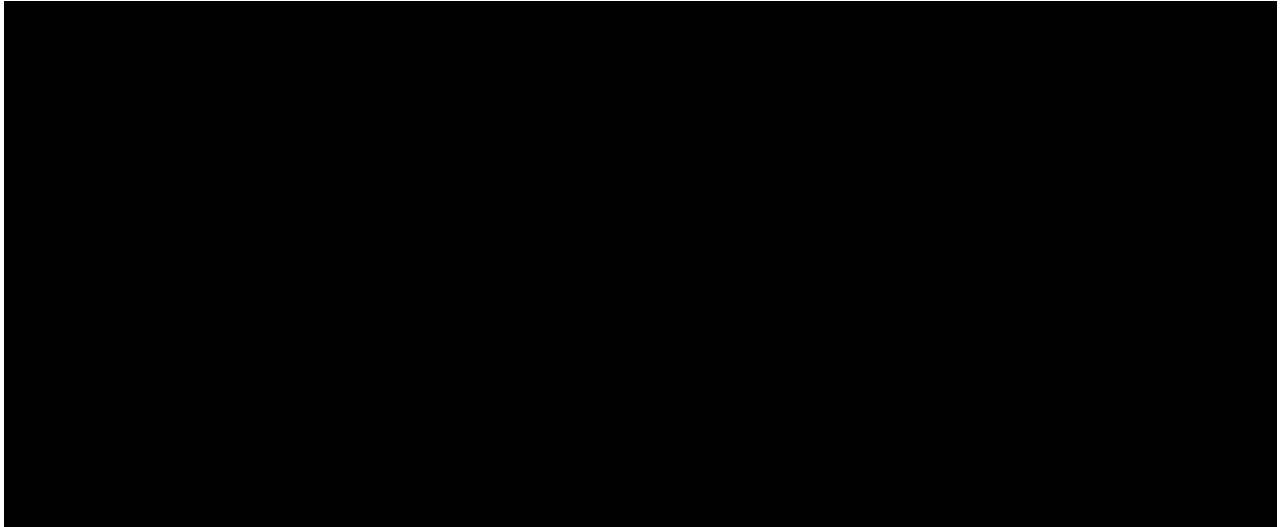
最初にセクションを提示する。

表 11 《3.メリスマ》セクションリスト

セクション	小節	概要
1	1～12	グループAの箏独奏による主旋律の提示
2	13～26	全楽器による主旋律のユニゾン 複数の旋律による多層的な音空間の形成
3	27～35	グループAの龍笛独奏による変奏・変容された主旋律の提示 第2曲《エコーI》にて用いられた旋律の出現
4	36	複数の旋律による多層的な音空間の形成
5	37～51	全ての箏のユニゾンによる変奏・変容された主旋律の提示

セクションリストを参照すると、この楽章はセクション1で提示された主旋律を独奏で奏でたり、全員により奏でたりと、その時々により主旋律を奏でる編成を変えながら音楽が進行していく楽章であると言える。

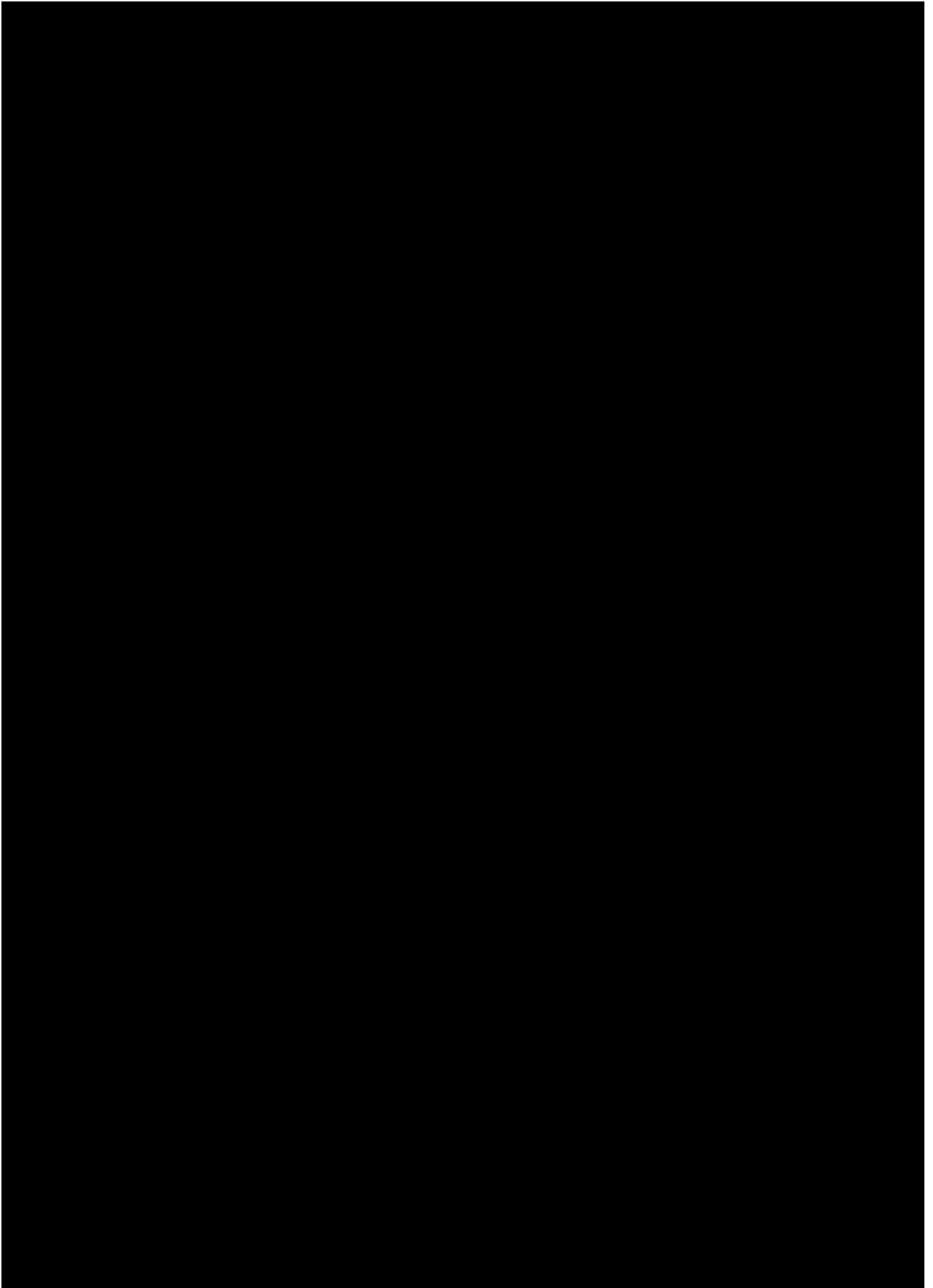
楽曲の冒頭は、グループAの太鼓とグループA、B、Cの鞆鼓によりユニゾンで同じリズムが鳴らされて始まる。この短い序奏の後にグループAの箏の独奏により、この楽章の主旋律が奏でられる。この主旋律は他の楽章の主旋律と比較すると非常に息の長い旋律であることがわかる。前述した通り、この主旋律を楽曲中に何度も反復する中で、その時々により様々な編成や状態で再提示することが本楽章の特徴であると言える。以下が箏の奏でる主旋律である。



主旋律の構造をフレーズングやリズムの観点で考察すると、3～5小節、6～8小節、9～10小節という3つの部分で構成されていると考えられる。その詳細は、基本となるのは3～5小節であり、そこに変奏・変容が加わり6～8小節が作り出され、最後に主旋律の結尾として9～10小節の部分が追加されているという構造が見受けられる。

主旋律が奏でられた後の11～12小節では、冒頭の1～2小節と同じくグループAの太鼓とグループA、B、Cの鞆鼓によりユニゾンで同じリズムが鳴らされて次のセクションへと移行する。

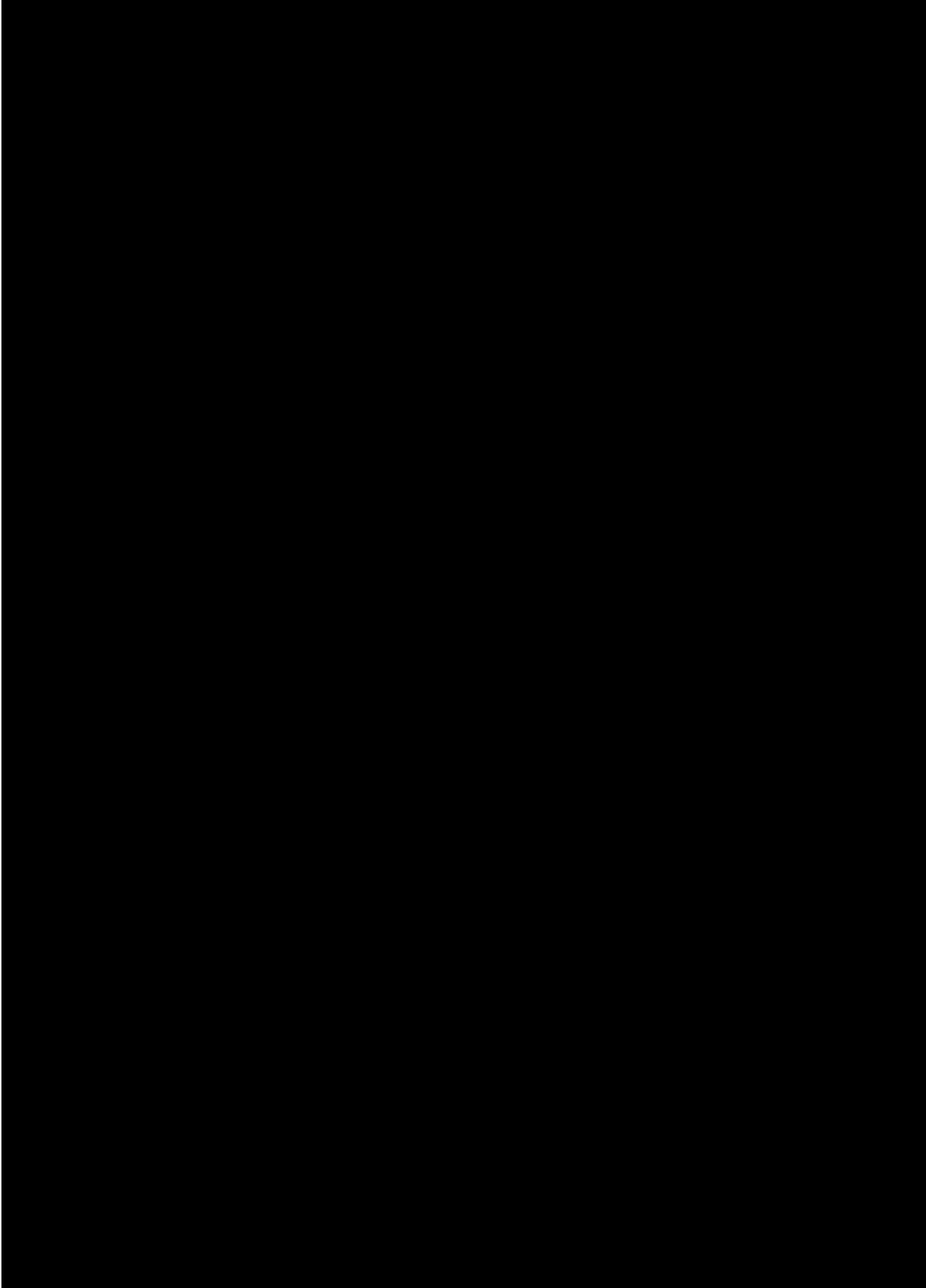
セクション2の冒頭の13～14小節では、グループAの箏篋により主旋律の5小節、または7小節の部分を抜粋し変奏・変容した旋律を2回反復させるが、2回目に繰り返されるときは「as echo」の表記が加えられている。このような表記は2-3でも指摘した通り、1980年代前後の時期から見受けられるようになる表記であり、武満の音空間に関する空間性の意識が表面化してきていることを表している書法であると言える。続く15～16小節ではグループB、Cの2つの箏篋により13～14小節の変奏・変容された旋律が奏でられ、その旋律は更に変奏・変容が加えられ、グループA'の龍笛1、箏篋1へエコーし、数拍ずらされてグループA'の龍笛2、箏篋2へエコーしていく。箏篋2が奏でる旋律は箏篋1が奏でた旋律の続きを奏でているとも捉えられ、ここでは主旋律の5小節部分の旋律に近い音型で奏でられている。ここでは、これまでの楽章に見受けられた旋律と特殊配置を用いた音の空間移動が行われていたと言える。

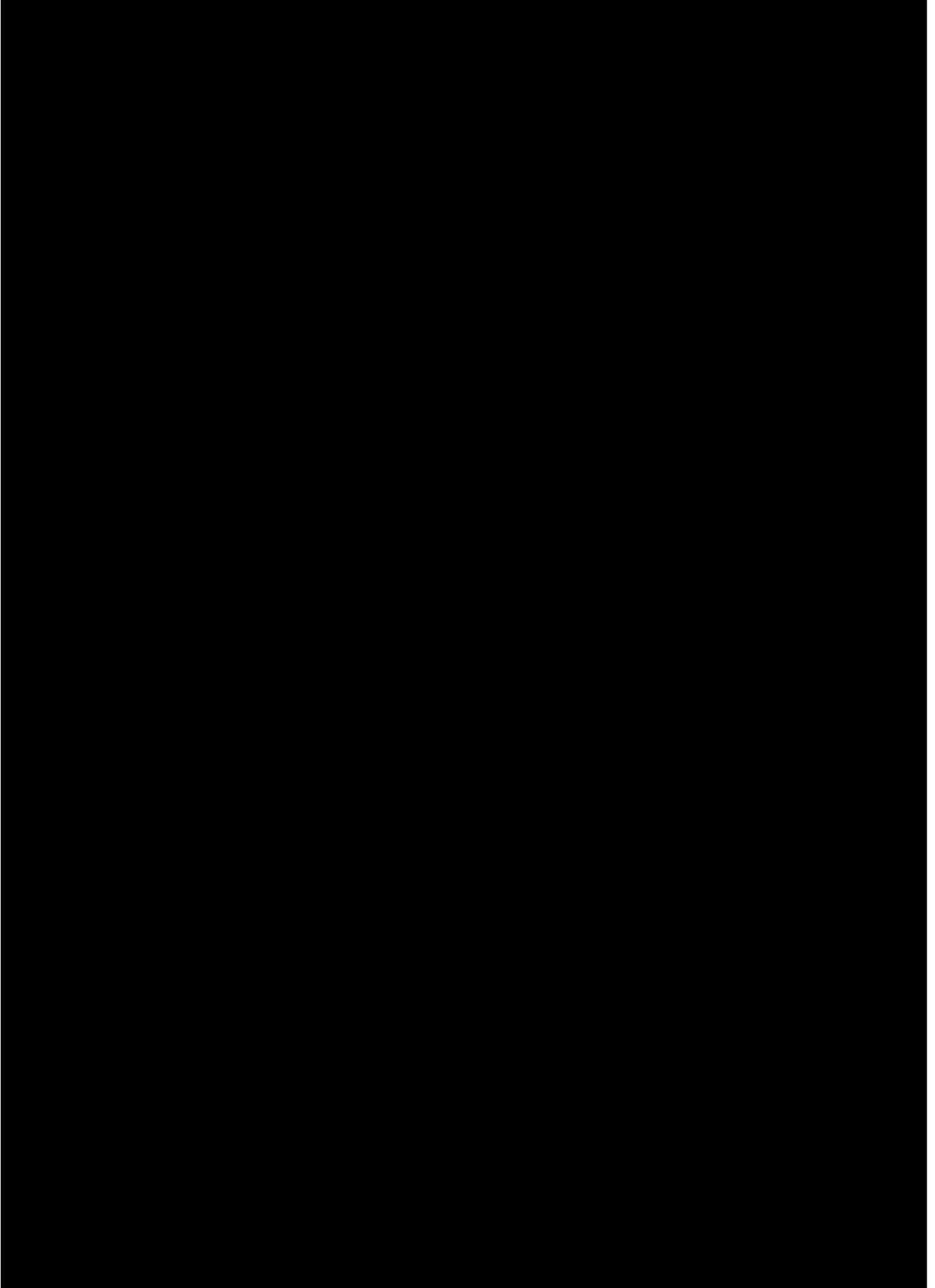


17～20小節までは、全楽器により同じ旋律をユニゾンで奏でる場面が現れる。ここでの旋律を参照すると、17小節で直前の16小節にグループA'が奏でていた旋律を再度提示し、18小節では主旋律の7小節の部分を変奏・変容した旋律を奏で、19～20小節も主旋律の10小節の部分を変奏・変容した旋律を奏でている。この部分では以上のような変奏・変容を行なった主旋律を用いて、全楽器のユニゾンにより奏でる書法により、主旋律の佇まいを変化させていた。

続く21～25小節では3つの旋律や動機が蓄積され、多層的な音空間を作り出しているのが見受けられる。21小節では冒頭部分などで見られたグループAの太鼓とグループA、B、Cの鞆鼓によりユニゾンで同じリズムが鳴らされる。これが1つ目の音の層である。2つ目の音の層は、グループA'の龍笛1、龍笛2、グループAの高麗笛、龍笛、グループBの龍笛、グループCの龍笛により奏でられる主旋律の5小節の部分を変奏・変容した旋律である。最後の3つ目の音の層は全グループの箏篋により奏でられる主旋律の8小節の部分を変奏・変容した旋律である。これらにより作り出された音空間が22～25小節までに3回反復されるが、3回目にあたる25小節ではグループA、B、Cの管楽器のみが省かれ、鞆鼓と太鼓とグループA'のみで反復を行なっている。つまりここでは、前方グループを省くことにより音の密度が減衰し、音像が遠景へ遠のいたような効果を作り出す書法が用いられていると言える。

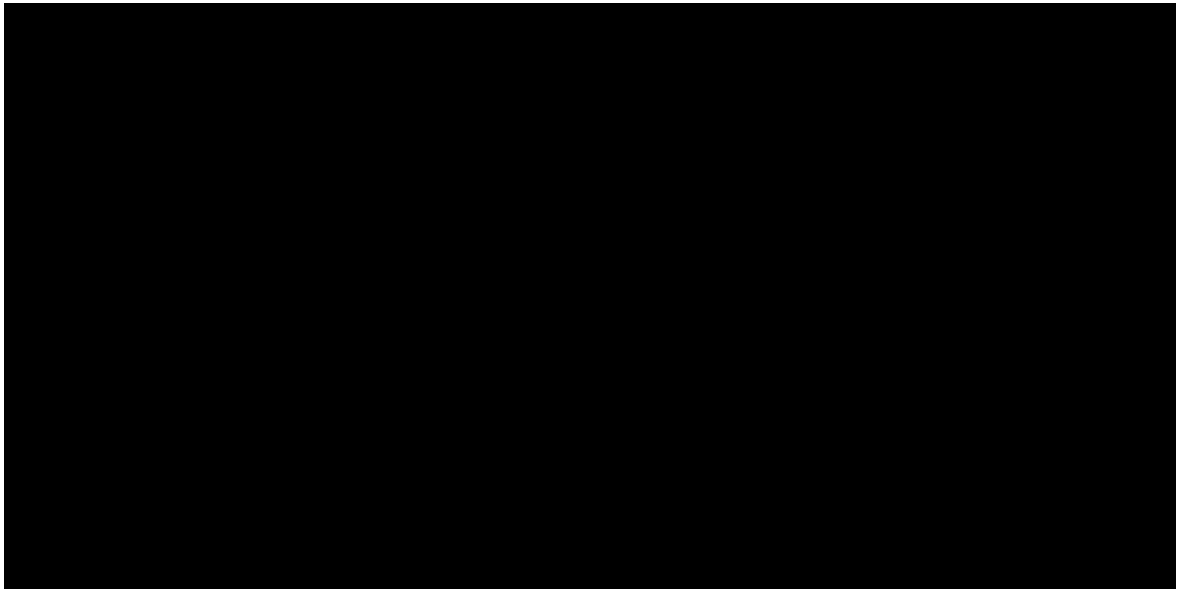
また、22～25小節のグループAの太鼓とグループA、B、Cの鞆鼓の強弱の変化を参照すると、反復する度に、徐々に強弱の変化の幅が減衰していくエコーの書法が用いられていることが見受けられる。





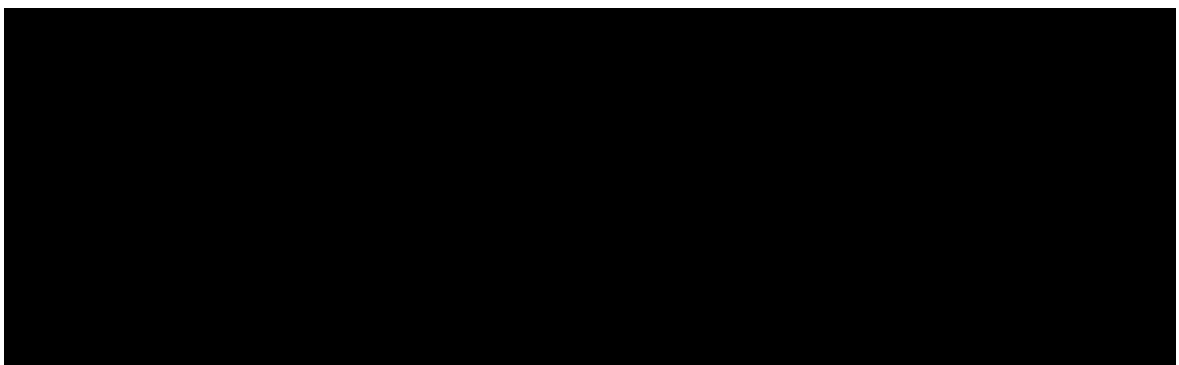
セクション3では冒頭と同じくグループAから主旋律が奏でられるが、ここでは龍笛の独奏により、変奏・変容された主旋律が奏でられる。この旋律の31~32小節までを参照すると、ここで奏でられている旋律は、第2曲《エコーI》で用いられていた旋律（譜例113）の音程を移高したものであることがわかる。

譜例 120 《3.メリスマ》 mm.27~34 グループA 龍笛（譜例は筆者作成）



33~34小節では、この旋律の最後の部分が、グループA'の龍笛1と龍笛2へとエコーされている。34小節のグループA'の龍笛1と龍笛2を参照すると、ここでも「as echo」の指示が見受けられる。

譜例 121 《3.メリスマ》 mm.33~34（譜例は筆者作成）

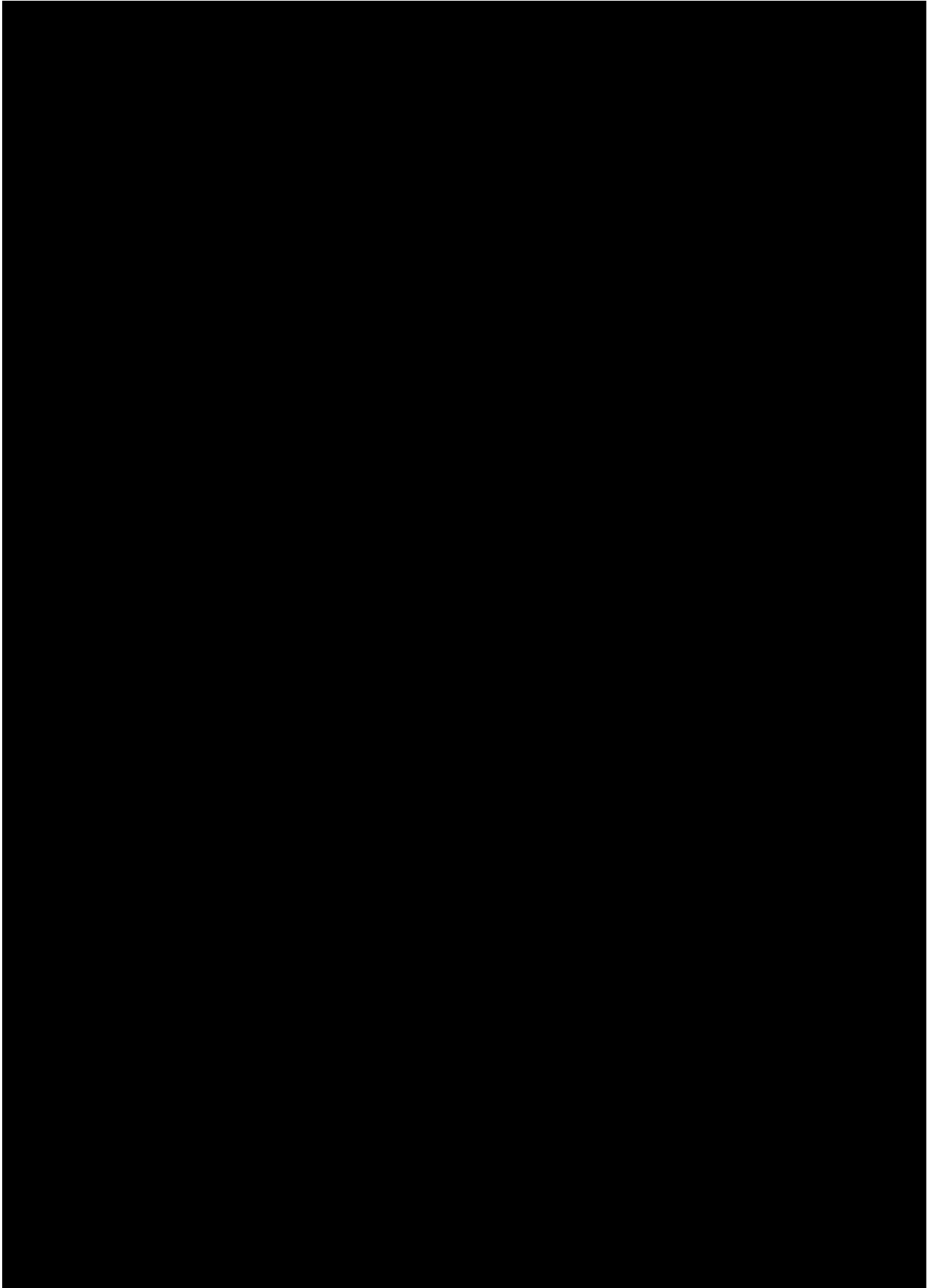


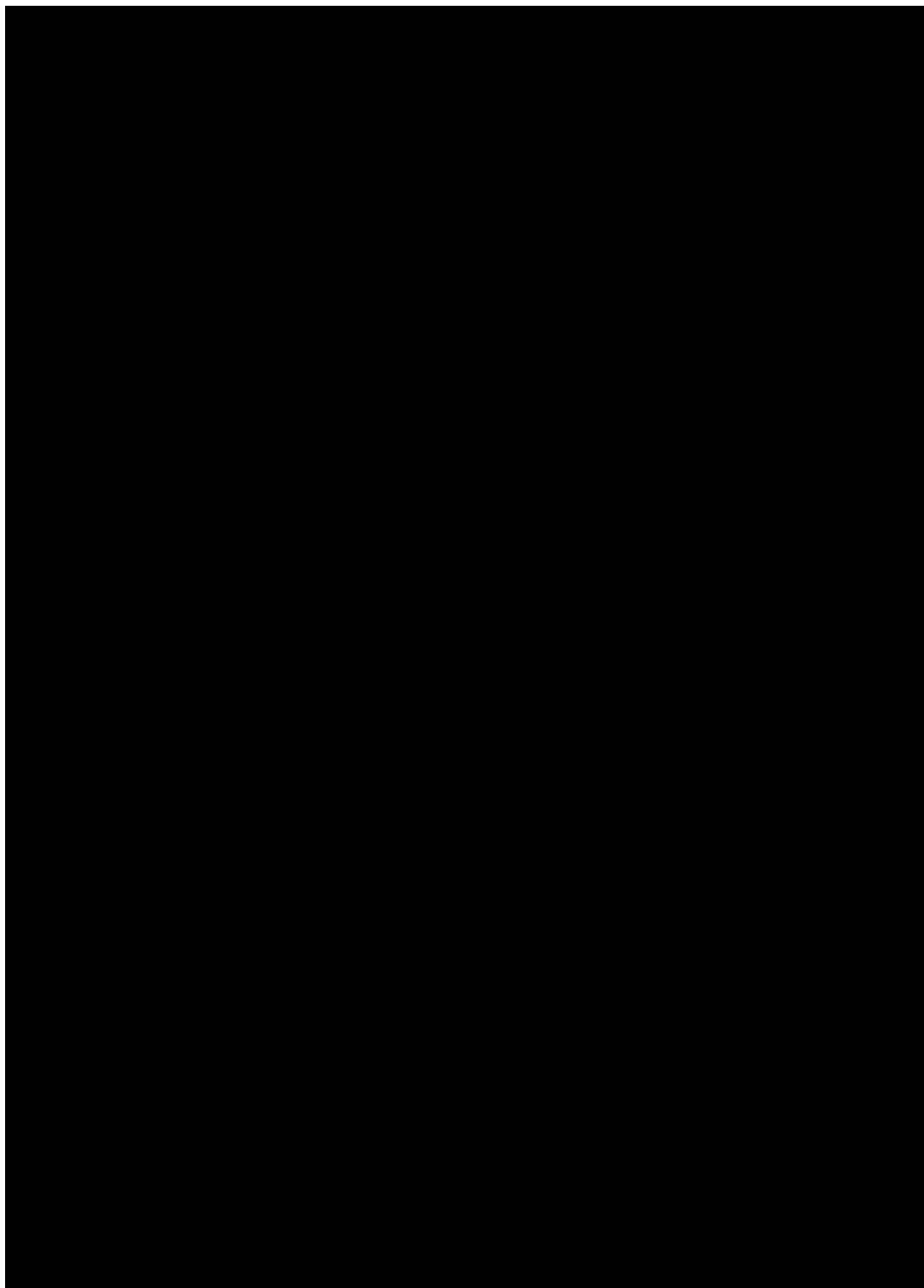
27小節から始まったグループAの筆築独奏は8小節奏でられ、最後の部分に「as echo」の指示が見受けられた。ここで同じような動きをしていた3~14小節のグループAの筆築を思い出すと、同じように8小節の主旋律を奏で、最後の部分で「as echo」の指示がされていた。このことから、27~34小節は3~14小節が反復されたものであると言える。

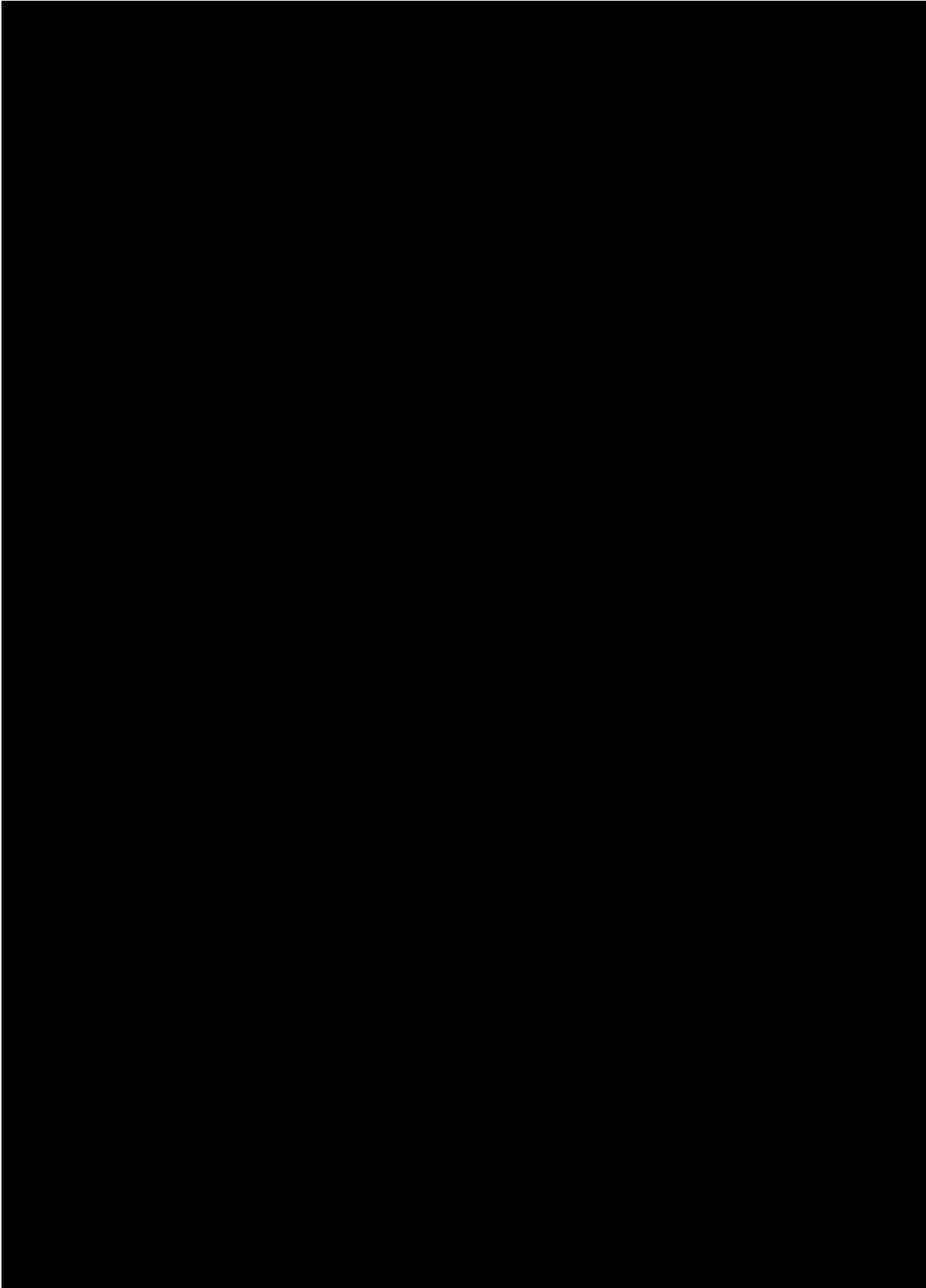
セクション4にあたる36小節（譜例122,123,124）からは、全体で共有していた拍子を取り払われ、それぞれ異なる拍子を持つ2つの旋律がずれを伴い様々な場所から奏でられることで多層的な音空間を形成している場面が見受けられる。ここで奏でられる2つの旋律を参照すると、1つ目は27～34小節にてグループAの龍笛が奏でた変奏・変容された主旋律であることがわかる。ここではこの旋律を第1旋律とする。2つ目は新たに現れる旋律であるが、部分的には27～34小節にてグループAの龍笛が奏でた旋律の28小節の部分が見受けられたり、フレージングに類似点を見いだせることから、この旋律は27～34小節にてグループAの龍笛が奏でた旋律を変奏・変容したものであると考えられる。ここではこの旋律を第2旋律とする。

続いて参照した2つの旋律がどのように提示されているか参照してみる。セクション4冒頭では、グループB、Cの龍笛のユニゾンにより第1旋律が奏でられる。1小節弱ほど奏でたところでグループA'の龍笛1、龍笛2より第1旋律が奏でられる。この第1旋律が3小節奏でられたところで、グループAの高麗笛、龍笛が第1旋律を奏で始め、同時にグループAの箏、グループA'の箏1、箏2により第2旋律がユニゾンで奏で始める。このように、変奏・変容された2つの主旋律は様々な位置からずれを伴った状態で奏でられ、多層的な音空間を形成している。

21～25小節（譜例118、119）を思い起こすと、そこでも同じように楽器群全体により3つの旋律や動機を多層的に蓄積させて音空間を作り出していた。それとセクション4を比較すると、両者とも多層的な音空間を作り出すことを目的としながらも、それぞれは異なる書法により音空間を作り出す方法を試みていると言える。前者は複数の動機を用いており、後者は少ない動機であるが、それをずらして蓄積させる方法により実現させていた。







セクション4が終わると3～10小節にてグループAの箏篋により提示された主旋律を全ての箏篋により奏でる再現部のような場面が現れる。この部分を終わると、45～27小節にて全楽器群により初めてハーモニーを形成する場面が現れる。しかしながらその部分はすぐに終わり、49～51小節にて冒頭部分で見られたグループAの太鼓とグループA、B、Cの鞆鼓のユニゾンの動きが再度提示され、曲を終える。

3-2-5 第5曲《吹渡二段 Echo II》(1979)

次に第5曲《エコーII》の分析を行う。3-1で述べた通り、この楽章は第2曲《エコーI》と関連を持った楽章であることがうかがえる。この楽章にもこれまで見受けられたようないくつかの旋律が見受けられるが、それらはこれまでの楽章で用いられた旋律を変奏・変容を伴って再提示していると言える。また、この楽章より現れる旋律を探してみると、いくつかの新たな旋律と呼べるものがあるが、それらは瞬間的に提示されるのみで、楽曲の中で再提示されないことから主旋律と呼ぶには難しいと考えられた。つまり、この楽章ではこれまでの楽章で提示されたいくつかの旋律や動機を再度用いて構成されていると考えられる。

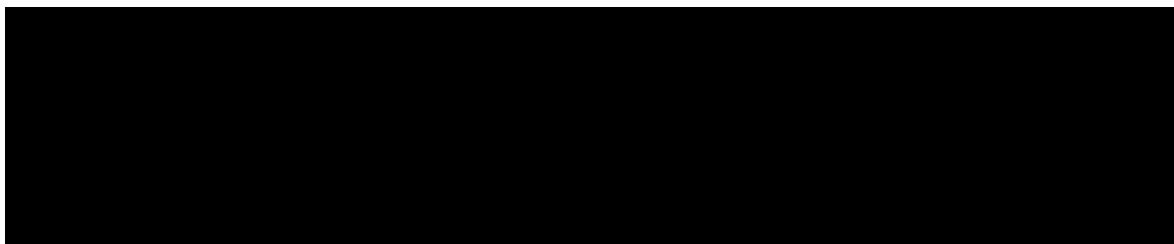
続いてセクションを提示する。

表 12 《5.エコーII》セクションリスト

セクション	小節	概要
1	1~14	グループAの箏と琵琶による序奏 グループAの笙独奏
2	15~22	グループAの管楽器群による旋の受け渡し
3	23~28	全グループによるハーモニーのエコー
4	29~44	第1曲《ストローフ》で用いられていた旋律、動機の再提示
5	45~56	グループAの龍笛により、第1曲《ストローフ》、第2曲《エコーI》などで用いられた旋律を組み合わせた旋律が奏でられる
6	57~69	セクション5で用いた旋律による多層的な音空間の形成
7	70~80	セクション4の再提示 第2曲《エコーI》の主旋律の提示

楽曲冒頭ではグループAの箏と琵琶により短い序奏が奏でられる。以下がその序奏部分である。

譜例 125 《5.エコーII》 mm.1-4 グループA 箏、琵琶 (譜例は筆者作成)



この部分を踏まえた上で第2曲《エコーI》の冒頭部分を思い起こすと、両者とも2拍子かつ、強拍で奏でる旋律、装飾的な動きという点から、ここでの箏と琵琶の動きは《エコーI》冒頭に奏でられる主旋律と類似していると言える。つまりここでは、《エコーI》の主旋律を変奏・変容して提示していると考えられる。この点から、タイトルで示唆される関連性だけに留まらず、扱う旋律においても関連している作品であることがうかがえる。

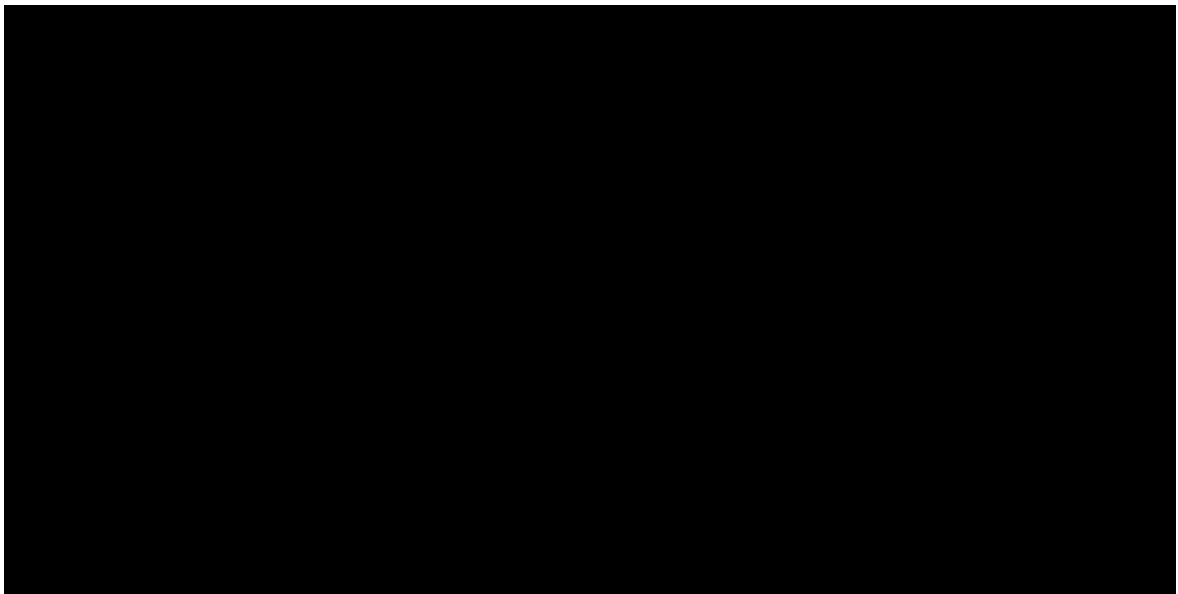
箏と琵琶による序奏を終えると5～12小節にかけてグループAの笙が独奏によりハーモニーを奏で始める。ここでのハーモニーの動きから先ほどの箏と琵琶による序奏のように、フレーズや音域を考慮しながら強拍部分の音程を繋いでみると、旋律のような動きが浮かび上がってくる。

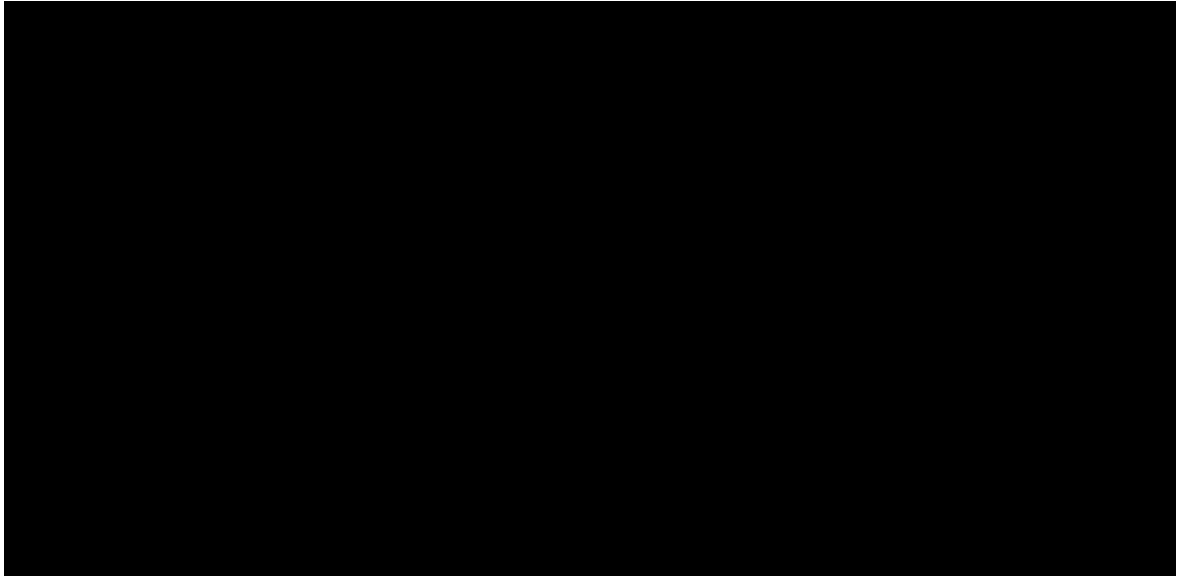
譜例 126 《5.エコーII》 mm.5-12 グループA 笙 (譜例は筆者作成)



続いてセクション2より、グループAの管楽器と箏により、冒頭の箏と琵琶や、5～12小節の笙の動きを倍速にしたような軽快な楽想が現れる。ここでもフレーズや音域を考慮しながら音同士を繋いでみると、2音で一組の短い旋律が浮かび上がってくるホケトウスのような書法が見受けられる。

譜例 127 《5.エコーII》 mm.13-18 グループA ©1994 by Schott Japan Company Ltd.

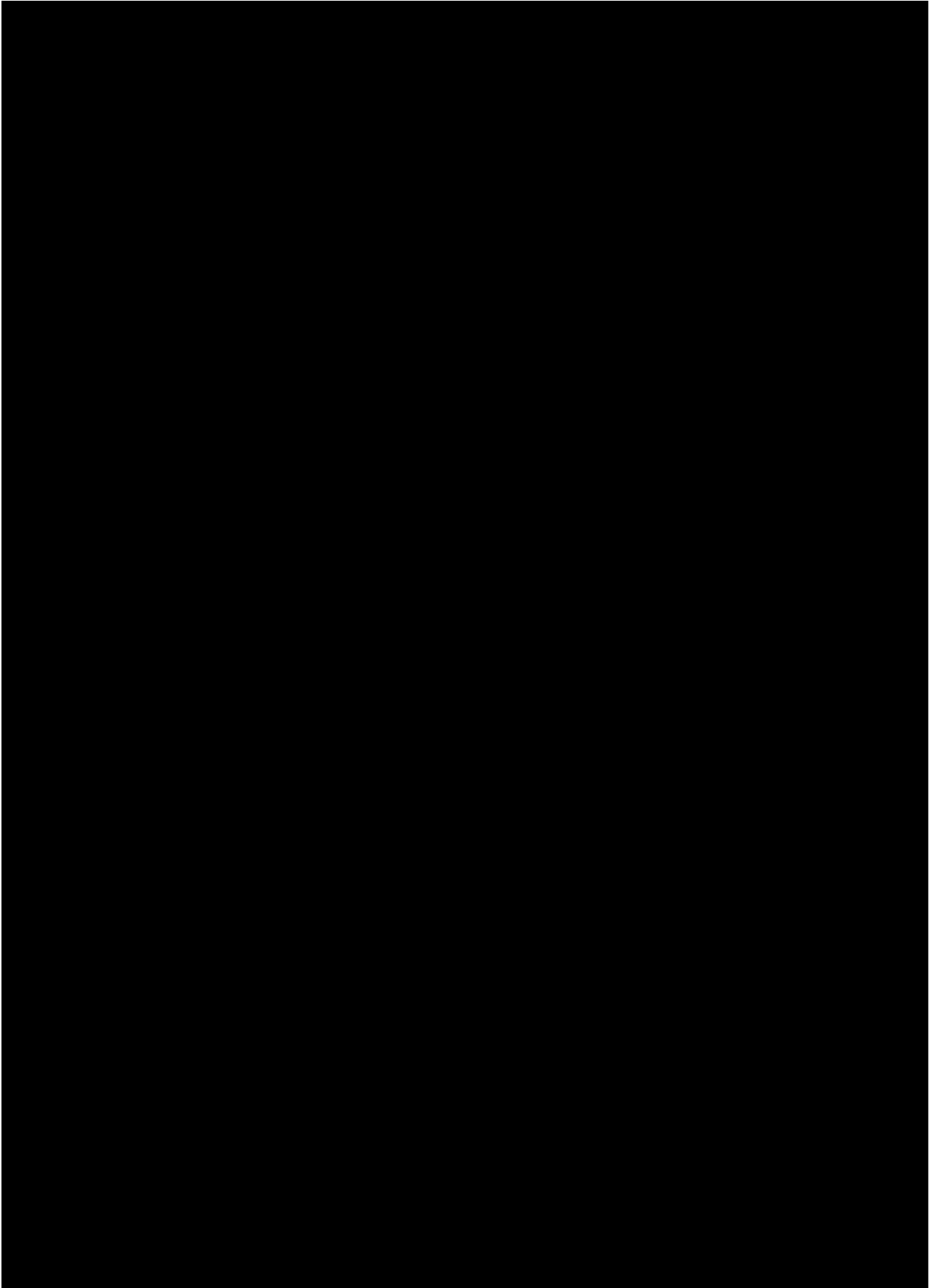


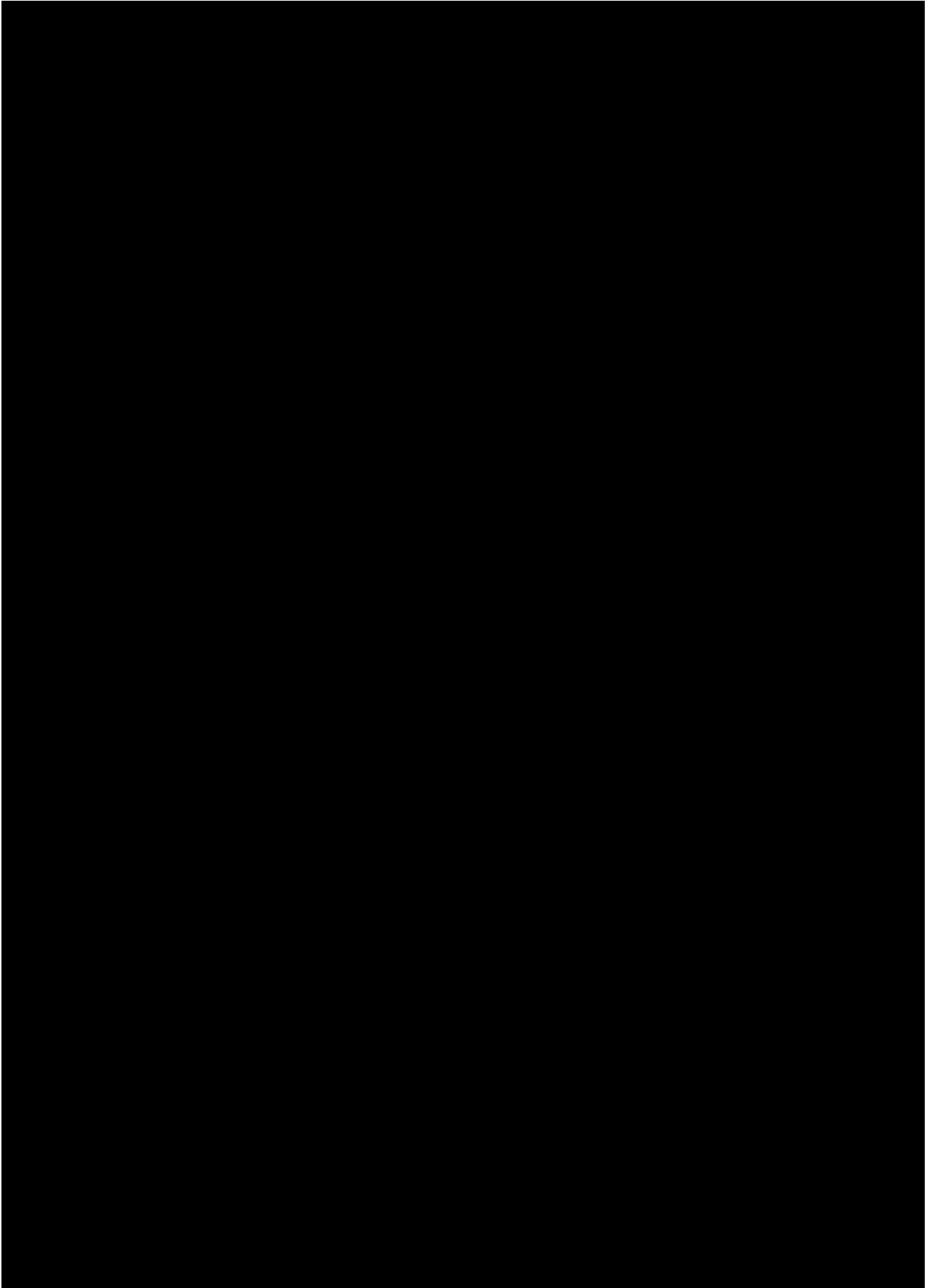


ここまでの旋律の扱い方を概観すると、冒頭の箏と琵琶による序奏を基に変奏・変容を行なって反復させているようにも捉えることが出来る。

続くセクション3では、ここまでと打って変わって物理的空間の試みによるエコーの書法が見受けられる。先程のセクション2の軽快な動きは最終的にグループAの箏が奏でているハーモニーの中のD音に収斂していく。そのD音は22小節にてグループA'の箏と箏篋1に受け渡され、そこからグループA'にて徐々にハーモニーが形成される。グループA'が奏でるハーモニーは25小節にてグループBへエコーし、続いてグループA、Cへとエコーしていく様子が見受けられる。このように、ここではこれまで見受けられた物理的空間の効果を用いたエコーの書法が用いられている。

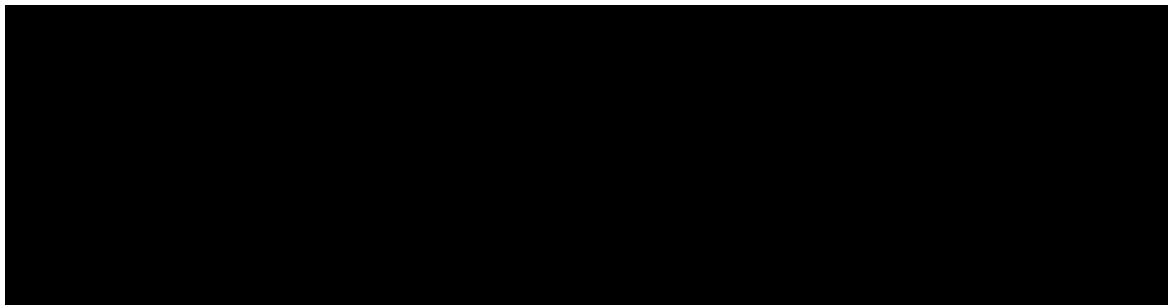
29小節からは第1曲《ストローフ》で見受けられた複数の動機が組み合わされて再提示される。参照すると、29小節のグループA'では龍笛1、龍笛2により短い旋律が奏でられている。この旋律は第1曲《ストローフ》の71～73小節のグループAの高麗笛、グループA'の龍笛1、龍笛2が奏でた断片的な旋律（譜例105、106）を変奏・変容させたものである。そして、30小節のグループAの箏、30～31小節のグループB、Cの鞆鼓が奏でる動機も同じく《ストローフ》にて見受けられてものである。このような複数の旋律や動機に29～31小節にて瞬間的に重ね合わされて提示されると共に、33～35小節にて変奏・変容が加えられて繰り返される。33～35小節にて繰り返されるときには、先程グループA'の龍笛1、龍笛2が奏でた断片的な旋律は、グループAの龍笛とグループBの龍笛が変奏・変容を伴って奏でている。これにより、龍笛が奏でる旋律が遠景から近景へ移動するような音像の空間移動を作り出している。





セクション5にあたる45小節からはグループAの龍笛により以下の旋律が奏でられる。

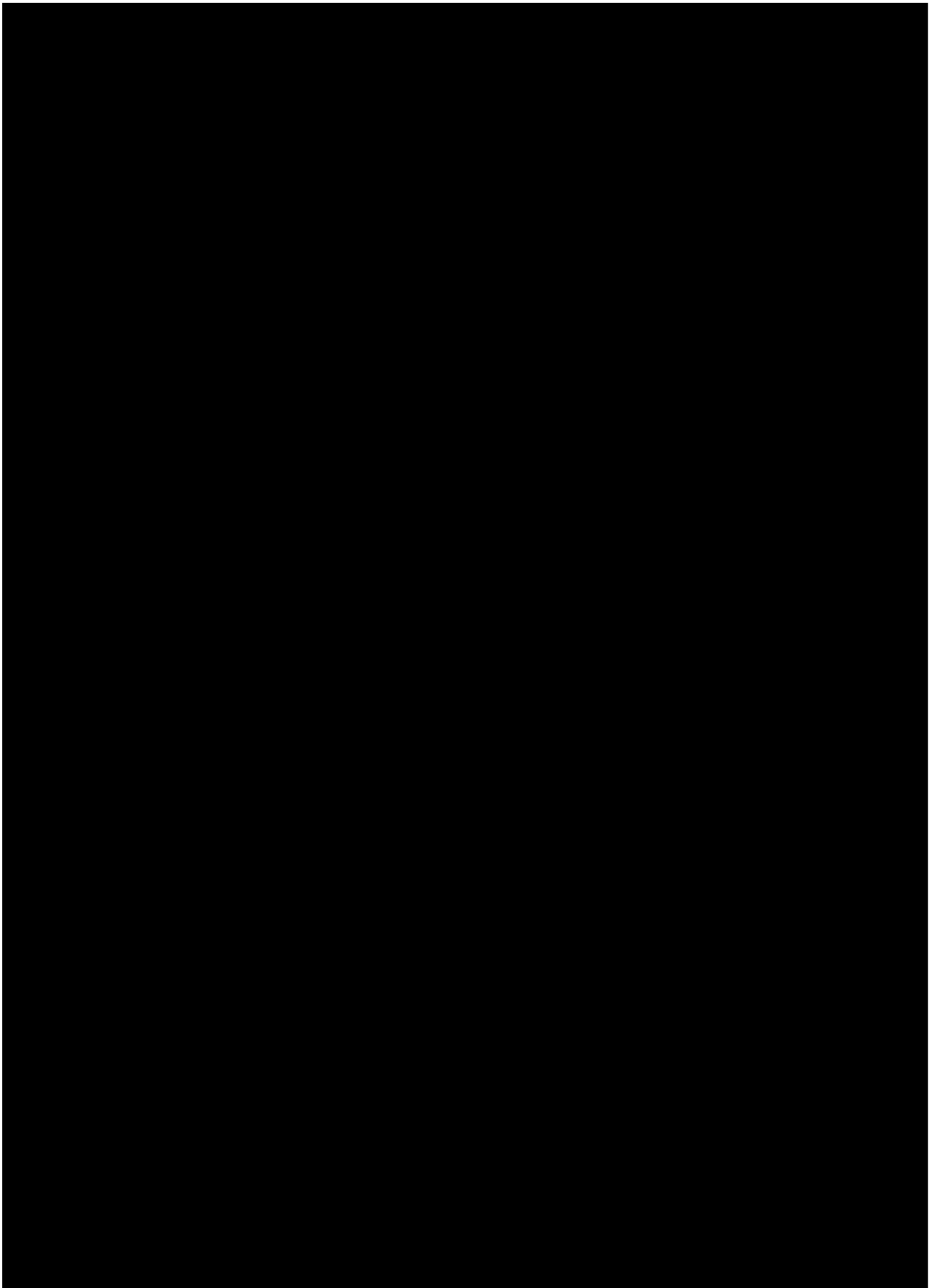
譜例 131 《5.エコーII》 mm.45-52 グループA 龍笛 (譜例は筆者作成)

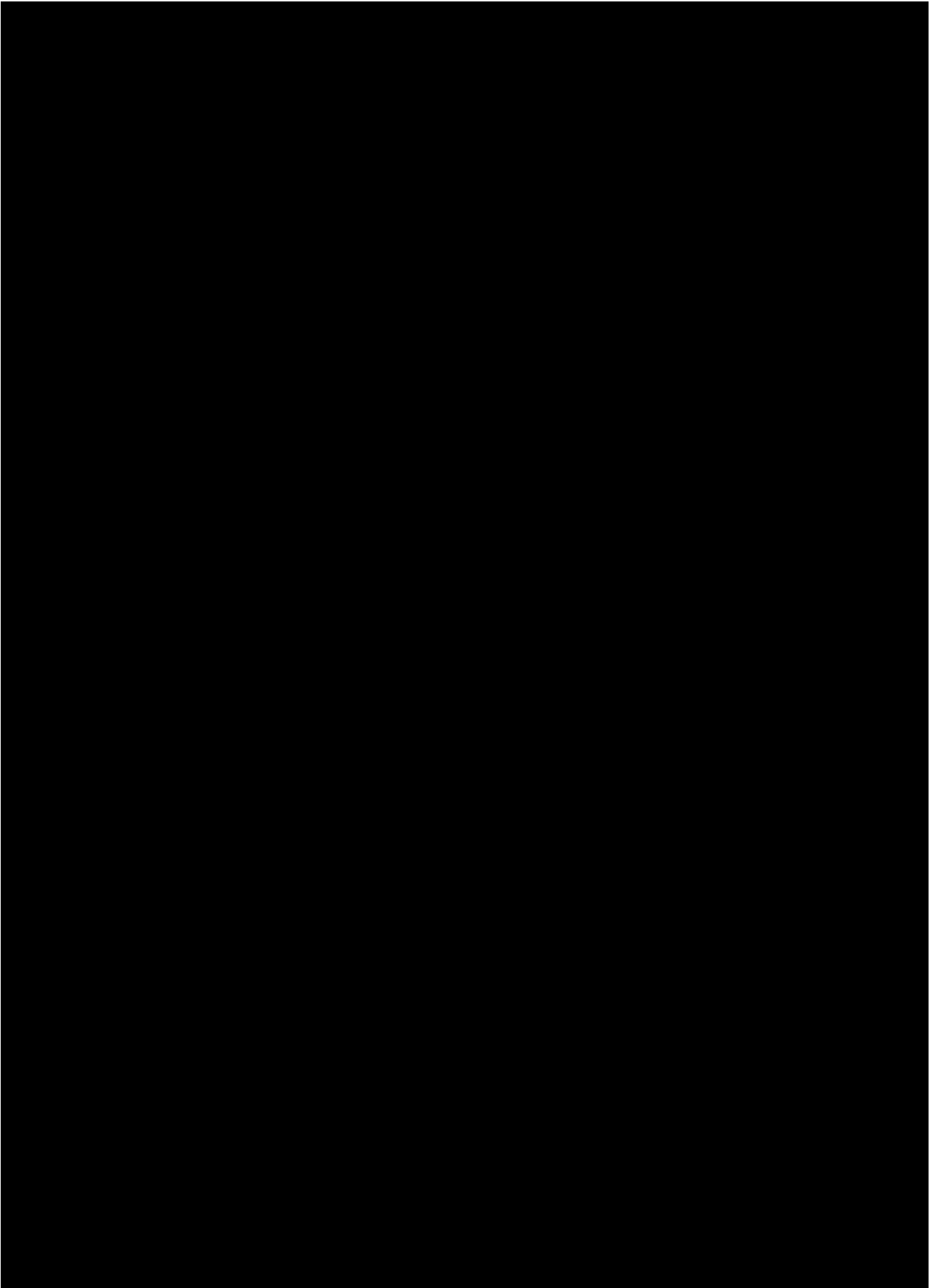


この旋律も、これまでの楽章にて提示された旋律で作られている。参照すると、45～46小節の部分は第1曲《ストローフ》の14～15小節のグループA'の箏篋1、2により提示される主旋律B(譜例100)、47～48小節の部分は第4曲《秋庭歌》の73小節のグループAの龍笛による旋律(譜例97)、49～52小節は第3曲《メリスマ》の27～28小節のグループAの龍笛による旋律(譜例120)により作られている。

続くセクション6の57～64小節では、譜例131の旋律を含む複数の旋律を蓄積し、多層的な音空間を形成する場面が現れる。参照すると、譜例131の旋律と新たに2つの旋律が用いられており、2つの旋律をフレーズや音型の観点から考察すると、譜例131の旋律を変奏・変容したものであることがわかる。用いられている3つの旋律がわかったところで、各旋律の分布を参照しておく。ここでは譜例131の旋律を「旋律A」、続いて2つ目、3つ目の旋律をそれぞれ「旋律B」、「旋律C」とする。

57小節ではグループB、Cの龍笛が旋律Aを奏で、同じくグループB、Cの箏篋1が旋律Bを奏でている。1小節ずらされて58小節より、グループAの龍笛が旋律A、箏篋が旋律B、高麗笛が旋律Cを奏で、後方のグループA'の龍笛1が旋律A、箏篋1と箏篋2が旋律B、龍笛2が旋律Cを奏でている。このようにグループBとC、グループAとA'が1小節ずれて複数の旋律を奏でることによって多層的な音空間を形成していた。





70～76小節では、セクションCの29～35小節（譜例129、130）までと全く同じものが再度提示される。続く77～79小節の結尾部では、第2曲《エコーI》の結尾部45～46小節までとほぼ同じものが提示されて曲を終える。これまでの楽章は、必ず楽章の冒頭と同じ楽想に回帰していたが、この楽章では冒頭の箏と琵琶の楽想ではなく、その基となったと考えられる第2曲《エコーI》の冒頭部分へと回帰していたと言える。

3-2-6 第6曲《退出音声 Antistrophe》(1979)

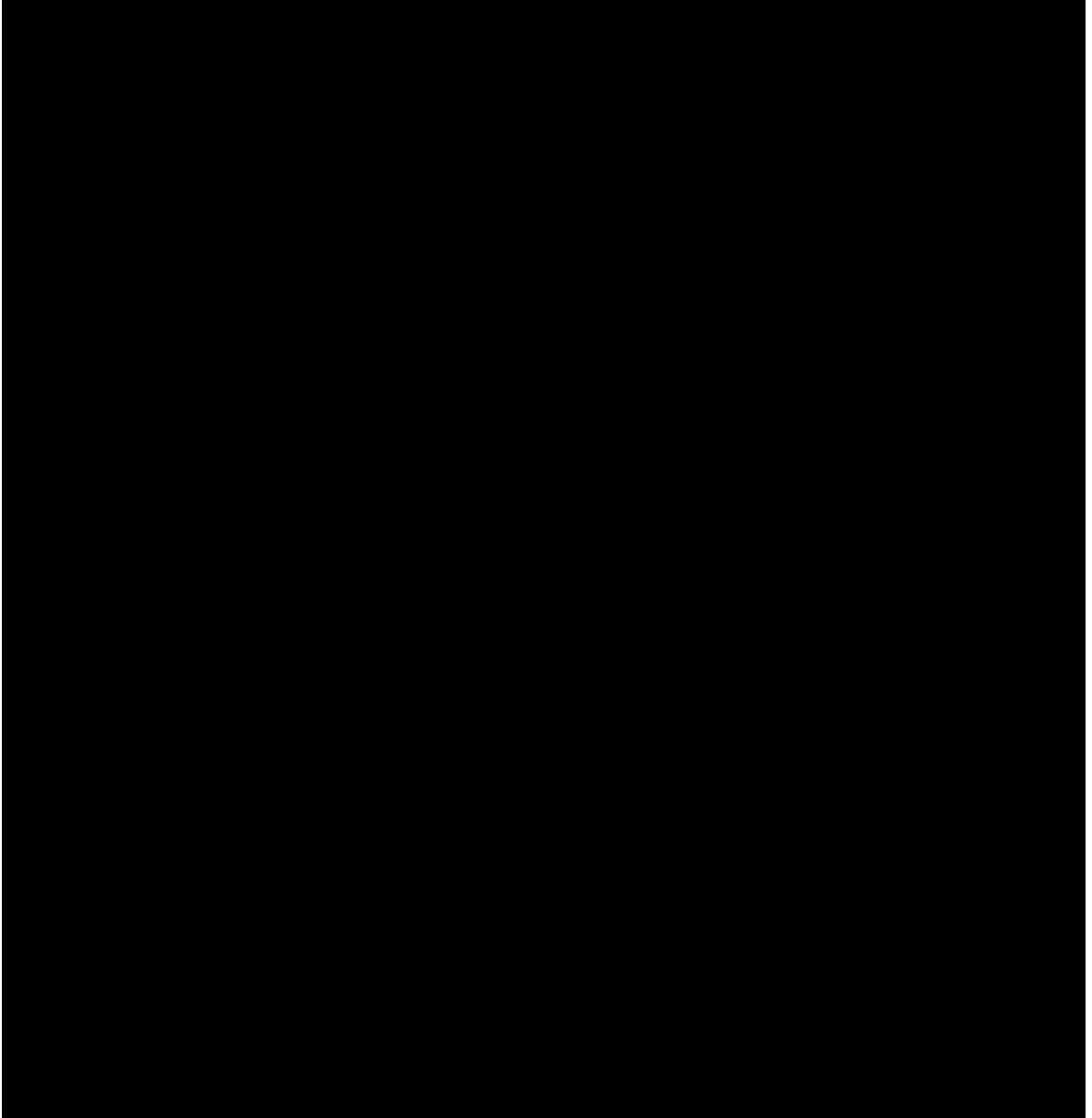
続いて《秋庭歌一具》の最終楽章となる《アンティストロフ》の分析を行う。先程の第5曲《エコーII》が第2曲《エコーI》と関連しているのと同じく、この楽章も第1曲《ストロフ》と関連していると考えられる。

続いてセクションを提示する。セクションリストを参照すると、この楽章は第1曲《ストロフ》の要素により多くの部分を作られていることがわかる。

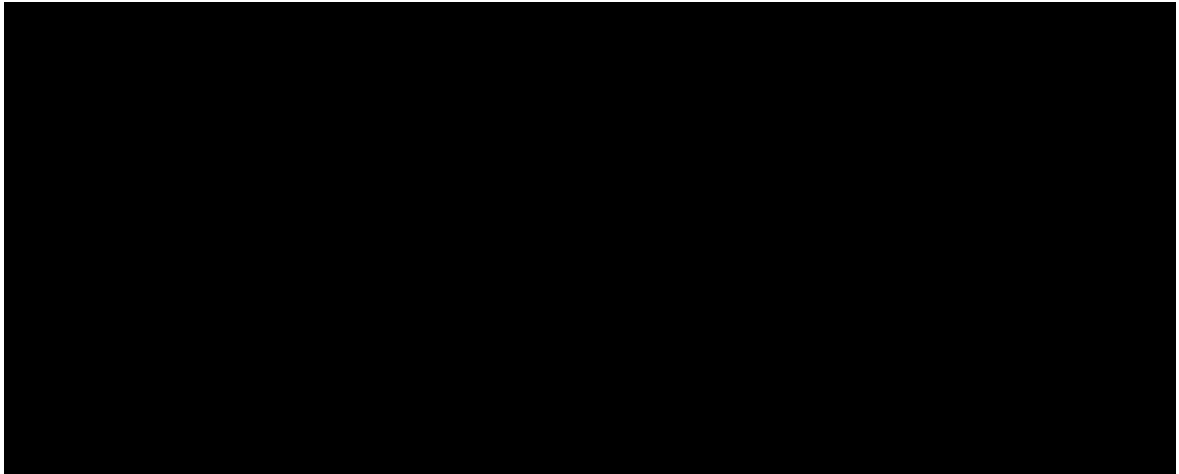
表 13 《6.アンティストロフ》セクションリスト

セクション	小節	概要
1	1~4	グループAの太鼓とグループA、B、Cの鞆鼓による序奏
2	5~11	《1.ストロフ》で用いられていた旋律や動機の変奏・変容したものによる大合奏
3	12~16	複数の旋律の「ずれ」を用いた多層的音空間
4	17~24	セクション2の再提示
5	25~28	グループAの箏と鉦鼓による間奏
6	29~43	《1.ストロフ》で用いられていた旋律や動機の変奏・変容したものの再提示
7	44~55	《1.ストロフ》の55~66小節までと殆ど同じものの再提示
8	56~64	《1.ストロフ》の67~74小節までと殆ど同じものの再提示
9	65~76	《1.ストロフ》の冒頭への回帰

楽曲冒頭の1~4小節では、第5曲《エコーII》の冒頭に見られたようなグループAの太鼓とグループA、B、Cの鞆鼓により短い序奏が奏でられる。この序奏は第1曲《ストロフ》の冒頭の木柀（譜例99）と同様に、小節が進むにつれ微妙に強弱が大きくなっていくのが見受けられる。このような、1つの動機を反復しながら強弱を変化させていく書法は、音像が徐々に近景へと近づいてくるような印象を与える書法であり、第3期付近から頻繁に見受けられる書法の1つであった（譜例134）。



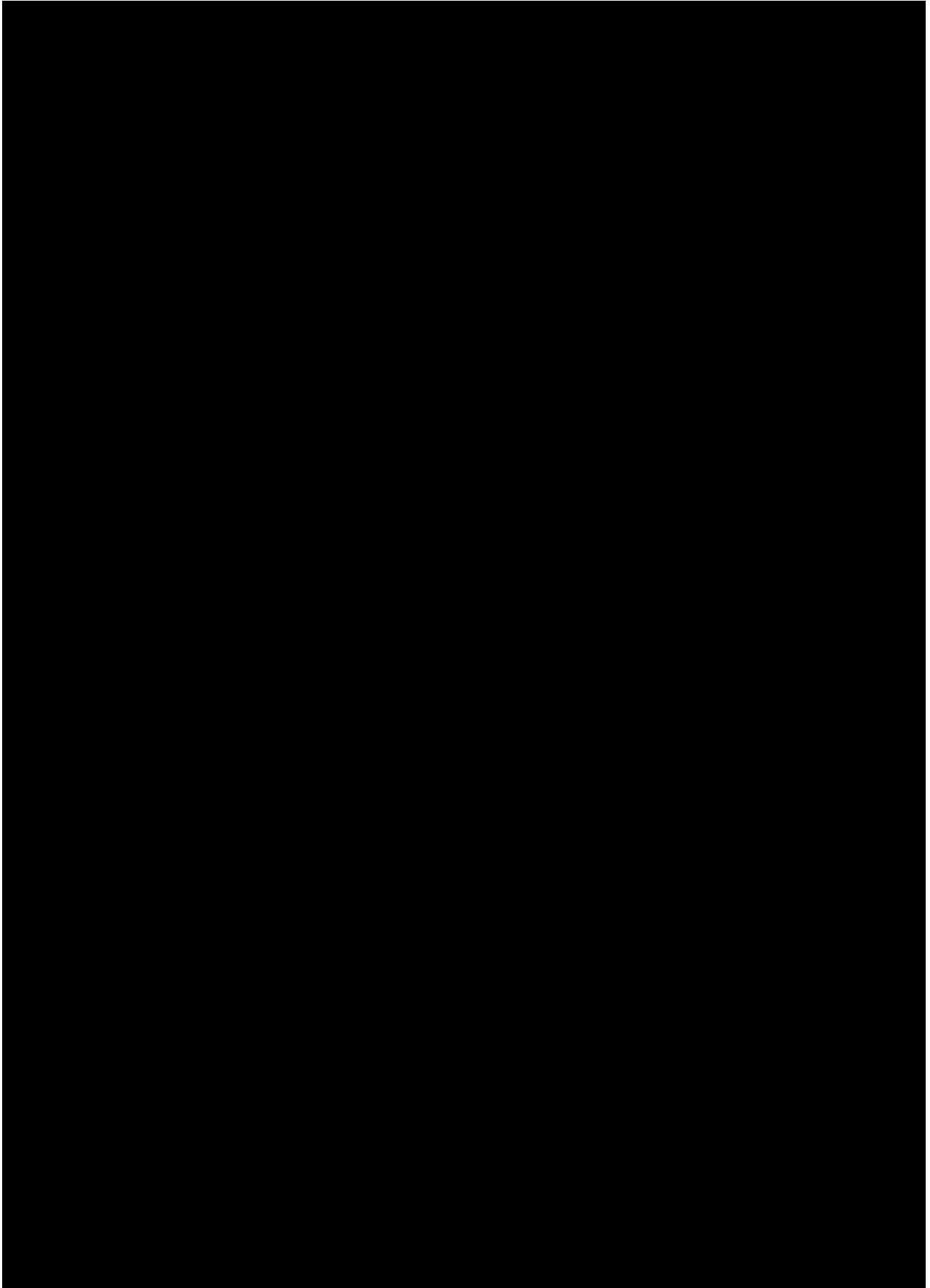
短い序奏を終えると5小節より第1曲《ストローフ》で見受けられた旋律や動機を変奏・変容させたものを用いて、楽器群全体による大合奏が始まる。ここでは同じ音価ながら異なる音程の旋律が同時に奏でられている。その中で中心となっているグループAの高麗笛と龍笛がユニゾンで奏でている旋律を抜き出してみる。

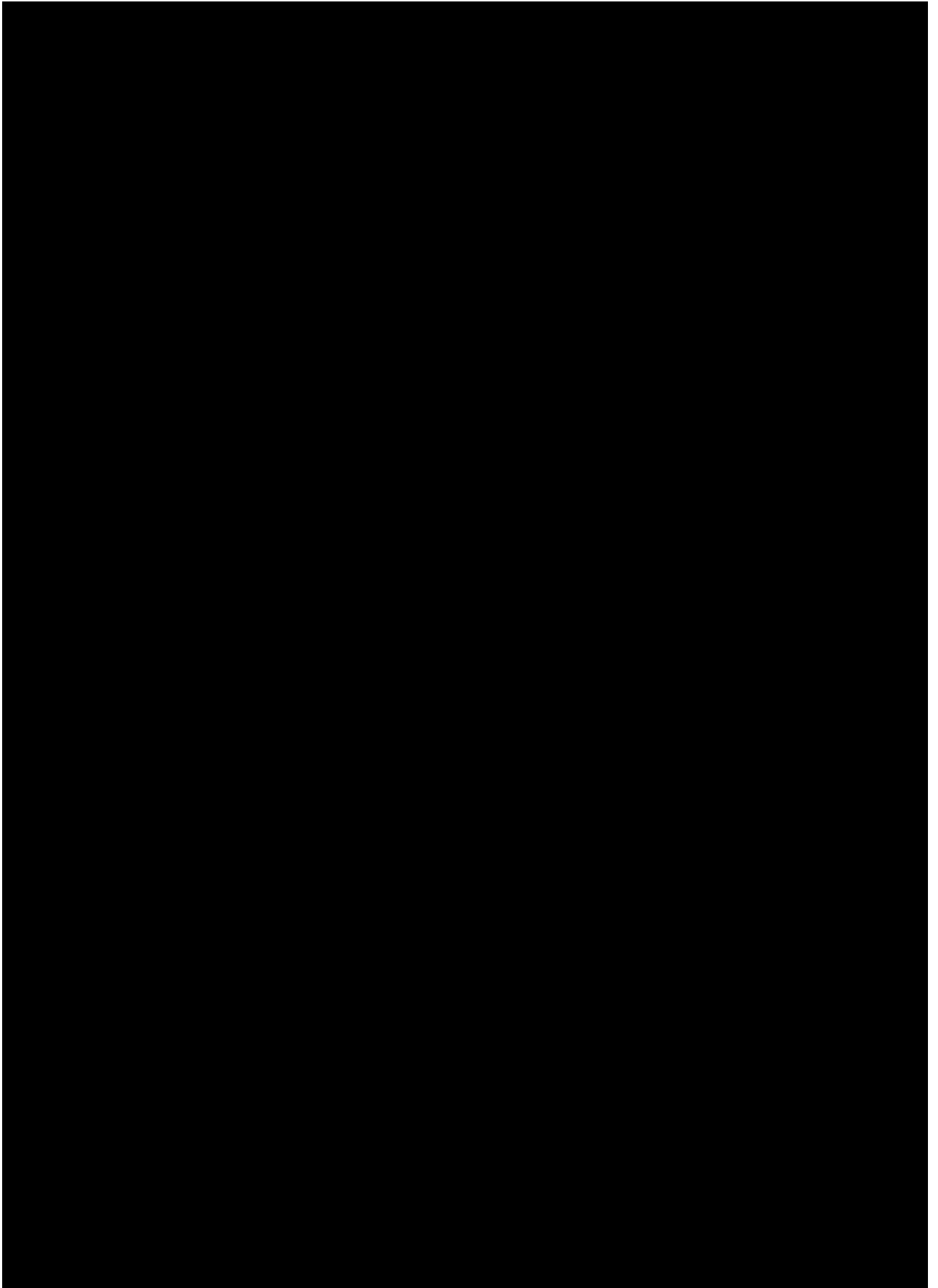


この旋律をフレーズや音型の観点から考察すると、第1曲《ストロフ》のグループA'の14~15小節の筆築により奏でられた主旋律Bを基にして作られていると考えられる。また10~11小節は直前の8~9小節の部分を変奏・変容させて反復したものである。

続く6~11小節では、譜例135の旋律を中心にグループA'、B、Cの楽器群が同じ旋律をユニゾンで奏でている場面が見受けられる。参照すると6~8小節3拍まではグループB、Cの龍笛が加わり、8小節4拍~9小節ではグループA'の龍笛と筆築、10~11小節ではグループB、Cの龍笛というように、2小節置きにグループAの高麗笛と龍笛が奏でる旋律を様々な位置からユニゾンで重ねることにより、中心となった旋律が様々な位置へエコーしているような音響を作り出している。

続く12~13小節では、グループAの龍笛、グループA'の龍笛1、龍笛2が奏でる旋律を1拍ずらしグループAの高麗笛、グループBの龍笛、グループCの龍笛が奏でる場面が見受けられる。これは、ずれを用いたエコーの書法を、距離を隔てたグループ間で行うことによりエコーの効果をより明確に聴取できるようにする試みであり、《秋庭歌一具》の全楽章を通して見受けられた書法と言える。





続く14～16小節では冒頭の1～3小節の打楽器群による序奏が再度奏でられ、16～23小節にかけて、4～11小節の全楽器による大合奏が全く同じ形で再提示される。つまり14～23小節は、1～11小節をそのまま同じ形で繰り返している。

セクション5にあたる25～28小節にてグループAの鉦鼓と箏による短い間奏が挟まれセクション6へと移行する。

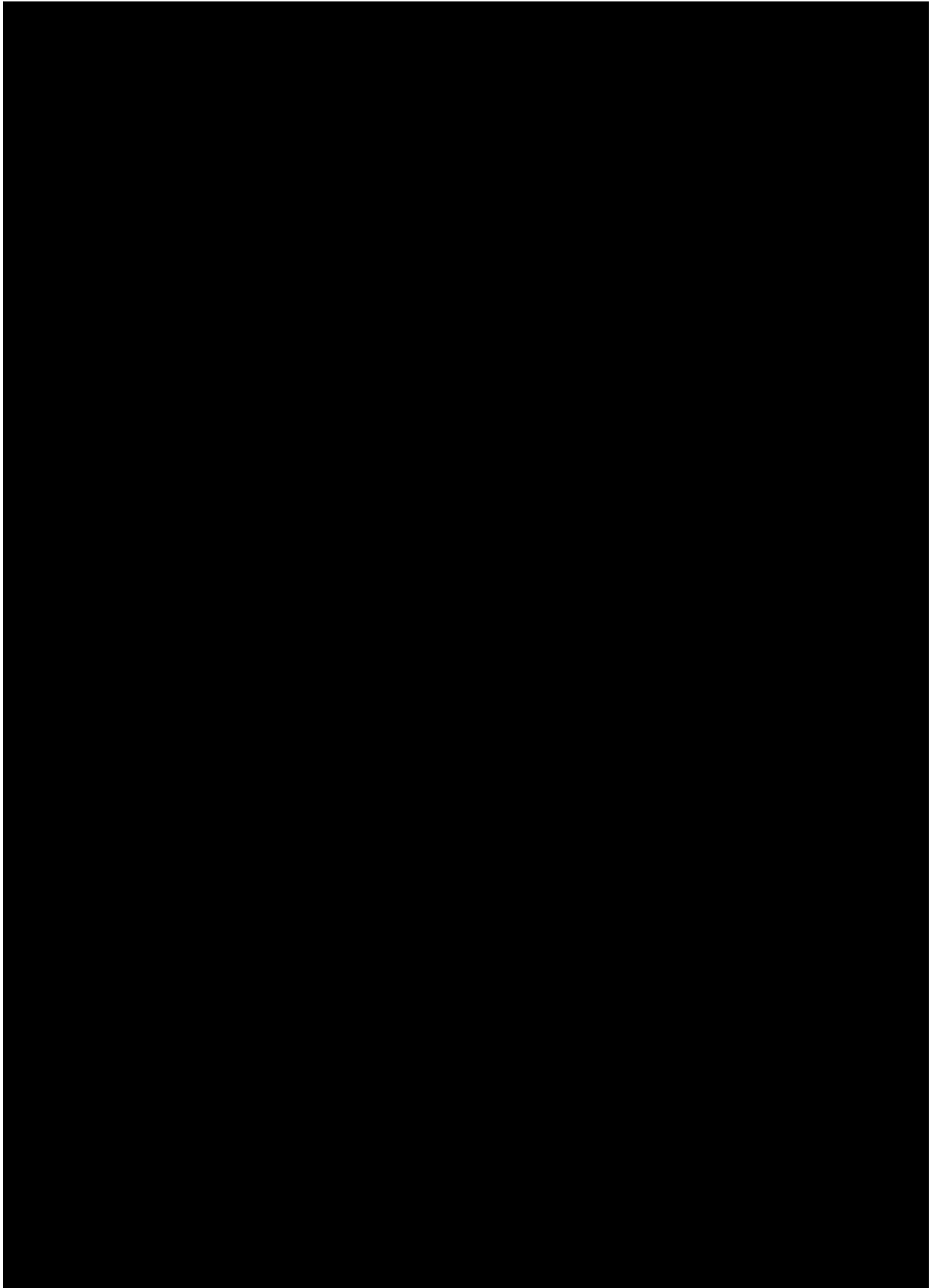
29小節からは第1曲《ストローフ》の29小節以降の楽想と同じものが奏でられる。しかしながら2曲を比較すると微妙に異なっている点を見出すことができる。

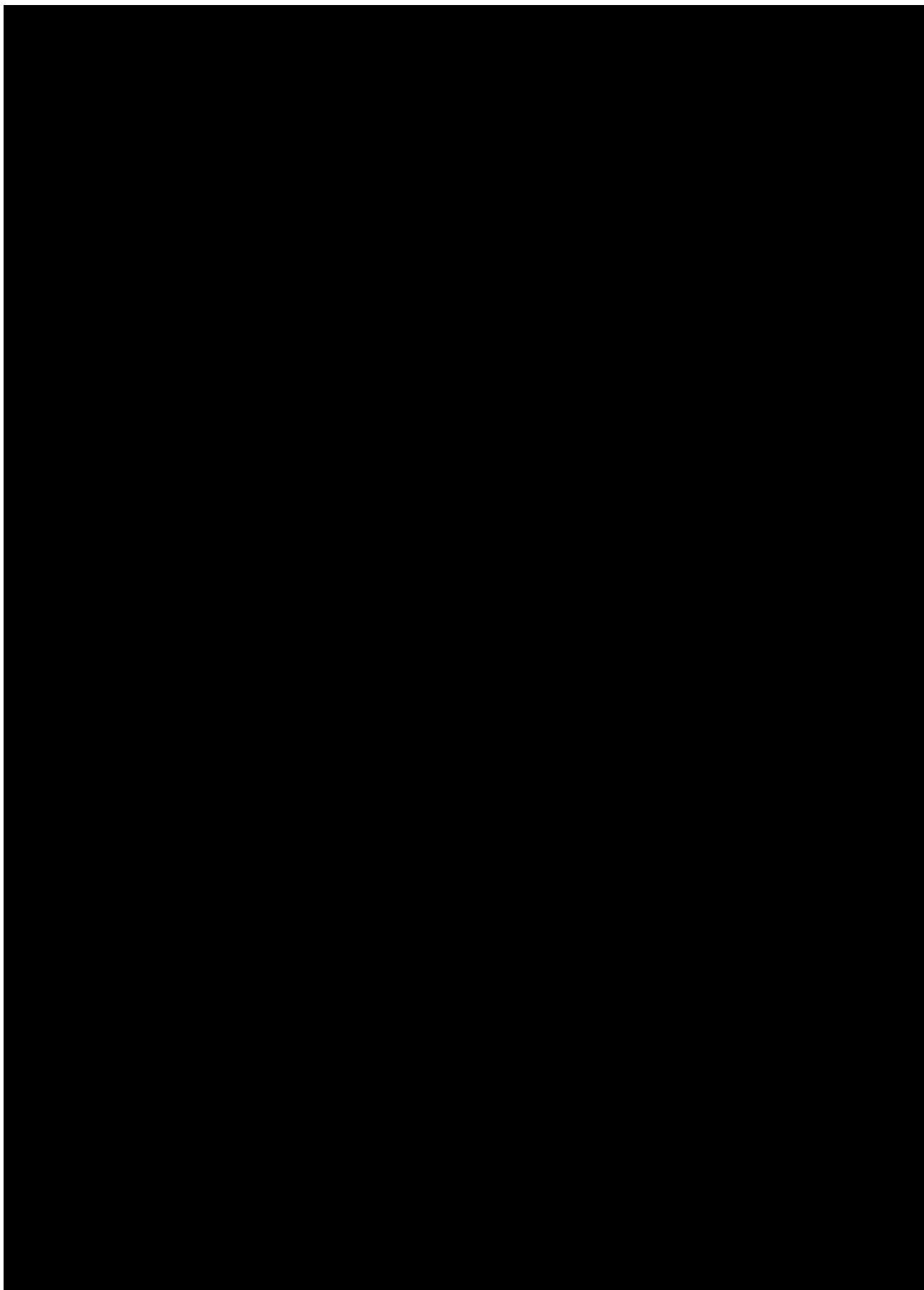
まず、両者とも共通しているものは、箏、琵琶、鉦鼓の動きである。音程やリズム、強弱、フレーズなどに変化は見受けられず、全く同じものであると言える。続けて異なる部分を参照すると、2点存在することがわかる。

1つ目の相違点は鞆鼓である。第1曲《ストローフ》では31小節よりグループAから鞆鼓が鳴らされ、徐々にグループB、Cとエコーしていく様子が書かれていた。しかしながら《アンティストローフ》では鞆鼓が省かれていた。

2つ目は箏である。両者とも31小節よりグループA'、B、Cの箏がハーモニーを奏でる様子が見受けられる。微妙な変化ではあるが、《アンティストローフ》ではグループAの箏も加わっている。ここでの相違点は、箏の入ってくる順番である。《ストローフ》ではグループB、Cの箏が31小節の頭で入り、続けてグループA'の箏が2拍目より現れる。《アンティストローフ》では順番が逆になっており、グループA、A'の箏が31小節の頭で入り、続けてグループB、Cの箏が2拍目より現れるという順番に変化している。

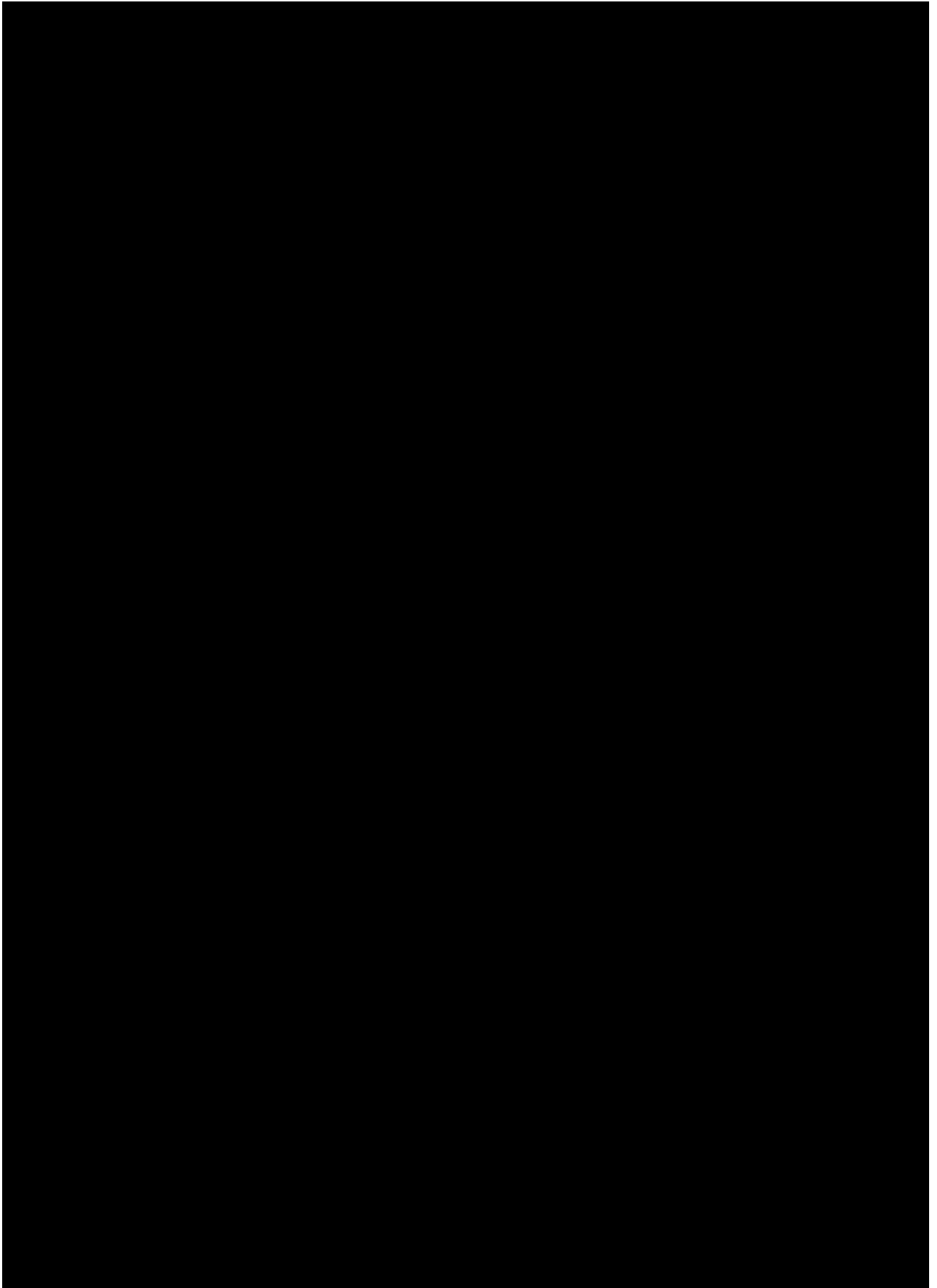
両者の箏の動きを物理的空間の問題も配慮しながら考察してみる。《ストローフ》の場合、最初に舞台前方左右から箏が鳴り始め、続いて舞台後方の箏が鳴り始めると行った流れになる。つまりここでは、手前側で鳴った響きが遠景へと拡がっていくような音響を作り出していると言える。《アンティストローフ》の場合は、舞台奥で鳴ったものが舞台前方へと拡がるため、遠景で鳴っていたものが近景へと近づいてくるような音響を作り出していると言える。これを回遊式日本庭園の構造に置き換えて考察してみると、《ストローフ》の場合、入り口を想起させ、徐々に庭の奥へ進んでいくような表象を想起し《アンティストローフ》の場合は《ストローフ》の逆であり、出口へ向かって戻っていくような表象を想起させる。このような書法は「庭」のメタファーの形式を表しているものであると言えるだろう。





33小節では各グループの笙がハーモニーを奏で始めると共に、31小節の琵琶、箏、鉦鼓の動きが反復される。ここにグループAの鞆鼓が加わり、その鞆鼓の動きは1拍ずらされ、グループB、Cと徐々にエコーしていく。この鞆鼓の動きは、前述したように第1曲《ストローフ》の31小節より見られたものであったが、《アンティストローフ》の31小節では省かれ、続く33小節で提示されている。また、33小節からの鞆鼓の動きは、徐々に音価が切迫していきトレモロに変わるリズム構造になっているが、このようなリズムによる鞆鼓の動きは《ストローフ》の49～54小節で見受けられたものであった。つまりここでは《ストローフ》に見受けられた動機を提示された時とは異なる組み合わせに変化させて提示していると言える。

33小節からの鞆鼓の動きについて考察を行ったが、それと重ねられるように各グループから上行音型の旋律(A-H-D-E)が奏でられる。参照すると、最初にグループAの高麗笛、龍笛が奏で始め、1拍ずられてグループA'の龍笛1、龍笛2が入り、同様に1拍ずられてグループB、Cの龍笛、続いてグループB、Cの箏という順に奏でられていく。また、この旋律は4部音符により4拍かけて奏でられるが、37小節からその旋律の音価を半分に縮めたものをグループAの箏が奏で始める。さらにその旋律は数拍ずらされてグループA'の箏1、2にエコーしていく。このようにしてここでは、笙のハーモニー、鞆鼓のリズム、各グループの管楽器群が奏でるずれを伴った上行旋律という3つの要素が蓄積され、多層的な音空間を作り出している。



ここまで多くの場面で第1曲《ストローフ》にて用いられた旋律や動機が変奏・変容を伴いながら再提示されてきたが、セクション7にあたる44小節以降、結尾部のセクション9の手前の74小節に至るまで《ストローフ》の55～74小節まで殆ど同じものが奏でられる。相違点は《ストローフ》では71小節、《アンティストローフ》では60小節にあたる部分にて、グループB、Cの笙のハーモニーの構成音に変化はないが、組み合わせや出始めるタイミングが異なるという点のみとなっている。

結尾部のセクション9では第1曲《ストローフ》の冒頭で見られたグループA、B、Cの木杵がエコーしていくような場面が再度現れる。《ストローフ》のときは、木杵が各グループからエコーしていくにつれて徐々に強弱が減衰し音像が遠景に遠のいていくような書法が用いられていたが、ここでは各グループの強弱の分配はまばらになっており、《ストローフ》の時のような書法を用いていないことがわかる。最後の76小節では、それまでバラバラに奏でられていた木杵がグループA、B、Cのユニゾンで同時に鳴らされ曲を終える。

3-3 総括

ここでは、6つの楽章の分析の中で見受けられた空間性に関する書法について総括を行う。

最初に1973年に作曲された第4曲《秋庭歌》の分析を行った。この楽章の特徴は1966年の《地平線のドーリア》、1971年の《ディスタンス》に見受けられてような、楽器群を2群に分割し、舞台上にて前後に配置する試みが行われていた。そして、もう一つの特徴であると同時に、《秋庭歌》における最も重要な点は、第1期には見受けられなかった明確な旋律が用いられていたということである。

この旋律は前後のアンサンブルの間を行き来し、時には旋律を前後のグループ間で分割して奏でる場面も見受けられた。また、旋律は常に変奏・変容されて用いられている様子も見受けられた。このような書法は既に第1期の《環礁》などにおいても指摘できたことであった。

旋律を用いた書法では、《秋庭歌》が書かれる以前には見受けられない書法も見受けられた。それは、1つの旋律を複数の楽器により、数拍または数小節ずらして奏でることにより、最初に奏でられた旋律がエコーしているような音響を作り出す書法である。そのように1つの旋律がエコーしながら蓄積されていくことで多層的な音空間を形成していた。この書法は《秋庭歌》の翌年に書かれる《ガーデン・レイン》においても見受けられるものである。また、この書法を前後のアンサンブルにて行う部分も散見されたが、これも《ガーデン・レイン》においても試みられていた。つまり《秋庭歌》で試みられた書法は《ガーデン・レイン》においても連続して用いられていることがわかった。

また、第1期の特徴である反復記号を用いる書法も見受けられた。しかしながらここでの書法は、第1期で見受けられた指示された音を可能な限り速く演奏し、それを指示された位置まで繰り返すという方法ではなく、異なる周期のパッセージをポリテンポにより蓄積させて音空間を形成する方法であった。これは第2期の後半の作品にも見受けられたものであったが、既に1973年の段階で試みられた書法であることがわかった。

最後の場面では1つの旋律を3回反復させる中で、反復するごとに楽器が追加されていき、徐々に異なる旋律や動機が蓄積されていき音空間を形成する場面も見受けられた。

続いて1979年に新たに追加された5つの楽章を第1曲《ストローフ》から順に分析を行った。これより楽器編成は拡大され、《秋庭歌》の編成から舞台前方左右に2つのグループが追加される。

第1曲《ストローフ》の冒頭では、拡張された楽器編成の効果を用いた、3つのグループによる木柱のエコーが見受けられた。また、この木柱は物理的空間の試みによる効果のみに留まらず、反復されるごとに強弱が徐々に減衰していくエコーの書法が確認できた。

また、《ストローフ》にも主旋律が用いられていることが見受けられた。旋律の扱いは《秋庭歌》と大きな変化はなく、変奏・変容されながら反復されたり、ずれを用いた書法が多くの場面で見受けられた。その中で《ストローフ》における特徴は、拡張された楽器編成と楽器配置を用いて、様々な場所から主旋律が聞こえてきたり、様々な位置で複数の旋律、動機を奏で多層的な音空間を形成することだったと考えられる。つまり、《秋庭歌》で試みたいいくつかの書法を、拡張された楽器編成、楽器配置で試みた楽章であったと言える。

第2曲《エコーⅠ》も主旋律を用いている様子が見受けられたが、先ほどまでの楽章の主旋律と比較すると非常に短い旋律であった。楽曲冒頭では、中央のグループAより奏でられた主旋律が各グループへとエコーしていく様子が見受けられた。この書法は《秋庭歌》や《ストローフ》にも見受けられたものであった。

また、複数の旋律や動機を蓄積させ多層的な音空間を作り出す場面も見受けられた。ここで蓄積された旋律を参照すると、第1曲《ストローフ》の主旋律が用いられていた。また、他の場面においても《ストローフ》に見受けられた動機が見受けられたり、第4曲《秋庭歌》の後半に現れる旋律も用いられていた。

第3曲《メリスマ》では、冒頭でグループAの箏が奏でる息の長い主旋律を様々な方法で反復させていた。この楽章を振り返ると、用いられた要素は、主旋律と太鼓、鞆鼓によるリズム動機の2つであった。ここまでの楽章にも言えることではあるが、この楽章は他と比べると、用いている要素が特に少ないことが指摘できる。このことは冒頭で述べた笙や琵琶、箏を省いていることも要因の一つであると考えられる。このように要素を極限まで削り、この楽章ではタイトルが示唆する通り旋律の扱い方に特化させていたと言える。

この楽章における旋律の扱い方を分析して明らかとなったことは、広義な意味での変奏曲のような形式をとっていたということである。ここで「広義」と述べたのは、従来の主旋律に装飾などを施す変奏曲とは異なり、主旋律の変奏方法の1つに、物理的空間の効果を用いる書法が含まれていたためである。その試みが顕著に見受けられたのは、ずれの書法を用いたセクション4や、全ての箏により主旋律の再提示を行うセクション5である。これらのセクションの前には必ず次のセクションで変奏・変容される主旋律がグループAの龍笛や箏の独奏により提示されていた。

続く第5曲《エコーⅡ》、第6曲《アンティストローフ》では、音空間や物理的空間に関する書法ではこれまでの楽章に見受けられたような新たな主旋律の提示や試みは殆ど見受けられなくなり、これまでの楽章にて提示された旋律や動機、それらを扱う書法を再提示していくことが中心となり音楽が進行していく。

第5曲《エコーⅡ》では、前半部分においてホケトゥスのような書法で《エコーⅠ》に見受けられたような2～3音の非常に短い旋律を奏でていたが、中盤以降、第1曲《ストローフ》～第4曲《秋庭歌》までに用いられた旋律や動機を変奏・変容し再提示を行うセクションが連続していく。楽曲の終盤では、序盤にて提示したセクションを音程や音価の変更は行わず、そのまま再提示を行う部分が見受けられ、結尾部では《エコーⅠ》の冒頭部分と同じものが奏でられていた。

第6曲《アンティストローフ》は、第1曲《ストローフ》の全体を変容させたものであると言っても過言ではないだろう。前半部分は《ストローフ》の主旋律を変奏・変容させた旋律を用いた大合奏が行われていた。中盤以降は《ストローフ》とほぼ同じ楽想がそのまま繰り返され、結尾部では木杵が前方の3つのグループからエコーする《ストローフ》の冒頭に見受けられた楽想に僅かに変化を加えたもので楽曲を終えていた。

以上の分析結果より空間性に関する内容で見出せることは3つあると考えられた。1つ目は旋律の扱い方において、第3期以降に見受けられた中心となる旋律を様々な楽器がエコーさせて音空間を作り出す書法は、《秋庭歌》において1つの旋律を複数の楽器でずれを伴いながら奏でる書法に基づいているのではないかと考えられた。この書法は《ガーデン・レイン》へと引き継がれ、西洋楽器における試みを行なったと考えられる。

2つ目は、複数の旋律や動機を蓄積させ多層的な音空間を形成する書法が現れたという点である。この書法において音の層を形成する要素を概観すると、第1期では指示された音を可能な限り速く反復させ、矢印で指示された小節まで繰り返す図形記譜の書法による音の層を蓄積させていた。この書法は1973年に書かれた第4曲《秋庭歌》では、異なるテンポを持つ複数の旋律を反復させる方法へと変化していた。この書法においても図形記譜の書法を用いていた。この書法は、《ブライス》や《ウォーター・ウェイズ》においても試みられていた。1979年の《秋庭歌一具》にて追加された5つの楽章では、反復記号や図形記譜を用いずに、複数の短い旋律を反復する方法に変化していた。この書法は第2曲《エコーⅠ》の6～10小節（譜例108）においてもっとも顕著に表れていると言える。

3つ目は形式についてである。一つ一つの楽章を俯瞰すると、どの楽章も結尾部には必ず冒頭の楽想へと回帰していた。次に全体を俯瞰すると第1曲《ストローフ》の冒頭部分は第6曲《アンティストローフ》の結尾部に現れたり、同じく第2曲《エコーⅠ》の冒頭部分は第5曲《エコーⅡ》の結尾部に現れていた。このことから、《秋庭歌一具》全体を通して冒頭の楽想が最後に回帰する書法が取られていた。つまり、《秋庭歌一具》は全体と楽章単体の両方でも同じ形式をとっていることから、フラクタルのような形式を持っていると言える。このような形式構造はこれまでの作品や、《秋庭歌一具》

成立以降の作品にも見受けられないものであるため、《秋庭歌一具》固有の形式構造であると言える。この楽曲は《アーク》と同様に庭の構造を忠実に再現しているものであると言える。

4つ目は、楽章全体を通しての中心旋律の不在についてである。各楽章に主旋律が存在することは指摘したが、全楽章を通して一貫して用いられている旋律は見出せなかった。第4期において「庭」のメタファーに関する書法の到達点である《ファンタズマ/カントス》などでは、中心となる旋律があり、それが複数の旋律を蓄積させた多層的な音空間、つまり音響庭園の中を揺蕩っているような書法が見受けられた。しかしながら、《秋庭歌一具》ではそのような表象を表す存在は不在であると言える。このことや形式の観点から、各楽章で用いられていた旋律は飽くまで音響庭園を作り出す要素であると言え、《アーク》の書法の延長線上に位置していると言える。しかしながら《アーク》の時と比較すると、音響庭園を構築する要素は即興的なパッセージを反復させるものではなく、旋律により作り出す書法へと変化していることが指摘できる。《秋庭歌一具》以降の作品では、音空間を旋律により作り出す書法は殆どの作品で見受けられることとなる。このことから《秋庭歌一具》では音空間を旋律により作り出す書法を見出した最初の作品であると言える。

第4章 《ジェモー Gémeaux》 (1971/86)

本章では《ジェモー》についての考察・分析を行う。第1節では、成立までの経緯や曲概要の概観を行う。続く第2節では4つの楽章の分析を行い、後の第3節では、分析で得られた内容をまとめることとする。

4-1 成立と概観

《ジェモー》は全曲の成立までに15年を要した、武満の創作史においてもっとも長期間に渡って制作が行われた作品である。第1楽章《ストローフ》は1972年のフランスのロワイヤン現代音楽祭のために書かれたが、2つのオーケストラの使用によって生じる報酬の問題によりオーケストラ側がストライキを決行し演奏会が中止となり、また委嘱者が途中で下りてしまうなどの不運が立て続けに重なり、結局世界初演が行われなかった。その後、サントリーホールオープニング・シリーズの「国際作曲家委嘱シリーズ」の第1作目として1986年10月15日に、ブルクハルト・グレッツナーのオーボエ、ヴィンコ・グロボカールのトロンボーン、井上義道と尾高忠明の指揮、新日本フィルハーモニー交響楽団と東京フィルハーモニー交響楽団の演奏によって世界初演された。武満は1972年の世界初演の中止以降、1986年までの13年に渡って少しずつスケッチを書き綴り、サントリーホールからの依頼をきっかけに、約半年程で3つの楽章を書き上げた。

《ジェモー》の世界初演の2日前の1986年10月13日にサントリー小ホールにて「作曲家は語る」と題された特別講演会にて、武満は《ジェモー》についての講演を行なっている。講演の冒頭にて自身の作品を聴いたときの感動体験が歳を増すごとに薄れてしまってきていると述べていた。それを打破しようと《ジェモー》は既に聴いた音ではなく、自身がこれから聞きたい音を書いた作品であると述べ、そのために2つのオーケストラを用いているなどのこれまで試みなかった手段を用いていると説明していた。

続いてプログラムノートを参照したい。

《ジェモー》は、1971年に着手され、オーボエのハインツ・ホリガーとトロンボーンのヴィンコ・グルボカールを独奏者として、ふたつの、(空間的に)離れて位置するオーケストラのために、構想された。

全体は4つの部分から成っている

1. Strophe (ストローフ)

2. Genesis (ジェネシス)
3. Traces (トレーセス)
4. Antistrophe (アンティストロフ)

題名が暗示するように、ここでは、つねに「2」という数が支配的であるが、さらに、瀧口修造の『手づくり謠』からの、

きみの眼、きみの手、きみの乳房・・・・・・・・

きみはひとりの雙子だ。

という詩からもかなりの影響を受けた。

これは^{オーケストラ}管弦楽作品というよりは、むしろ大規模な室内楽作品の集合であり、各奏者に、演奏上きわめて高度な技術が要求されている。

これは音楽による恋愛劇であり、ふたつのもの、時に相反するものが、愛によって帰一する態を描いている(武満徹全集編集室 2002, 132-133)。

プログラムノートを概観すると、ここで言及された内容はこれまでの武満の創作史の中で度々用いられていたものであることがわかる。まず楽章について参照したい。第1楽章に《ストローフ》、最終の第4楽章に《アンティストロフ》という題名をつけた例は、前章にて分析を行った《秋庭歌一具》にも見受けられたものであった。《秋庭歌一具》における第1曲《ストローフ》と第6曲《アンティストロフ》の関係は、回遊式日本庭園の円環的な時間構造を楽曲構成に援用したものであることは指摘したが、それは飽くまでも《秋庭歌一具》は「庭」のメタファーに分類される作品であったため、回遊式日本庭園との関係を指摘することができたのである。しかしながら《ジェモー》は「水」のメタファーに分類される作品であることから、「庭」のメタファーに分類される作品に見られたような、楽曲の後半部分において楽曲冒頭と同じ楽想への回帰を行う書法とは異なる手段が採られていると推測される。

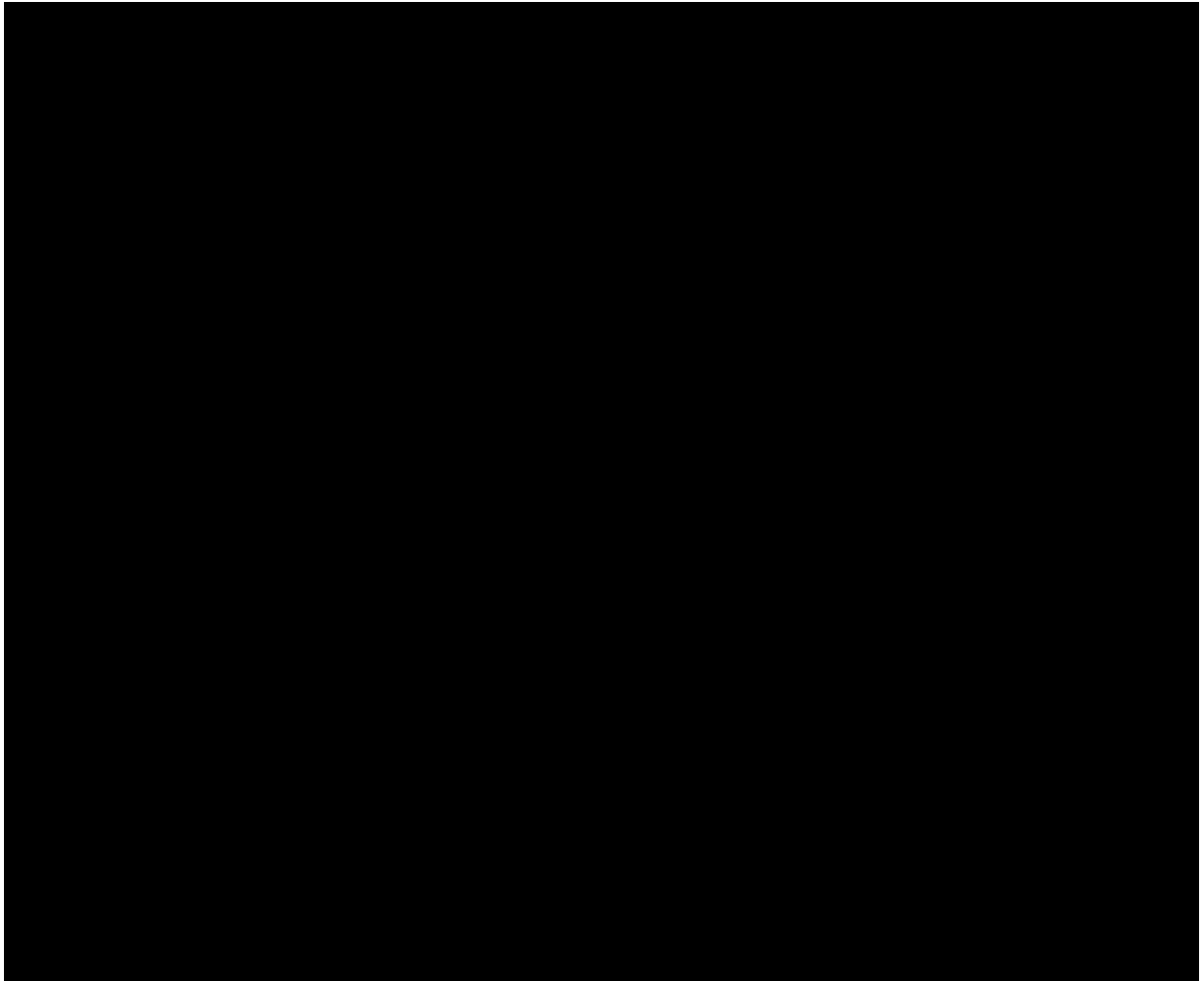
次に「2」という数について参照したい。《鳥は星形の庭に降りる》を皮切りに数の操作を行う作品群が現れ、それらは「水」のメタファーの作品群に分類されることは既に述べた。《ジェモー》においても「2」という数による操作が用いられていることから「水」のメタファーに分類される作品であることは明らかであると共に、第1楽章が1971年に書かれたことから、数の操作を用いた最初の作品は《ジェモー》であると言える。

「2」という数は、《ジェモー》というタイトルが意味する「双子座」のイメージから想起された数であるが、自身のエッセイ『音楽を呼び覚ますもの』の中に所収されている「二つのもの—作家の生活」の中で言及されている「二重性」、「二律背反」というものが重要なイメージとなっていると講演会にて明かしている。ここで言及された「二重性」というものは、武満が例に挙げたものを並べると、生と死、自己と他、個と全体、西洋と日本といったものであった。さらに、これらの「二重性」は相反するものではなく、2つの物が同居しながら1対のものとして存在していることが重要であると武満は述べている。「水」のメタファーというものも、「夢」と「数」という対立概念が同居したものであり、武満が述べる「二重性」に含まれるものであると言える。プログラムノートにて引用された瀧口修造の詩は、このような「二重性」を象徴するものであると言えるだろう。瀧口の詩に見られるシュールレアリスムの手法というものも、現実と非現実が常に曖昧な状態で同居している状況を作り出すものである。このことから、武満が瀧口の詩に惹かれるのは必然的なことであったと考えられる。

次に「恋愛劇」という言及に注目したい。武満の作品において「愛」という要素は1956年に書かれたテープ作品《ヴォーカリズムA・I》を思い起こされる。《ヴォーカリズムA・I》では2人の男女が「あい」という言葉を様々な表情で発話するもので、この時は「あい」と発話する際の感情表現や音色の変化に重点が置かれており、ストーリーのようなものは見受けられなかった。一転して《ジェモー》では「恋愛劇」と述べているようにはっきりとしたストーリーが存在している。

それぞれの独奏楽器とオーケストラには性別が割り振られていると武満は述べていた。舞台左側に位置するオーボエ独奏と第1オーケストラには女性的な性格、舞台右側に位置するトロンボーン独奏と第2オーケストラには男性的な性格を持つと武満は説明している。そして、それぞれの楽章に物語が設定されている。第1楽章《ストローフ》では、何か物が形づくられる前の、性別もはっきりしないような状態の提示を行う楽章となっている。続く第2楽章《ジェネシス》では、創世記というタイトルの示す通り、それぞれのオーケストラの性格がわかってくるような楽章になっており、続く第3楽章《トレセス》では2つのオーケストラ間である種の交換が行われる。最後の第4楽章《アンティストローフ》では武満の説明によると、それぞれのオーケストラが持っていた旋律的な動機や和声的な要素が徐々に1つになっていく姿が描かれていると述べている（武満徹全集編集室 2002, 137）。端的にまとめると、第1楽章で生命のようなものが誕生し、第2楽章にて性別、性格が明らかになっていき、第3楽章にて2つの存在の対話、第4楽章で1つに交わるというストーリーとなっている。この作品も《遠い呼び声の彼方へ!》同様に、何かがある中に入っていく、何かと何か1つになるという官能的なイメージが重要なテーマとなっている。

最後に《ジェモー》の楽器配置と楽器編成を参照したい。



楽器編成³³：

第1オーケストラ (舞台左側) :

独奏オーボエ、2フルート [ピッコロ、II=アルトフルート]、1オーボエ [イングリッシュ・ホルン]、2クラリネット [I=クラリネット in Es&バスクラリネット、II=コントラバスクラリネット]、2ファゴット [II=コントラファゴット]、3ホルン、2トランペット、2トロンボーン、3打楽器 [1グロッケンシュピール、1ヴィブラフォン、1マリンバ、1チューブラーベル、2ゴング、1タム・タム、2アルムグロッケン、4鑿(on Timp.)、1マラカス、1バスターラム、3吊シンバル、1アンティーク・シンバル]、1ハープ、1チェレスタ、1マンドリン、1 2ヴァイオリン、6ヴィオラ、5チェロ、4コントラバス

³³ 太字表記の楽器は2つのオーケストラ間で異なるものを示している。

第2オーケストラ（舞台右側）：

独奏トロンボーン、2フルート [II=ピッコロ&アルトフルート]、1オーボエ [イングリッシュ・ホルン]、2クラリネット [I=クラリネット in Es&バスクラリネット]、2ファゴット [II=コントラファゴット]、3ホルン、2トランペット、2トロンボーン、3打楽器 [1グロッケンシュピール、1ヴィブラフォン、1マリンバ、1チューブラーベル、3ゴング、**1タンバリン**、3タム・タム、2アルムグロッケン、4鑿(on Timp.)、1マラカス、3吊シンバル、1アンティーク・シンバル]、1ハーブ、**1ピアノ**、**1ギター**、12ヴァイオリン、6ヴィオラ、5チェロ、4コントラバス

2つのオーケストラの楽器編成を比較すると、第1オーケストラには高音域を得意とするチェレスタ、マンドリンが用いられているが、第2オーケストラには低音域までカバーできるギターとピアノが用いられている。上記の楽器以外の違いを参照すると、打楽器ではバスドラムとタンバリンの違いのみであり、管弦楽器は大きな差は見受けられず、凡そ同じ楽器編成であると言える。つまり、2つのオーケストラの間には編成上の偏りは殆ど無く、同じ編成の2つのオーケストラが並置されている状態となっている。また、1つ1つの楽器の位置を参照すると左右でシンメトリーの配置になっていることがわかる。このような物理的空間の書法は、1970年代以降の作品に見受けられた試みと同様のものであると考えられる。

4-2 分析

本節より《ジェモー》の分析を行っていく。この作品は全曲を通して2つのオーケストラ間でテンポや小節がずれて記譜されており、これまで分析を行ってきた作品と同様の小節の表記を行うことが困難な場面が多く見受けられる。そのため本作の分析においては、小節を指定する場合「第○オーケストラ ○小節」というような表記方法を進めていくこととする。

4-2-1 第1曲《ストローフ Strophe》(1971)

ここでは第1曲《ストローフ》の分析を行う。最初にセクションを概観するが、今回もセクションの分割はリハーサルマークや楽想の変化を元に行うこととする。本作品は前述したように、2つのオーケストラ間でテンポや拍節がずれて記譜されており、セクションの区切りが微妙に異なるため、セクションリストには2つのオーケストラの小節番号を記載することとする。

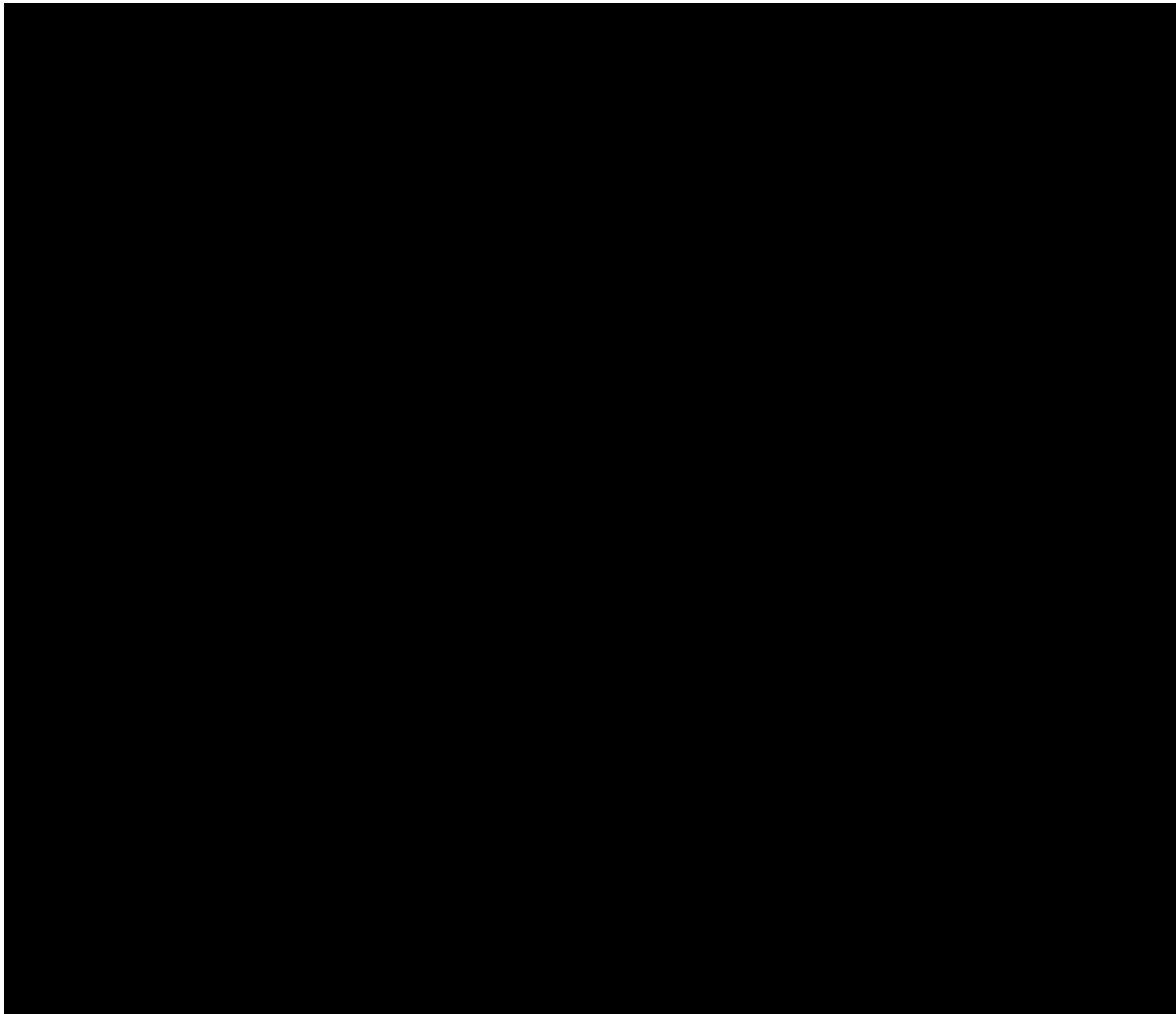
表 14 《1.ストローフ》セクションリスト

セクション	小節 (Orch.1)	小節 (Orch.2)	概要
1	1~14	1~16	打楽器や減衰楽器の打音と管弦楽器によるエコーの書法
2	15~22	17~25	打音とエコーの書法 旋律の出現
3	23	26	不確定性や反復記号、ポリテンポなどを用いた多層的な音空間
4	24~34	27~38	打音とエコーの書法 2つの独奏楽器の動きに反応するオーケストラ
5	35~39	39~43	独奏オーボエ、独奏トロンボーン によるカデンツァ
6	40~42	44~46	左右の打楽器、減衰楽器群によるエコー
7	43	47	不確定性や反復記号、ポリテンポなどを用いた多層的な音空間

セクションリストを参照すると、多くの場面で第1期から見受けられる打音とエコーの書法が用いられていることがわかる。また同じく第1期の特徴的な書法であった、不確定性や、反復記号を用いた多層的な音空間を作り出す書法も2つのセクションで用いられている。

続けて具体的な書法について考察を行っていく。冒頭は第2オーケストラのみにより始まる。セクションリストにて記載した通り、ここでは打楽器や鍵盤楽器、ハープなどの減衰楽器群が奏でる短いフレーズや打音を管弦楽器群がエコーさせている様子が見受けられる。以下の譜例141は、冒頭から5小節までの打楽器や減衰楽器群の奏でる音を、どの管弦楽器によりエコーされているのかを記したものである。

譜例 141 《1.ストローフ》 Orch.2 mm.1~5 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



譜例141で示した通り、打楽器や減衰楽器群の奏でる音の殆どが管弦楽器によりエコーされているのがわかる。管弦楽器によりエコーされた音を参照すると、殆どの音が数拍伸ばされると共に、強弱を減衰させて消えていく様子が見受けられる。しかしながら、2小節1~2拍目のヴィオラに注目すると、ヴィブラフォンのエコーをハーモニクスにより奏でた後に、グリッサンドしG音を奏でるが、そのG音はフルートへとエコーするような書法も見受けられる。このようにエコーした後に、さらに他の楽器へとエコーを繋ぐような書法も時折見受けられるが、多くの場面では前述したエコーの直後に減衰し消えていくような書法が多くを占めていると言えるだろう。このような書法の中で、例えば第1期の作品

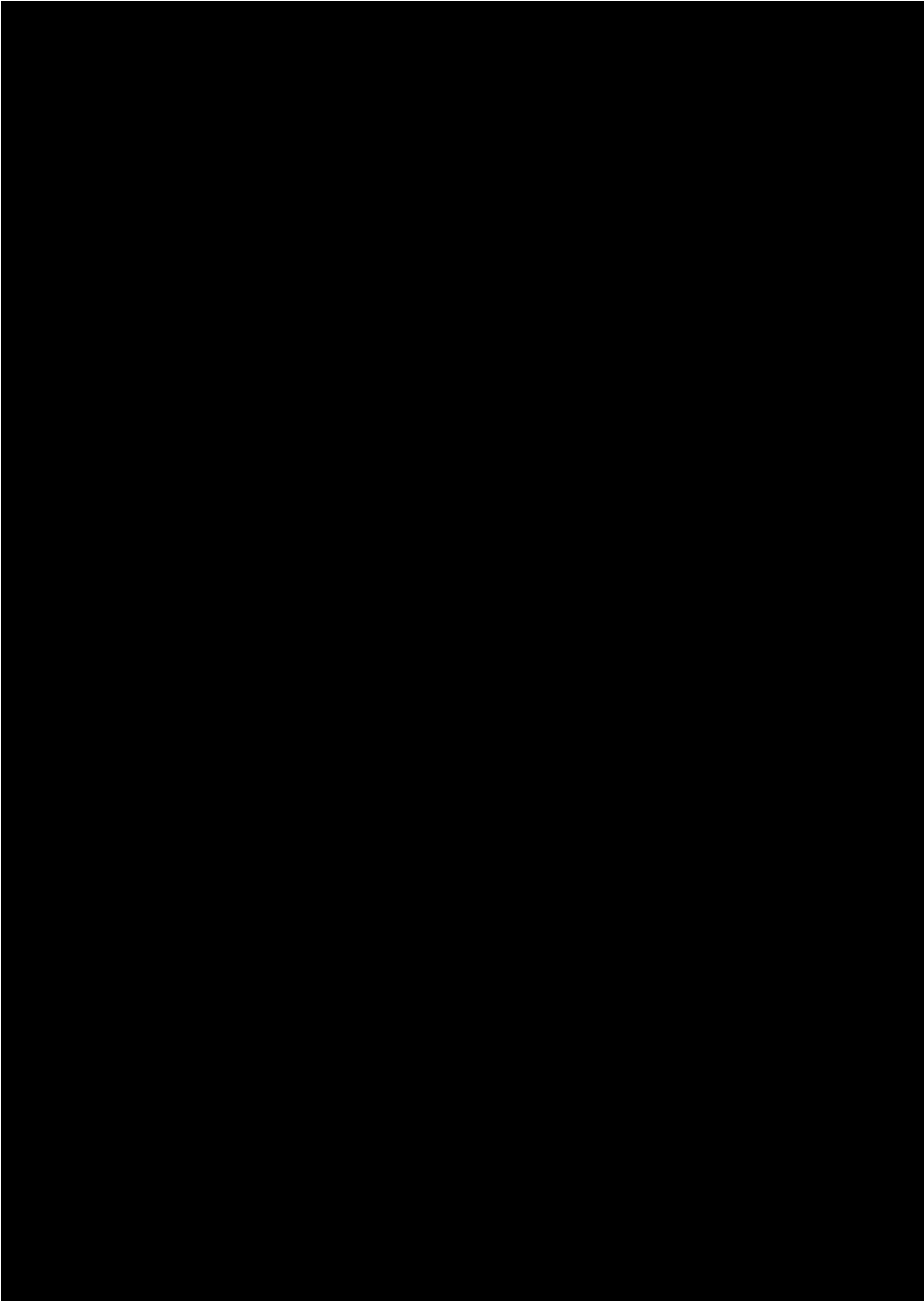
《地平線のドーリア》ではホケトゥスのような書法により旋律を見出していた。この作品においても同様にその観点で旋律を見出してみたい。

ここではギターに注目したい。1小節1拍目のAs音から始まる5連符から2拍目のG音に至るまでの動きが、この部分において旋律と呼べそうな動きをしている。録音を参照すると、As音とG音の2音をアルトフルートとチェロがギターと同時に奏でている。さらにアルトフルートとチェロはAs音とG音の2音間をグリッサンドで繋ぐことで、As-Gという非常に短い旋律が浮かび上がってくるように聞こえてくる。同じような書法は4小節にも見受けられ、ピアノのエコーを担う第1トロンボーンのエs音、ハープのエコー担うホルンのCis音、ピアノのエコーを担う第2トロンボーンのH音という3つの音が連なり、Es-Cis-Hという旋律が聞こえてくる。以上のように《地平線のドーリア》に見受けられたようなホケトゥスのような書法により旋律を導く方法は、この作品にも用いられていることがわかった。

この方法とは別に、断片的な旋律がそのまま書かれている部分も見受けられる。例えば、譜例141では先ほど言及した1小節のギター、クラリネット(Es-H-G)や2小節1拍目のアルトフルート(E-B-Cis)やクラリネット(E-B-As)などがそれに該当している。1小節のクラリネットはギターとユニゾンで動いていることが見受けられるため、ギターから導き出された旋律であると言えるが、その他の旋律については、打音とエコーの関係でもなく、他の楽器から導かれたものであるというのも考え難い。これについては分析を進めていく中で検討を行うこととしたい。

第2オーケストラの7小節より、第1オーケストラが加わる。第1オーケストラも第2オーケストラと同じく、打音とエコーにより音が立ち上っていくようにして現れ、その直後の2小節には独奏オーボエが動き始める。その動きに注目し第1オーケストラの2～3小節に参照してみると、独奏オーボエの動きにオーケストラが反応しエコーを行っている部分が見受けられる。ここでは独奏オーボエは重音³⁴を奏でるが、それをハープとチェレスタがエコーさせている様子が見受けられる。次の3小節では、独奏オーボエがG-B-Aと奏でるが、その全ての音を第1ヴァイオリンがエコーをになっている様子が見受けられる。このような独奏楽器が奏でる音を拡張させる書法は、《ストローフ》の直前に書かれた《クロッシング》や《カシオペア》に見受けられた書法であった。つまり、《ストローフ》においても、書法の面では前述した2作品の書法を引き継いでいると言える。

³⁴ 木管楽器などにおいて、特殊な運指により2つ以上の音を発音させる奏法。



また第2オーケストラでは、先ほど指摘したようなエコーなどの書法と関わりを持たない旋律が6～7小節の管楽器群に多く見受けられた。この中では6小節のハープは開始音がDis音で始まる点からアルトフルートより導かれたものであると推測できる。しかしながら他の旋律については、何かしらの動きとの関連は見出すことは困難であると言える。しかしながら、先ほどの譜例141で指摘した旋律や、譜例142で印をつけた旋律には、いずれも2～3音を中心に構成され、音型の観点では上行型や蛇行しながら上行するような特徴を見出すことができる。

この特徴を持つ断片的な旋律は、各独奏楽器の動きの中にも見受けられる。独奏オーボエの4～9小節、独奏トロンボーンの10～14小節を参照してみる。

譜例 143 《1.ストローフ》Orch.1 mm.4-9 独奏オーボエ ©1986 by Schott Japan Company Ltd.

譜例 144 《1.ストローフ》Orch.2 mm.10-14 独奏トロンボーン ©1986 by Schott Japan Company Ltd.

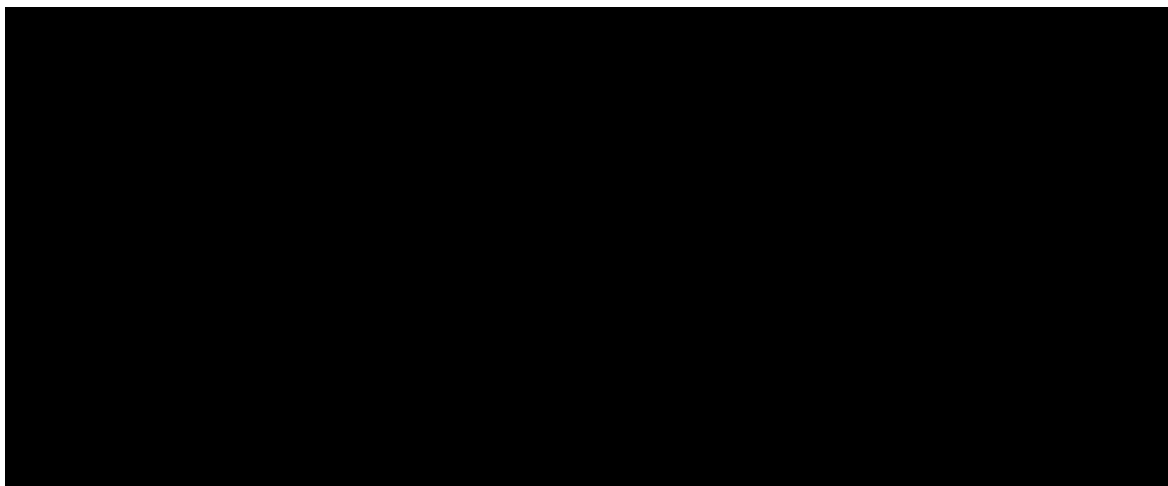
両楽器とも、重音奏法やトリルを始めとする技巧的な動きの合間に、オーケストラパートに見受けられた断片的な旋律と特徴を同じとする旋律を奏でていることが見受けられる。独奏楽器の旋律に対するこのような書法は、譜例にあげた部分のみだけでなく、以降の場面においても同様の動きをしている部分が多く見受けられる。

このことから、これまでオーケストラパートに見受けられた断片的な旋律は、《遠い呼び声の彼方へ!》に見受けられたような、オーケストラ側から独奏楽器へと旋律がエコーする書法と類似したものであることが指摘できると共に、この書法はこの作品が書かれた1971年には既に用いられていたと言える。

またこの楽章は、武満の言葉によると、何かが形作られようとしている状態を描いていた。そのような物語を踏まえた上で考察すると、オーケストラが奏でる様々な響きの中の要素により、各独奏楽器の性格や楽想が作り上げられていくというような場面であるとも考えられるのではないだろうか。つまりこの書法は、第1期に見受けられたような響きの中から旋律を聞き出す「音の河」の書法の1つとして考えられる。

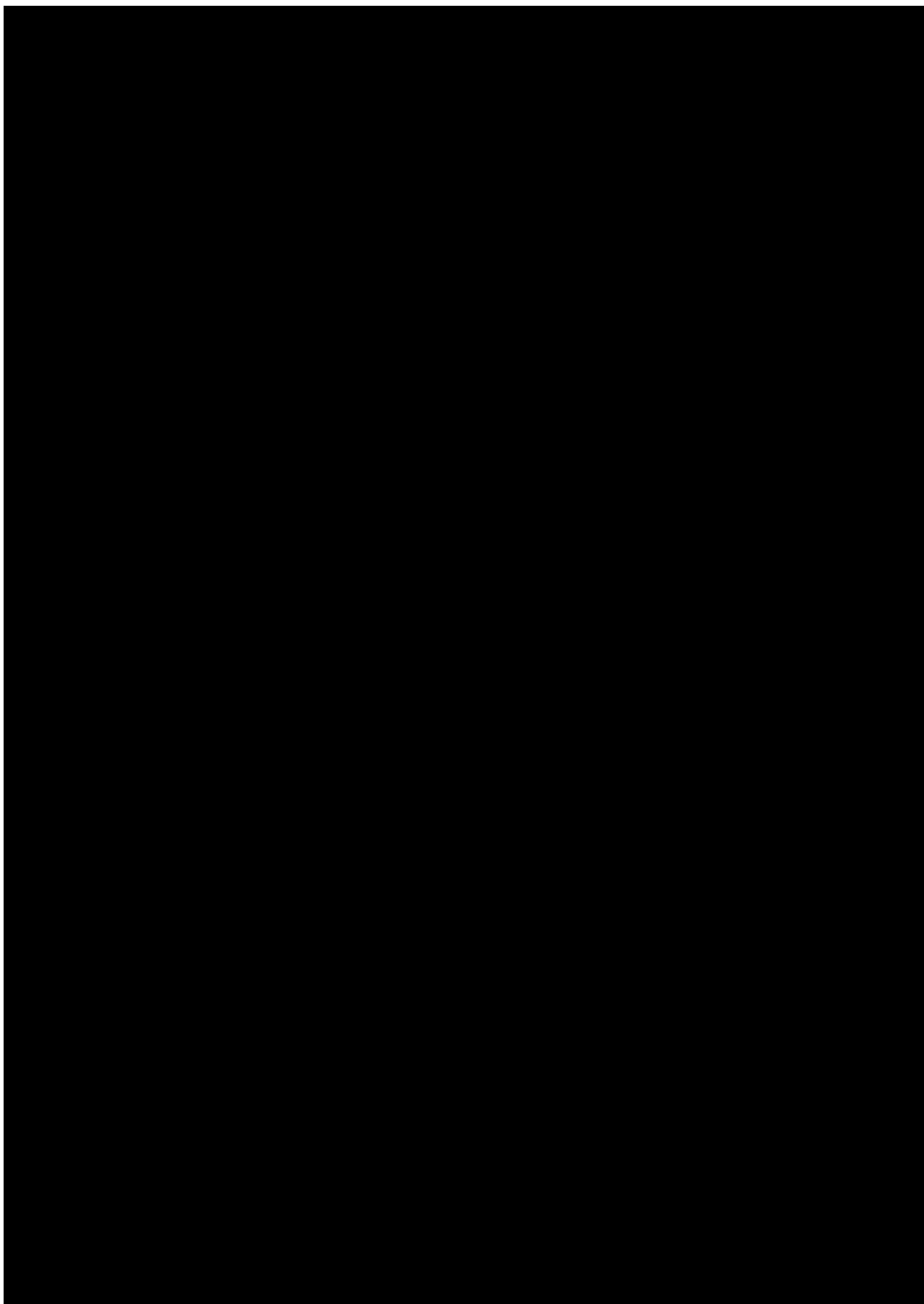
断片的な旋律についてオーケストラと独奏楽器の関係の面から考察を行ったが、同じ場面の第2オーケストラ10~11小節の弦楽器群により、これまでの断片的な旋律と比べ、息の長い旋律が現れる。以下がその部分を抽出した部分であるが、この中からさらにヴァイオリンパートに注目してみると A-Gis-F-H-G-B という下降音型の旋律を見出すことができる。

譜例 145 《1. ストローフ》 Orch.2 mm.10~11 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



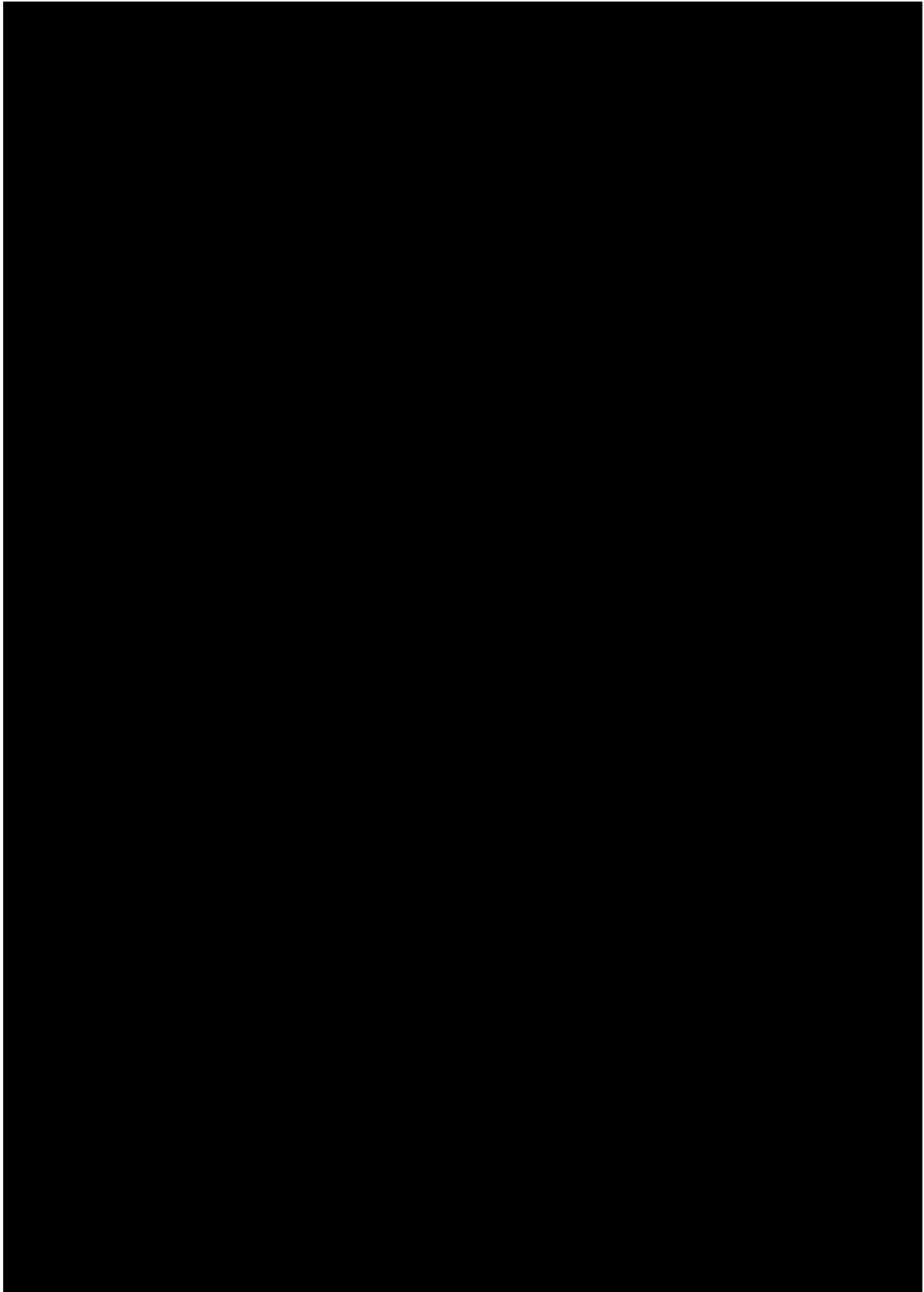
第1オーケストラの15小節、第2オーケストラの17~18小節に注目してみると、第1オーケストラではクラリネットとチェロにより G-Fis-E という旋律が奏でられ、第2オーケストラでは、17小節にて C-H-B、18小節にて As-G-Fis と短2度で下降していく旋律が奏でられている。セクション2以前の部分では、それぞれのオーケストラで行われている書法には共通点が見出せたが、それぞれが呼応したり、関係性を持つような部分をはっきりとは見受けられなかった。しかしながら先ほど言及したセクション2の冒頭部分においては、下降する旋律を元に左右のオーケストラでエコーしているようにも捉えることができる。

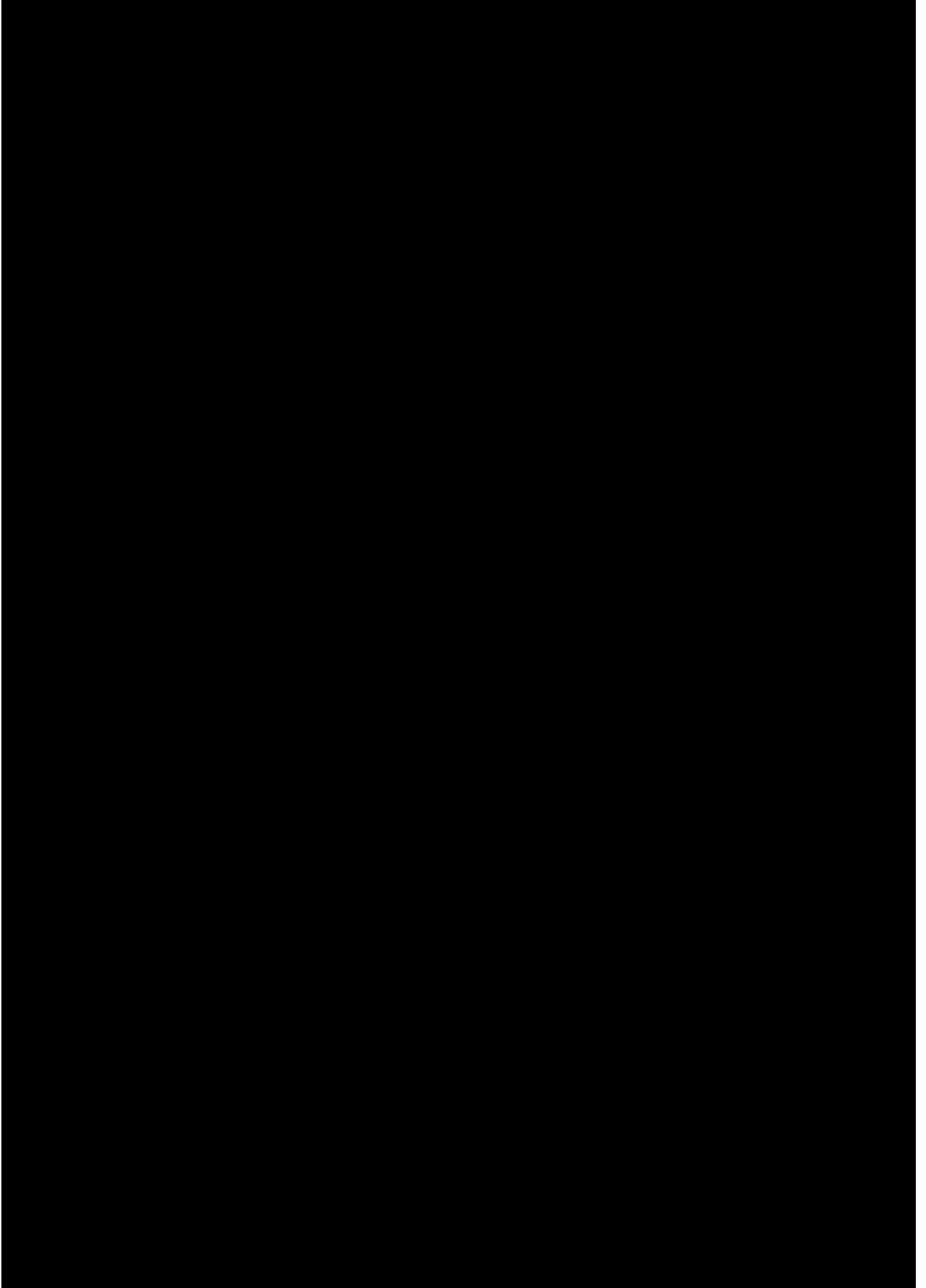
また、同じくセクション2の冒頭部分では、第1オーケストラの15小節4拍目より第2オーケストラが同じテンポと拍子で重なるようになっている。2つのオーケストラが重なる部分を参照すると、第1オーケストラの16小節にてチェレスタが奏でた和音をトランペットとホルンがエコーさせている。そのエコーは第2オーケストラの17小節2拍目のホルンとトロンボーンにも伝播する様子が見受けられる。つまりここでは、2つのオーケストラに関係を持たせる書法が見受けられたと共に、瞬間的には1つのオーケストラとしても扱っていることがうかがえる。



セクション3では第1期より見受けられた複数の旋律や動機を蓄積させ多層的な音空間を形成する書法が見受けられる。音空間を形成する要素を以下の譜例147、148に則って1つずつ参照してみる。

譜例 147 《1. ストローフ》 Orch.1 m.23、Orch.2 m.23 (P.8) ©1986 by Schott Japan Company Ltd.

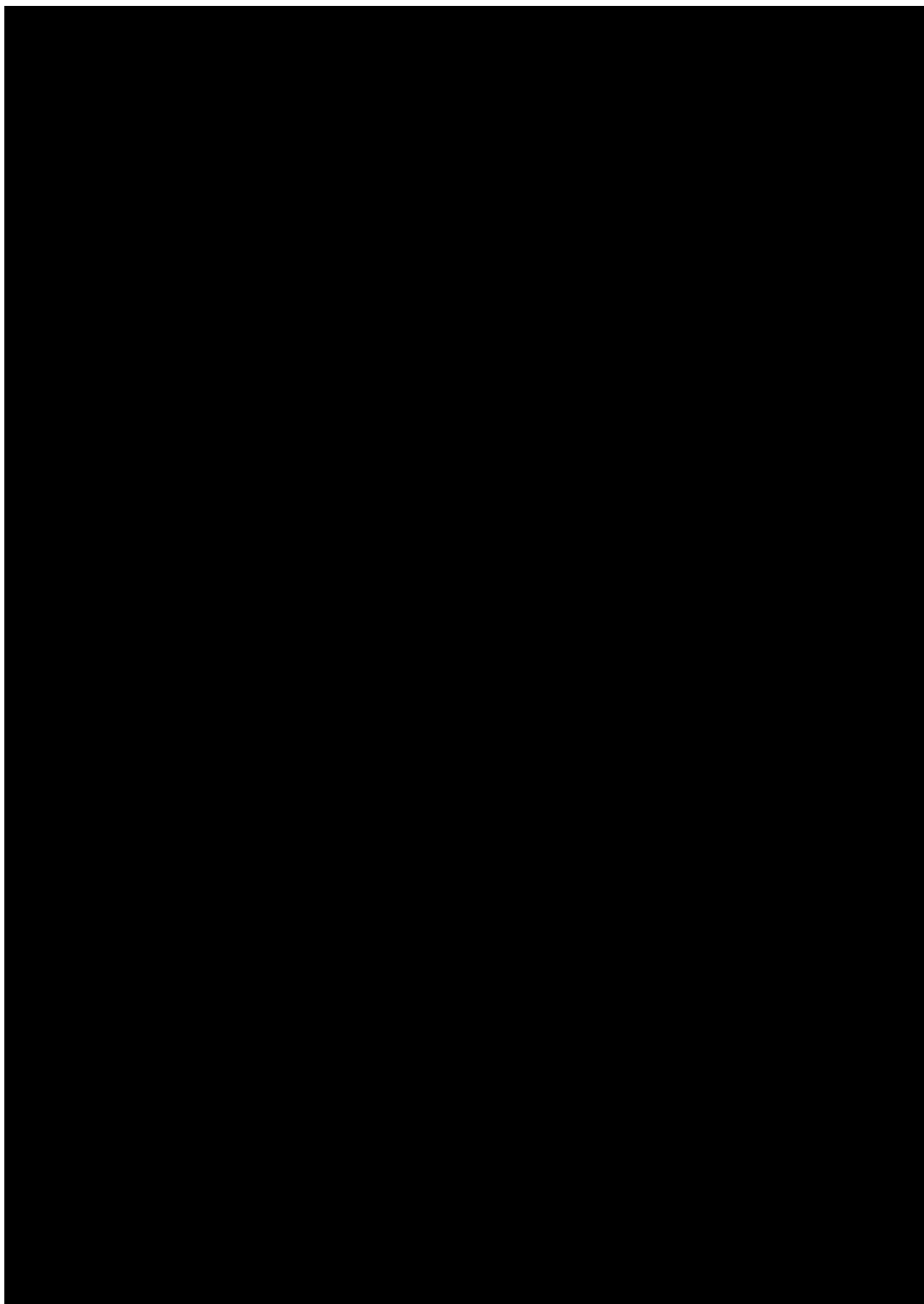




2つのオーケストラのテンポを確認すると、第1オーケストラは♩=48、第2オーケストラは♩=60となっている。この段階で、2つのオーケストラ間でポリテンポによりずれが生じている。続いてそれぞれのハープを参照してみると、両者ともテンポは♩=52で設定され、指示されたパッセージを反復記号により繰り返す書法が取られている。動機Bは第1オーケストラではフルート、第2オーケストラではクラリネットが担っている。参照すると2~4音で作られている旋律のようなものを奏でている様子が見受けられる。これらは反復記号や1つの固定されたフレーズを反復させる方法は用いられず、その時々動き方が変化している。動機Cと動機Dはどちらも弦楽器群により奏でているが、それぞれ反復の書法が異なっている。動機Cはハープの動機Aと同じく、指示されたパッセージを反復記号により繰り返す書法が取られている。動機Dを参照すると、第1オーケストラでは4拍で一括りのフレーズを反復させ、第2オーケストラでは6拍で一括りのフレーズを反復させていることがわかる。つまりここでは、1つのオーケストラの中に4つの異なる音の層が存在し、総括すると8つの音の層による音空間が形成されていると言える。また、複数の旋律や動機を蓄積させ多層的な音空間を作り出す書法において、この部分に見られたような複数の異なる反復方法を用いた例は、第1曲《ストローフ》の前後には見受けられない書法であった。その要因としてここでは図形記譜を用いたポリテンポによる書法（動機A、動機C）と、短い旋律を数小節単位または数拍単位で固定し、それを反復させる方法（動機D）が混在していることが挙げられる。この書法は、後の時代には前者の方は見受けられなくなり、後者の書法が反復方法の中心となっていた。このことから《ストローフ》が書かれた1971年は、反復書法の転換期であったと言える。

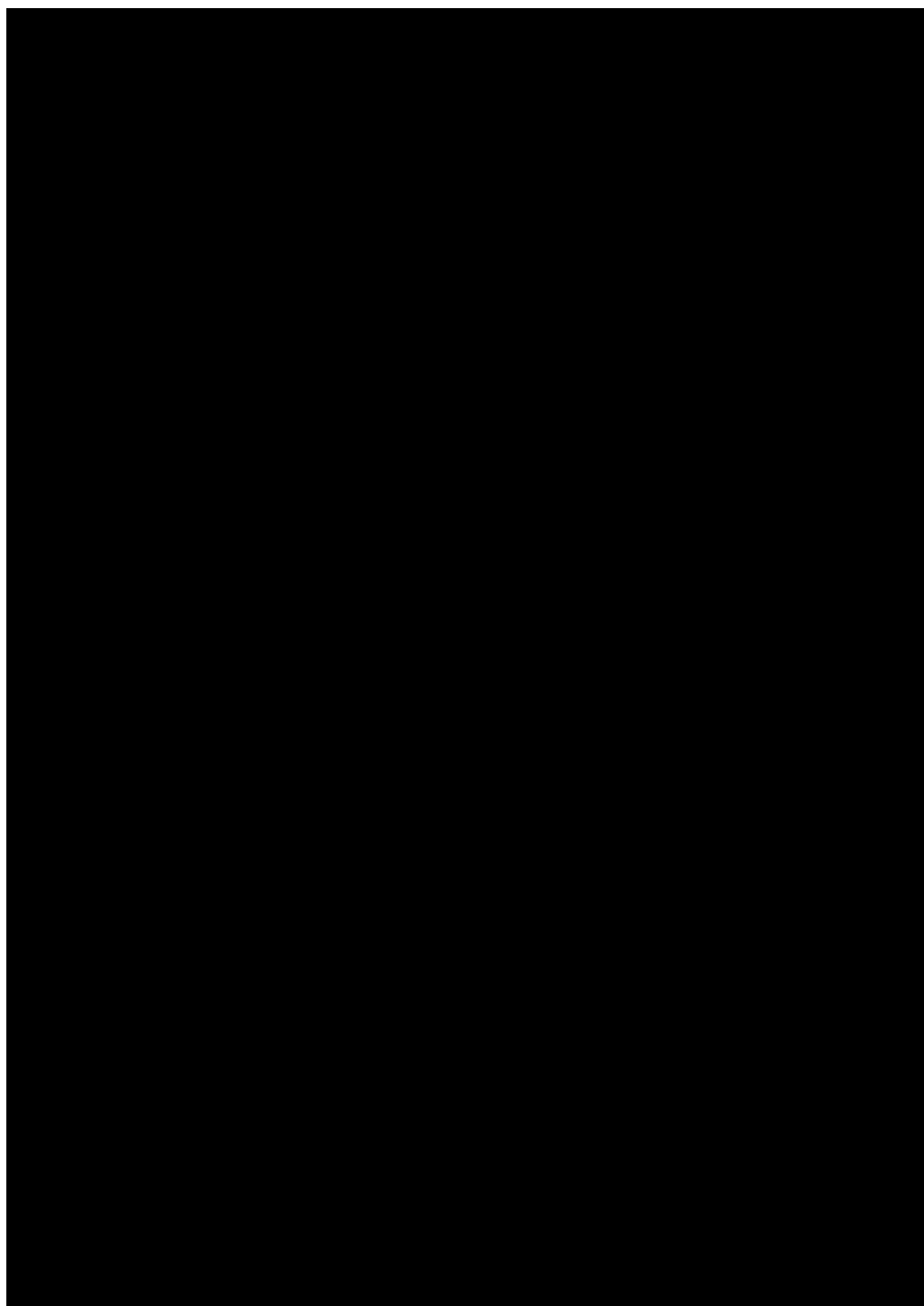
セクション4以降、2つのオーケストラはそれまでと変わらず異なる拍子、テンポで進行しながらも、瞬間瞬間に小節の拍頭が揃う瞬間が見受けられるようになる。例として2つのオーケストラの拍頭が揃う第1オーケストラの26小節、第2オーケストラの29小節を参照してみる。

ここではまず第1オーケストラのクラリネットが上行音型の旋律を奏でる。その旋律の最後のFis音と同時に独奏オーボエはダブルハーモニクスによりFis-Cisを奏で始める。その直後に弦楽器群が上行音型の旋律を奏ではじめるが、上行するに連れて徐々に減衰していき、第1ヴァイオリンが最後にFis-Cisを奏でオーボエの響きに消えていくような書法が見受けられる。同じ部分の第2オーケストラを参照すると、弦楽器群が動き始め、4拍目より下降音型の旋律を奏で、第1ヴァイオリンの最後のD音が独奏トロンボーンへと引き継がれるような書法が見受けられる。このようにここでは、2つのオーケストラにおいて似たような書法が見受けられる。



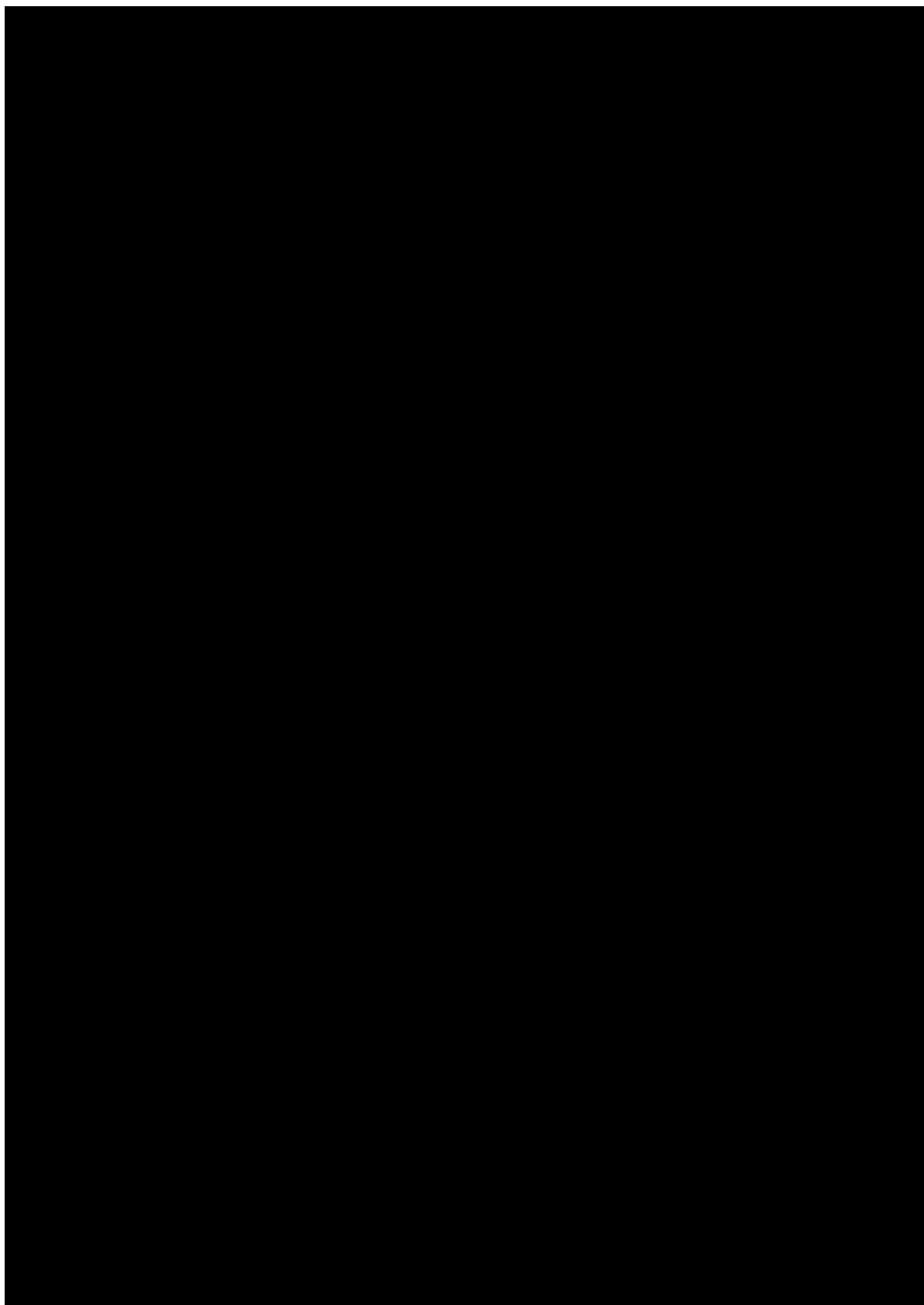
譜例 149 のような書法は同じくセクション4の第1オーケストラでは33~34小節、第2オーケストラでは37~38小節でも見受けられる。ここでは、独奏オーボエがEs音を伸ばしていると、第1オーケストラでは34小節、第2オーケストラでは37小節にてほぼ同時にオーケストラ全体が動き始め、一瞬独奏オーボエのEs音がオーケストラの音響に消えてしまう。左右のオーケストラの動きが終わると、再び独奏オーボエのEs音が聞こえてくるが、その時には独奏トロンボーンも同じ音域でEs音を奏でており、瞬間的に2つの独奏楽器が同じ動きをしている様子が見受けられる。

譜例 150 《1. ストローフ》 Orch.1 mm.32~36、Orch.2 mm.36~39 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



譜例 150 の部分を終わると、2つの独奏楽器によるカデンツァによるセクション5が現れる。

譜例 151 《1. ストローフ》 Orch.1 mm.36~39、Orch.2 mm.39~43 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



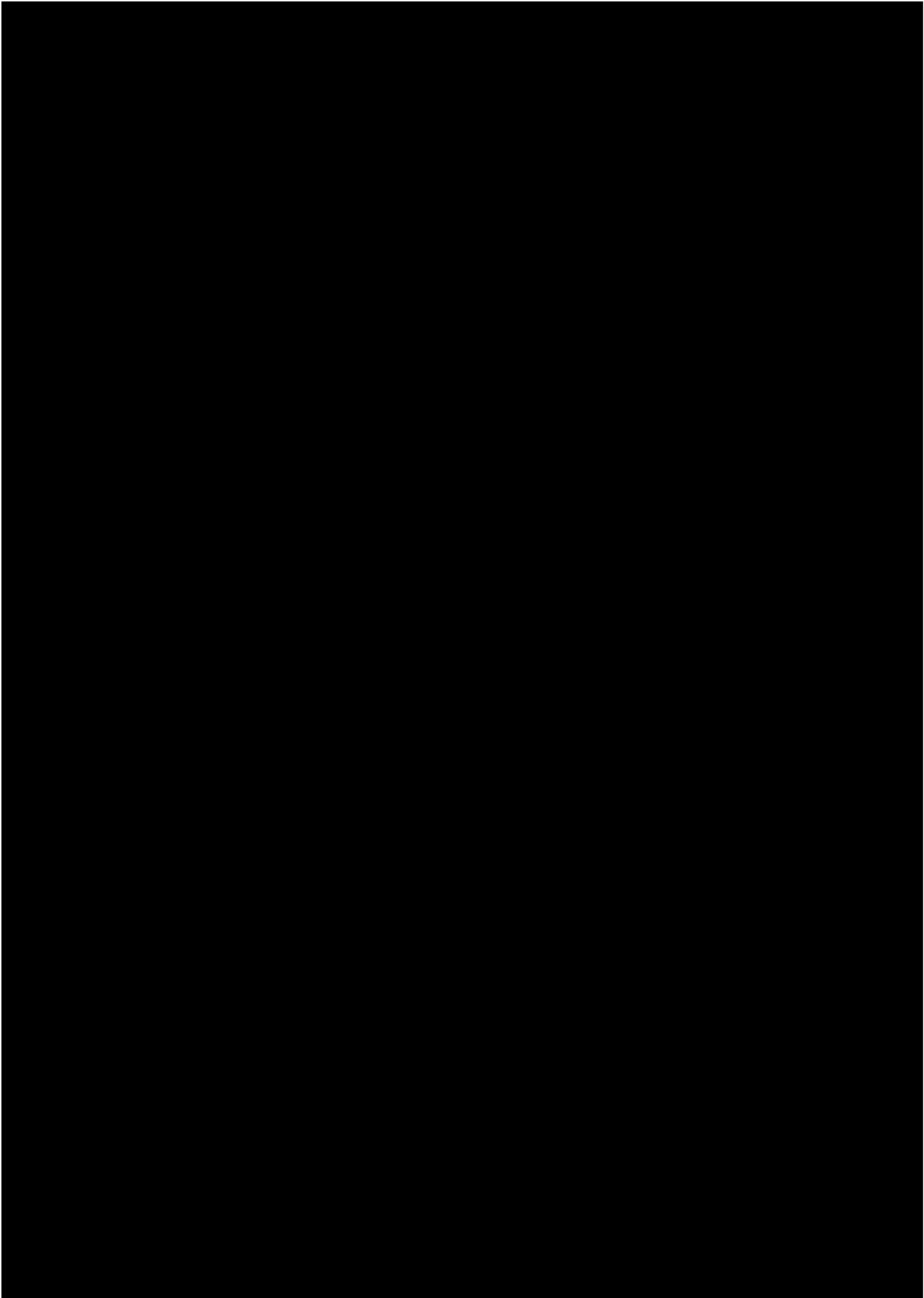
2つの独奏楽器の動きを参照すると、譜例 151 にて記したように2つの楽器が似た楽想をほぼ同じタイミングで奏でている様子が見受けられる。

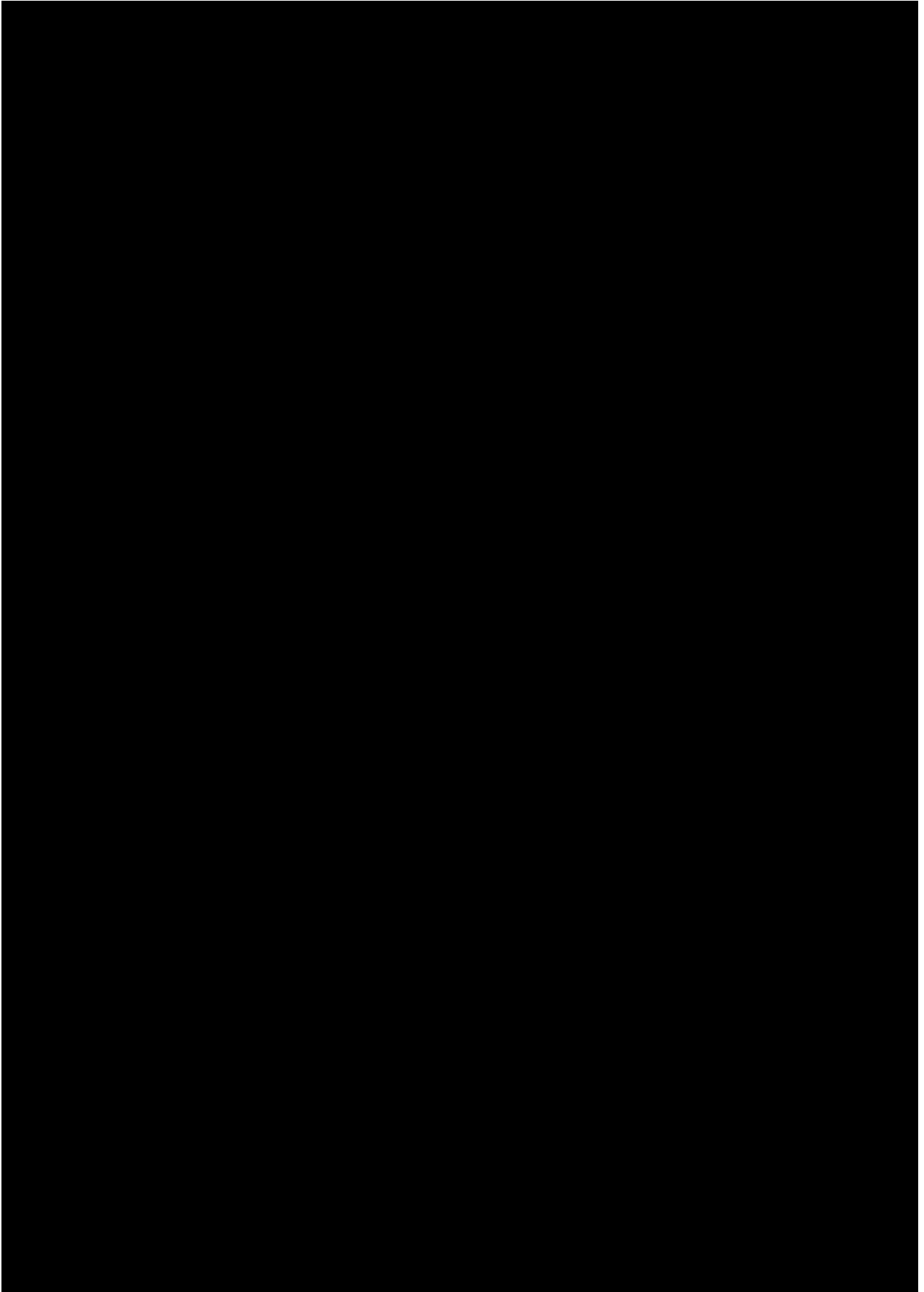
続くセクション6は、打楽器やハープ、鍵盤楽器による打音と管弦楽器によるエコーが中心となるセクションである。更にここでは2つのオーケストラ間を打音がエコーしているような書法も見受けられる。ここまで、2つのオーケストラを左右に配置したステレオ効果のような書法は殆ど見受けられなかったが、この部分において初めてそのような効果が明確に用いられたと言える。

またこの部分で鳴らされる和音は反復しており、第1オーケストラでは40～42小節1拍目までの和音が41小節3拍目にて鳴らされ、第2オーケストラでは44小節～45小節2拍目までの和音が45小節4拍目～45小節7拍目にて鳴らされている様子が見受けられる（譜例 152）。

最後のセクション7は、セクション3と同じく複数の動機を蓄積させて多層的な音空間を作り出す書法が用いられているセクションである。しかしながらセクション3の時のような様々な反復書法は用いておらず、第1期の指示された音を矢印で指示された小節まで繰り返す図形記譜の書法のみにより構成されていた。そのようにして作り出された音空間の中に、左右のオーケストラのホルンとトロンボーン奏者が楽器を通して瀧口の詩「きみの眼…」をフランス語により囁く場面が現れる。しかしながらこの囁きは、オーケストラの巨大な音響の中で行われているため聴取することは不可能であると言える。

反復の書法で膨れ上がった音響は最後に向かって徐々に減衰していき、最終的には左右の弦楽器群の一部と独奏オーボエの高音域でのB音、独奏トロンボーンのEs音が残り、それぞれが可能な限り伸ばされた後に徐々に減衰していき楽曲を終える。





4-2-2 第2曲《ジェネシス Genesis》(1986)

続いて第2曲《ジェネシス》の分析を行う。この楽章について武満は「物が形作られてくる、はっきり見えてくる」と説明していた。つまり、それぞれのオーケストラの性格が明確化してくるような楽章であることが推測できる。

最初にセクションを提示する。

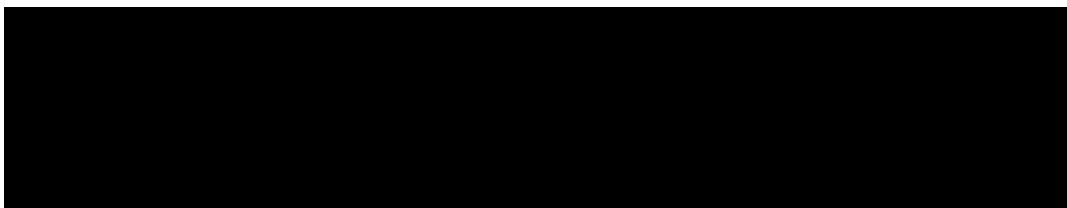
表 15 《2.ジェネシス》セクションリスト

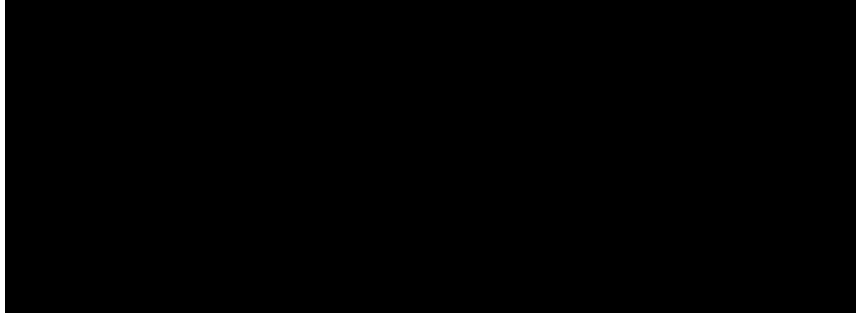
セクション	小節 (Orch.1)	小節 (Orch.2)	概要
1	1~14	1~14	《ストローフ》冒頭のような複雑な音響の中に垣間見える旋律
2	15~18	15~32	第2オーケストラを中心としたセクション
3	19~34	休止	第1オーケストラのみによるセクション
4	35~49	33~44	ドビュッシー風の音響の出現
5	休止	45~60	第2オーケストラを中心としたセクション 様々なエコーの書法
6	50~68	61~72	ずれを用いたエコーの書法
7	69~75	73~75	複数の旋律や動機を蓄積させた多層的な音空間
8	76~88	76~91	2つのオーケストラ同士の呼び交わし

続いて具体的な書法について考察を行なっていく。

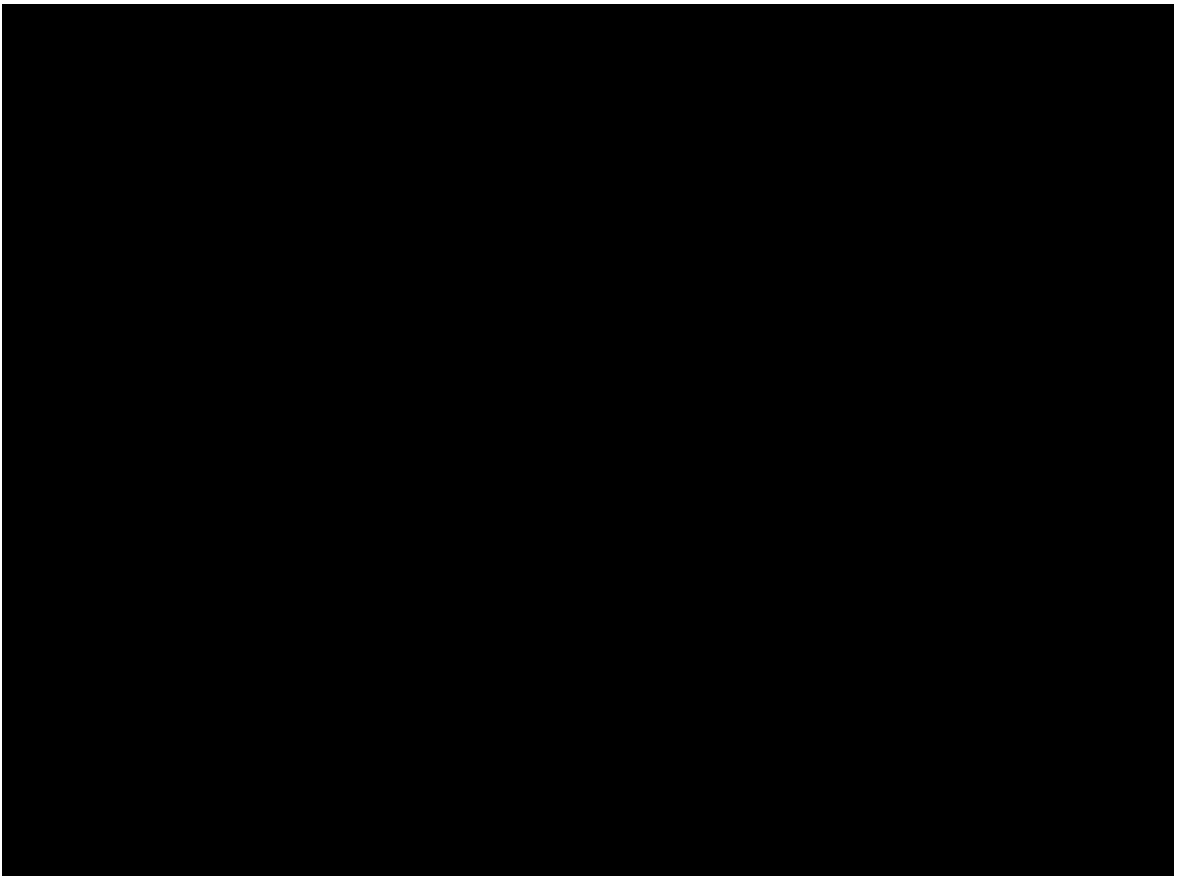
楽曲は、第1曲《ストローフ》に見受けられたような混沌とした音響により始まる。しかしながら、《ジェネシス》では《ストローフ》とは異なり、その複雑な音響を作り出している音の動きを参照すると、短い旋律を見出すことができる。その旋律の基となるものは第1オーケストラのオーボエと2本のクラリネットにより1~2小節にて提示される以下の旋律である。この時点で既に複数の旋律を蓄積させて多層的な音空間を形成する書法が用いられていると言える。

譜例 154 《2.ジェネシス》Orch.1 m.1 オーボエ (譜例は筆者作成)



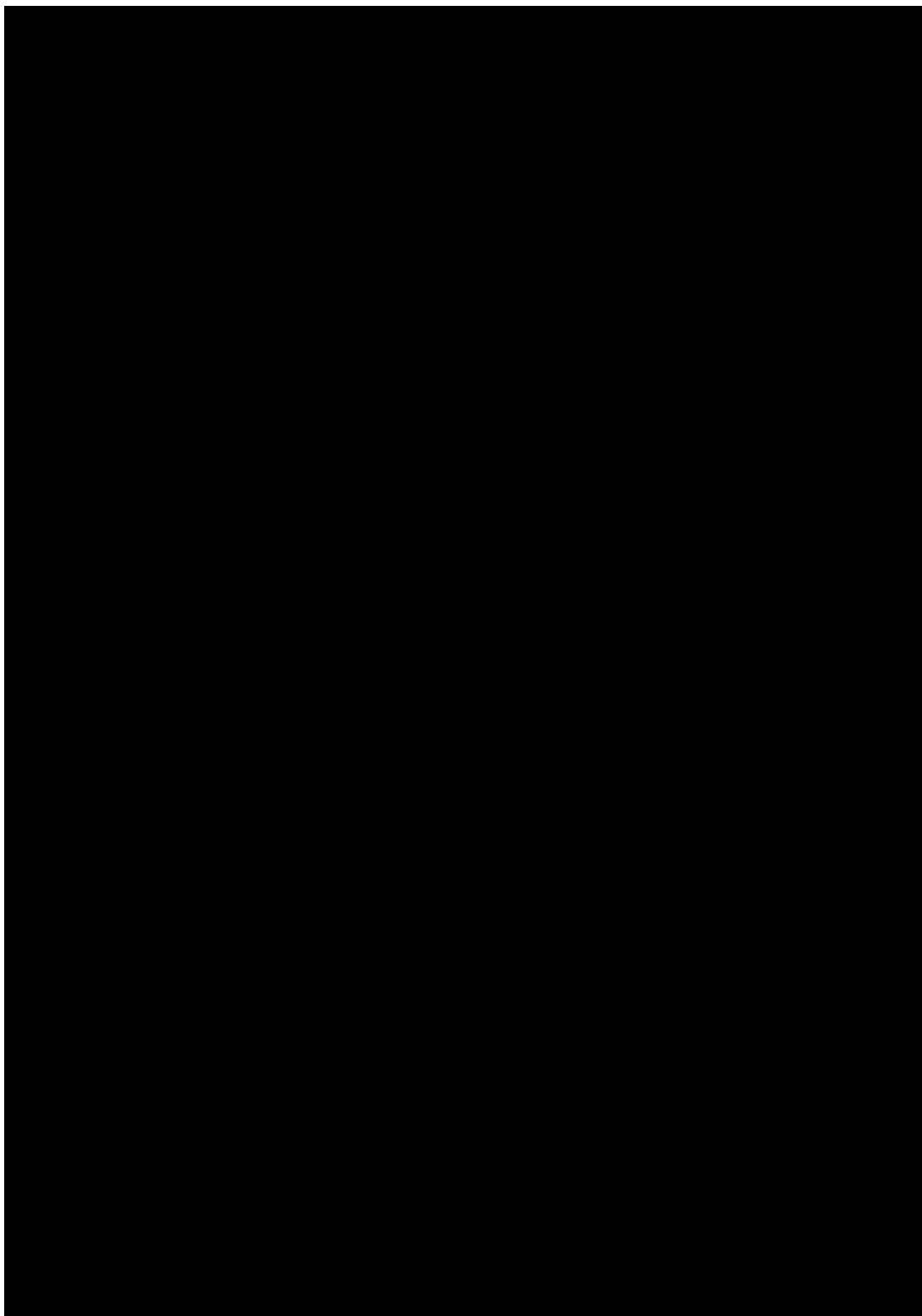


上記の3つの旋律を用いている部分の例として第1オーケストラの6～9小節の部分を参照すると、いずれも7小節にて先ほどのオーボエの旋律は変奏・変容されて第1クラリネットが奏で、譜例155の第2クラリネットの旋律も同じく変奏・変容されて第1フルートとヴァイオリンが奏で、第1クラリネットの旋律は変奏・変容されて独奏オーボエにより奏でられている様子が見受けられる。



続く第1オーケストラの10小節の独奏オーボエにおいても譜例154の旋律の変奏・変容により作り出されていることが見受けられる。また、第2オーケストラの10～11小節では第1曲《ストローフ》に見受けられたような弦楽器の下降旋律も見受けられる。

譜例 157 《2.ジェネシス》 Orch.1 mm.10~12 Orch.2 mm.10~14 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



また、セクション1の最後の第1オーケストラ13~14小節のフルートとチェロの動きを参照すると、1つの動機を反復しながら徐々に強弱が減衰していくエコーの書法が見受けられる。

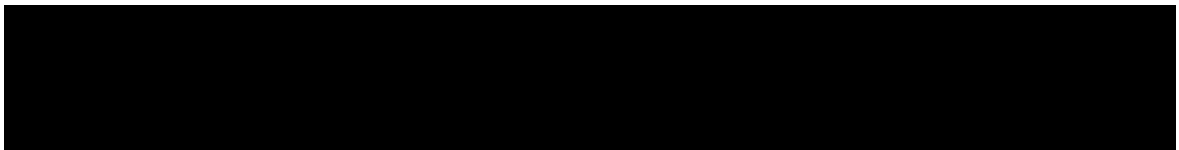
譜例 158 《2.ジェネシス》Orch.1 mm.13-14 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



このように《ジェネシス》の冒頭部分では、複数の旋律や動機を蓄積させて多層的な音空間を作り出す書法が多くの部分に見受けられた。この書法は第2期の後半より見受けられるようになったものであり、第1曲《ストローフ》には見受けられなかったものである。このことから1971年に書かれた《ストローフ》と1986年に追加される3つの楽章には書法の面で明らかな変遷が起きていると言える。

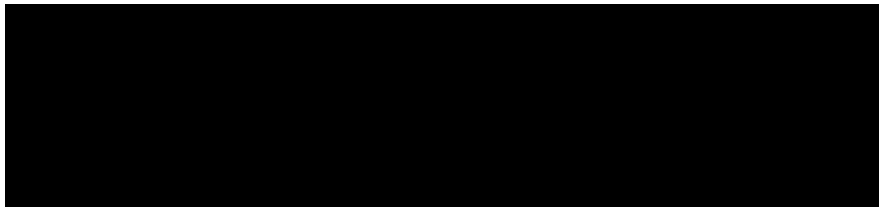
続くセクション2は、第2オーケストラを中心としたセクションとなっている。第2オーケストラ18～20小節にかけて独奏トロンボーンのスロにより以下の旋律が奏でられる。

譜例 159 《2.ジェネシス》 Orch.2 mm.18-19 独奏トロンボーン (譜例は筆者作成)



独奏トロンボーンのスロを終えると、第2オーケストラ21小節の独奏トロンボーンにチェロとコントラバスのピチカートがユニゾンで加わり以下の旋律を奏で始める。

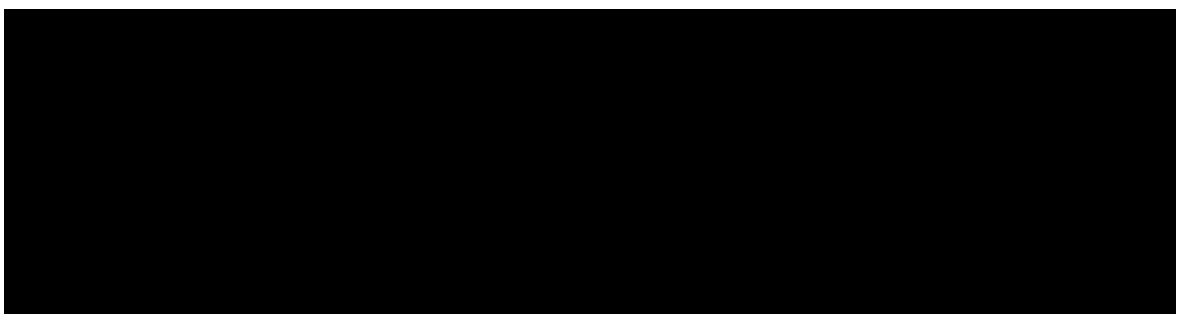
譜例 160 《2.ジェネシス》 Orch.2 m.21 独奏トロンボーン (譜例は筆者作成)



上記の独奏トロンボーンの旋律は第2オーケストラ22小節にて再度提示されるが、その時には「as echo」の指示が追加されている。続く24小節より独奏トロンボーンはファゴット、コントラファゴット、ハープ、ピアノ、コントラバスなどに引き継がれる。

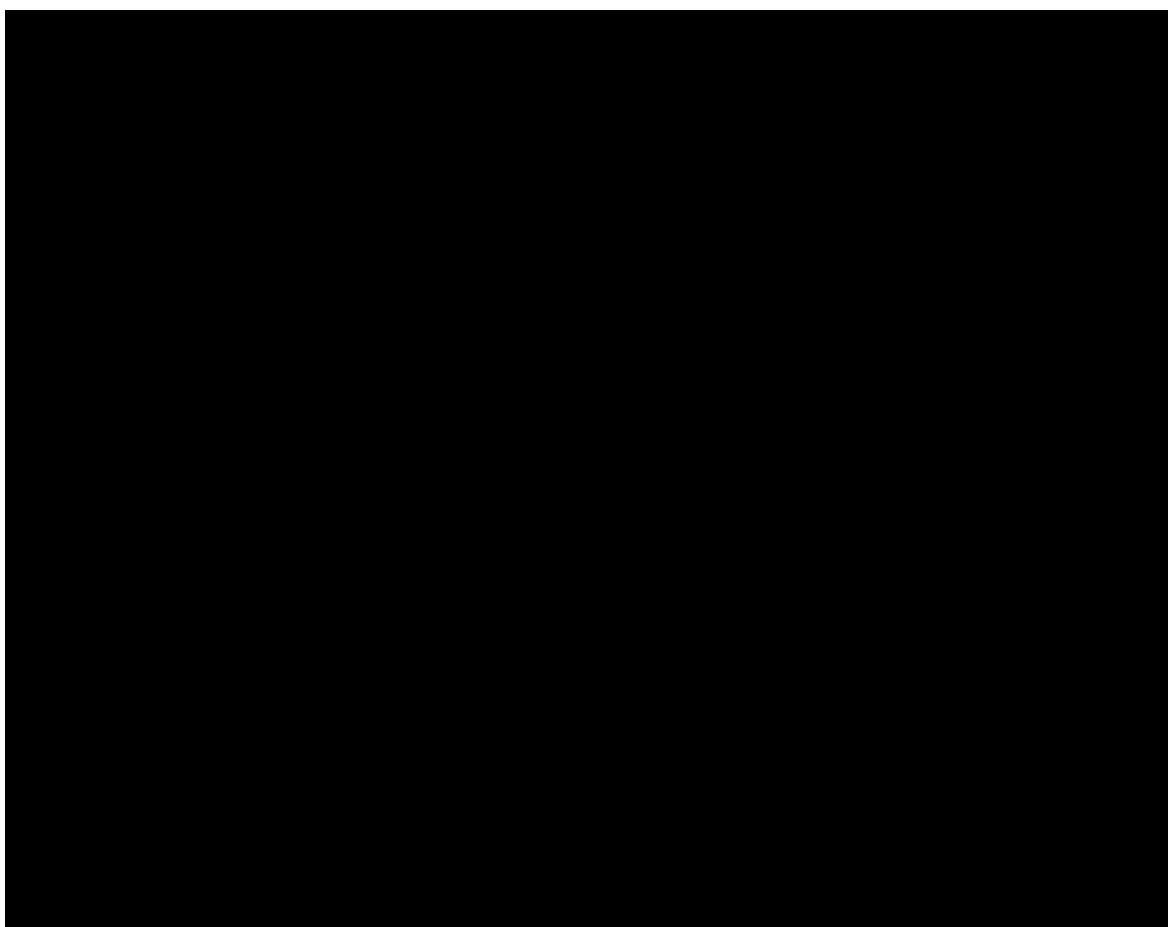
第2オーケストラ22小節より、弦楽器群が特徴的な旋律を奏で始める。ヴァイオリンの旋律を抽出してみる。

譜例 161 《2.ジェネシス》 Orch.2 mm.22-27 ヴァイオリン (譜例は筆者作成)

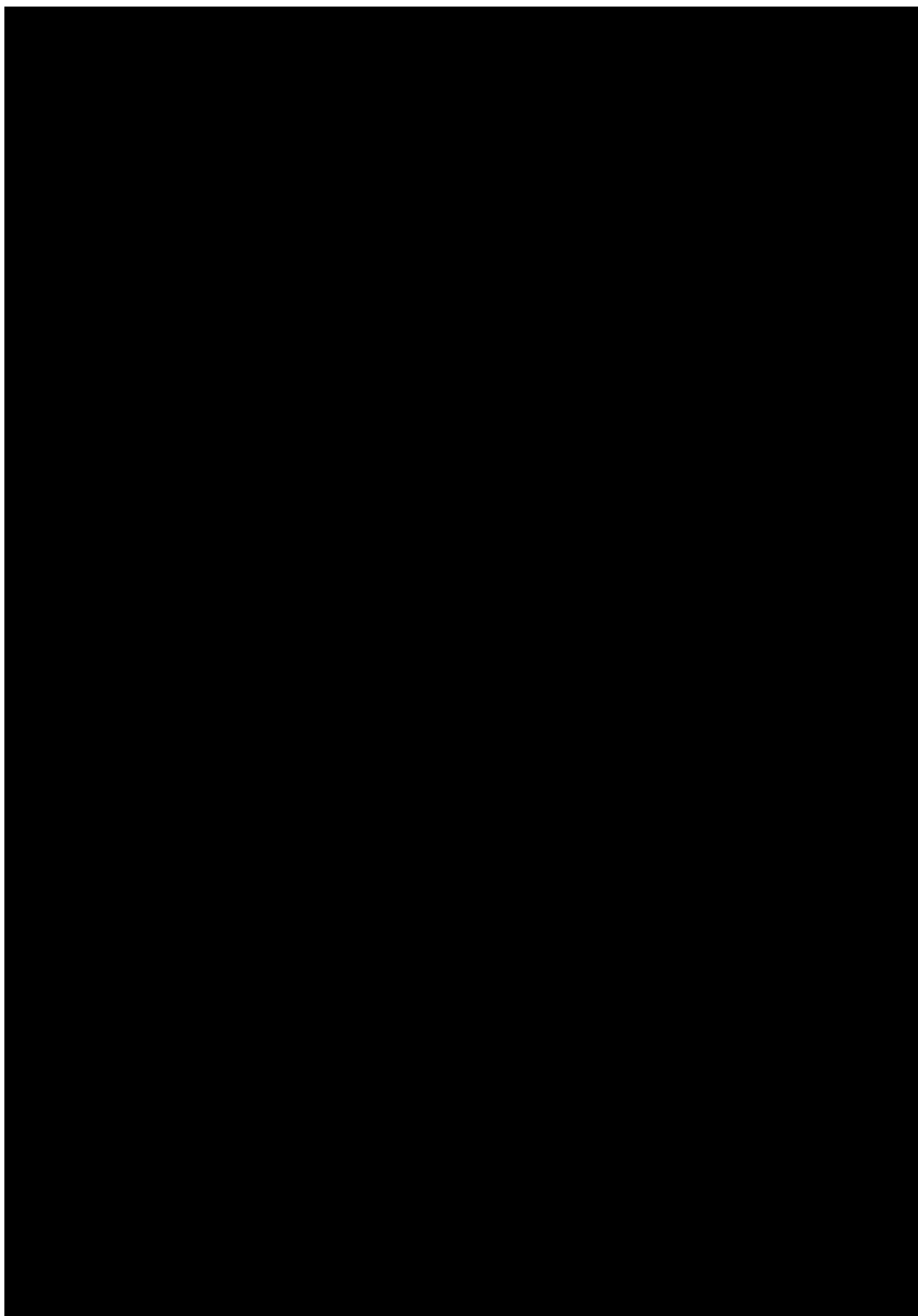


第2オーケストラ22～26小節にかけて、弦楽器群の奏でる旋律と、先ほどの独奏トロンボーンの旋律、そしてフルート、オーボエ、クラリネット、ホルン、ヴィブラフォンの奏でる装飾的な動きが重ねられ、多層的な音空間を形成する場面が見受けられる。フルートなどが奏でる装飾的な動きは第2オーケストラ23～24小節までのものは、セクション1にて見受けられたものであり、続く25～26小節に見受けられるものは、弦楽器群の旋律を変奏・変容させたものである。

譜例 162 《2.ジェネシス》Orch.2 mm.22-27 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.

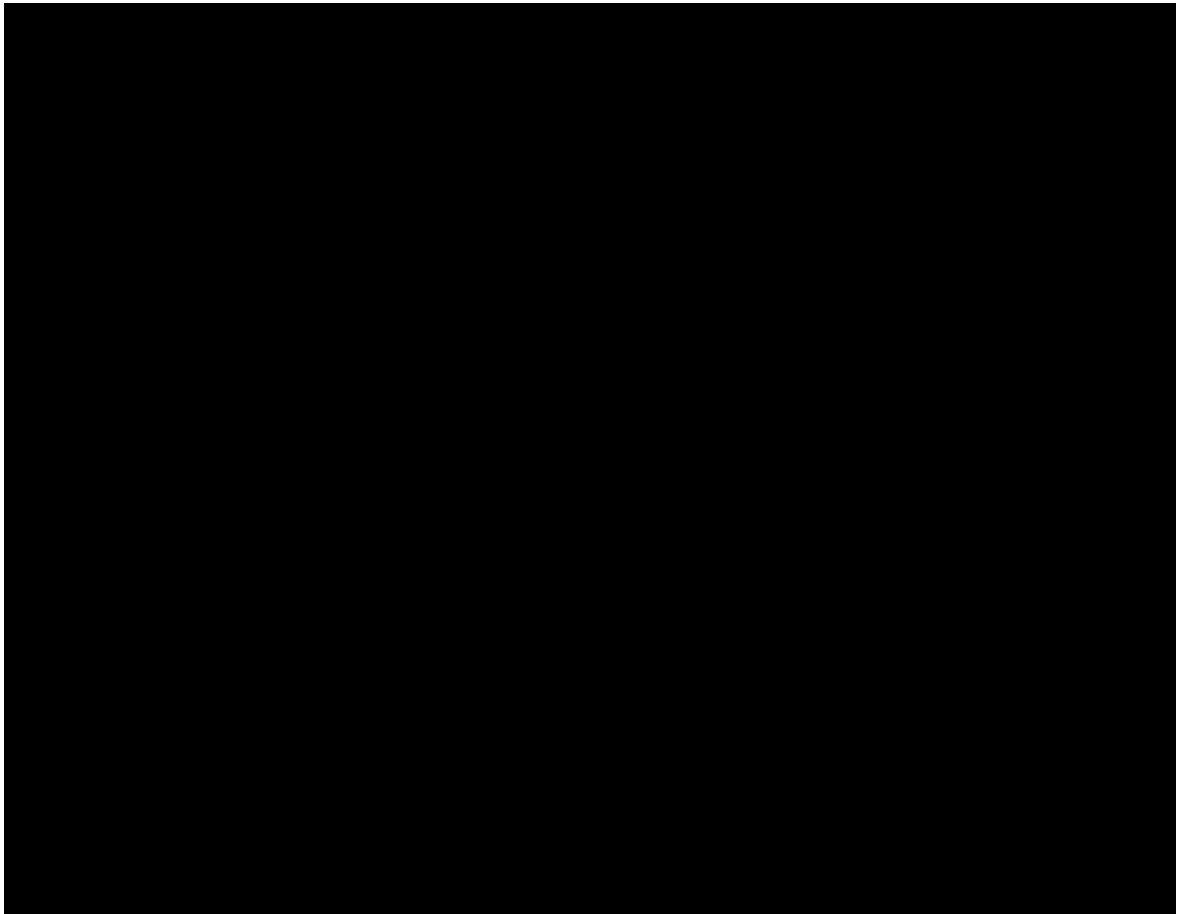


続いて第2オーケストラ27小節にて独奏トロンボーンが譜例159の旋律を変奏・変容させたものを奏で始める。第2オーケストラ28小節より先程の譜例160の旋律は先程奏でていた楽器にフルート、オーボエなども加わると共に、変奏・変容されて提示される。第1オーケストラにも注目すると、16～18小節にかけて、オーボエと第2クラリネットにより、譜例161のヴァイオリンの旋律を変容・変奏させたものを奏で、フルートとホルンは譜例155の第2クラリネットの旋律を変奏・変容させたものを奏でている。セクション2ではこのように複数の旋律の提示と共に、それらを蓄積させ多層的な音空間を作り出す書法を中心としたセクションであったと言える。

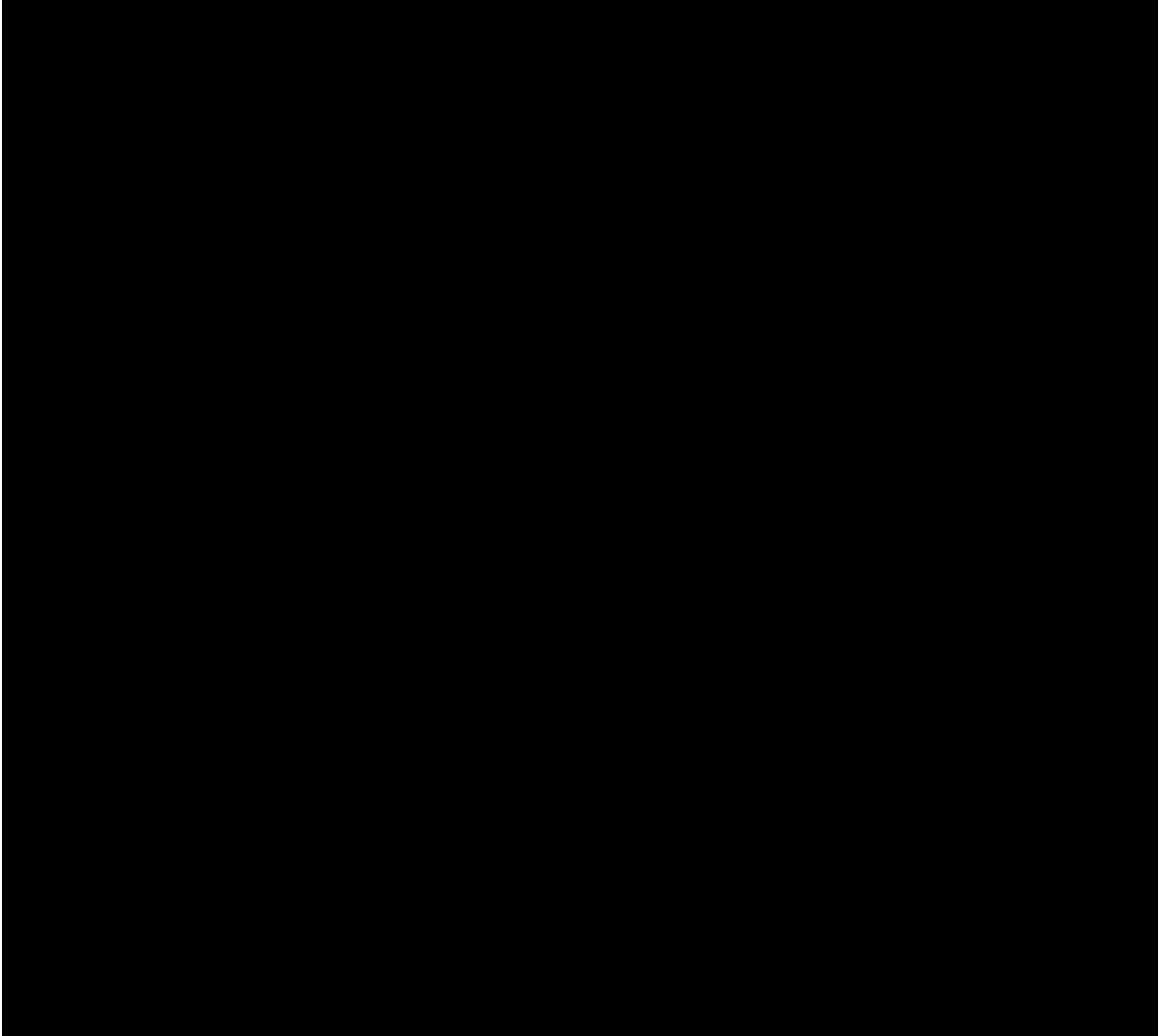
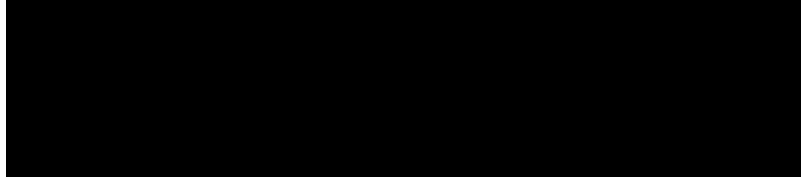


続くセクション3は第1オーケストラのみのセクションとなっている。冒頭部分の19小節より、トランペット、ホルン、トロンボーンにより、先程のセクション2の第2オーケストラの弦楽器群の旋律（譜例161）を変奏・変容したものが奏でられる。これと同時に譜例160で示した独奏トロンボーンの旋律を変奏・変容したものがフルート、オーボエ、クラリネット、チェレスタ、マンドリン、打楽器群により奏でられる。この場面でも複数の旋律や動機を蓄積させて多層的な音空間を形成する書法が試みられている。

譜例 164 《2.ジェネシス》 Orch.1 mm.19~22 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



25~26小節の弦楽器群の動きに注目したい。ここでの弦楽器群は、19~22小節まで金管楽器群により奏でられていた旋律を変奏・変容し、さらにトレモロの追加や、強弱を極端に弱奏にして奏でている様子が見受けられる。それと共に、24~34小節まで独奏オーボエにより旋律が奏でられるが、25小節にて新たな旋律が提示され、以降は譜例154で示したオーボエの旋律を変奏・変容されたものが奏でられる。独奏オーボエにより提示される新たな旋律は以下のような旋律である（譜例165）。



このセクションでは、先程のセクション2と同じ動きをしているセクションであると言える。また、先程提示した独奏オーボエの新たな旋律は、これ以降に見受けられるようになる重要な旋律である。

続くセクション4は、2つのオーケストラによるセクションとなっている。冒頭では第2オーケストラにより始まる。ここでの第2オーケストラの動きを参照すると、譜例160の独奏トロンボーンの旋律を変奏・変容させた旋律をフルート、クラリネット、ハープ、ピアノ、打楽器が奏でると共に、ヴァイオリンとヴィオラは下降音型の動機を奏でている。ヴァイオリンとヴィオラによる下降音型の動機を参照すると、34~37小節にかけて反復しながら徐々に減衰していくエコーの書法が用いられていることがわかる。

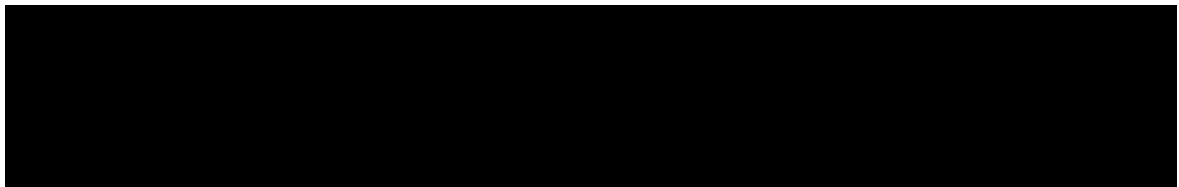


第2オーケストラの35小節2拍目より、第1オーケストラも加わる。第1オーケストラの動きを参照すると、管楽器群とチェロとコントラバスにより、譜例161の旋律を変奏・変容したものが奏でられる。第2オーケストラが動き始める35小節より旋律の動きを概観すると、35～36小節ではバスクラリネット、コントラバスクラリネット、ファゴット、コントラファゴット、チェロ、コントラバスの低音楽器により奏でられ、続いて36～37小節にかけてトランペットとトロンボーン、36～38小節にかけてフルートがそれぞれ変奏・変容した旋律を奏でている。その最中に37～38小節にて第1クラリネットにより、譜例165で示した独奏オーボエの旋律を変奏・変容したものを奏でている様子が見受けられる。

第1オーケストラの39小節より第2オーケストラは休止する。第1オーケストラの39小節ではコントラバスクラリネットとファゴットにより、譜例159の独奏トロンボーンの旋律の一部分を抽出した旋律を変奏・変容して奏でている。その後の40小節では先程のコントラバスクラリネットとファゴットにトロンボーン、ヴィオラ、チェロ、コントラバスが加わり、変奏・変容された譜例161の旋律を奏でる。この旋律は41～42小節のトランペット、ホルン、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロに伝搬し、再び変奏・変容が加えられて奏でられる。

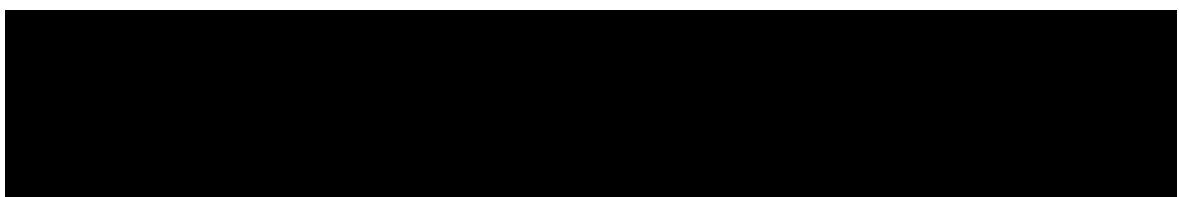
第2オーケストラの39～42小節を概観したが、さらに参照するとオーボエにより以下の旋律が奏でられている。

譜例 168 《2.ジェネシス》 Orch.1 mm.40-42 オーボエ (譜例は筆者作成)



この旋律が提示される第2オーケストラ40～42小節では、前述したように複数の旋律が鳴っている状態のため、聴き取るのは困難であったが、続く43小節よりドビュッシー風の音響が鳴らされるが、この中に同じくオーボエにより譜例168の旋律が以下の譜例169のように変奏・変容されて奏でられている。ここでのこの旋律は、トランペット、ホルン、ヴィブラフォンなどがユニゾンで重ねられ、40～42小節と比較すると明確に聞こえてくるようにオーケストレーションされている。

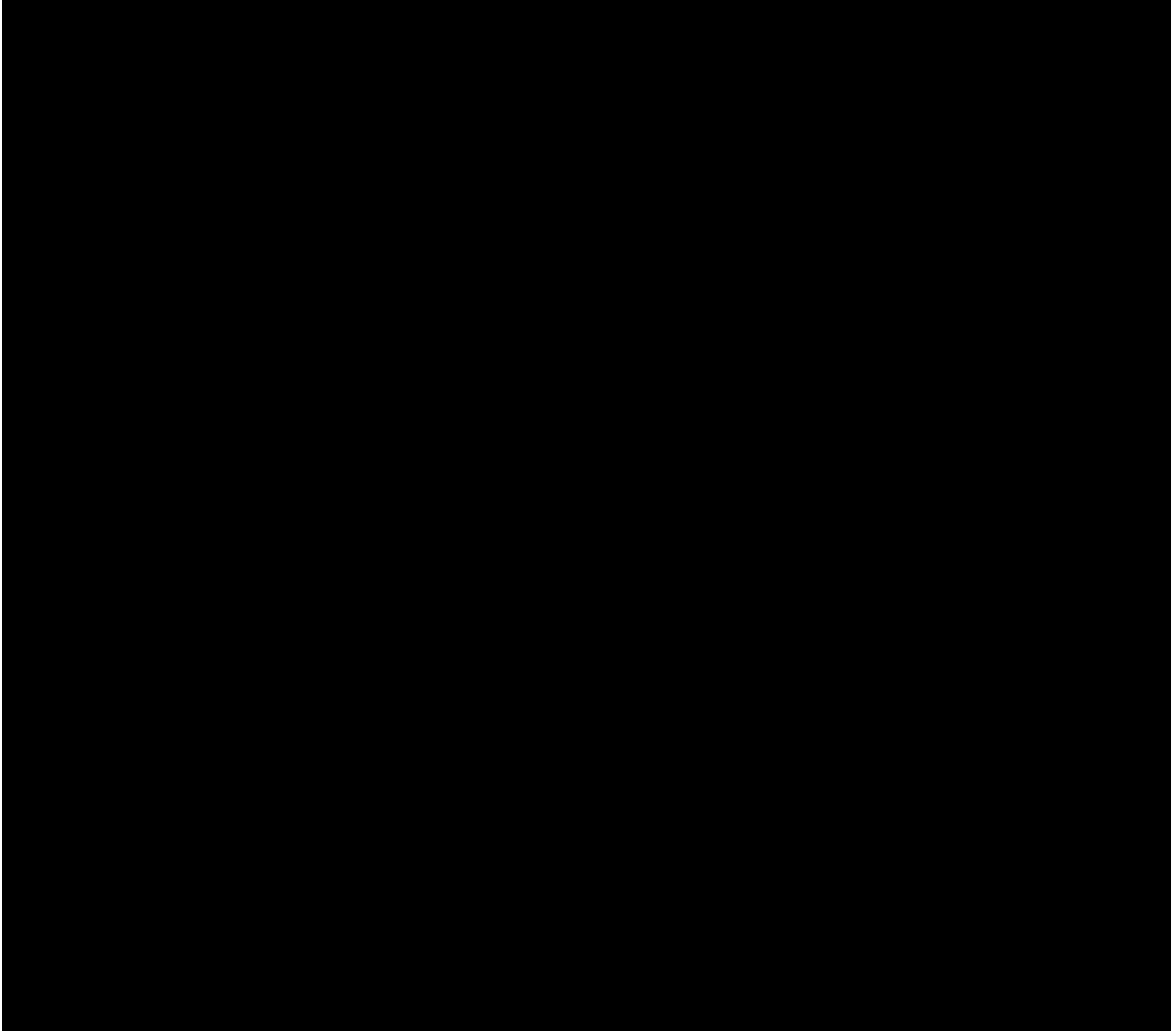
譜例 169 《2.ジェネシス》 Orch.1 mm.43-46 オーボエ (譜例は筆者作成)





続くセクション5は第2オーケストラのみのセクションとなっている。セクション冒頭の40～49小節までオーケストラによる短い間奏が入り、50小節にて独奏トロンボーンが現れ、以降は独奏トロンボーンの動きを中心として音楽が進行していく。

続いて50小節からの独奏トロンボーンの動きと、それに伴って動くオーケストラの動きを参照したい。最初に第2オーケストラの49～55小節の譜例を提示する。

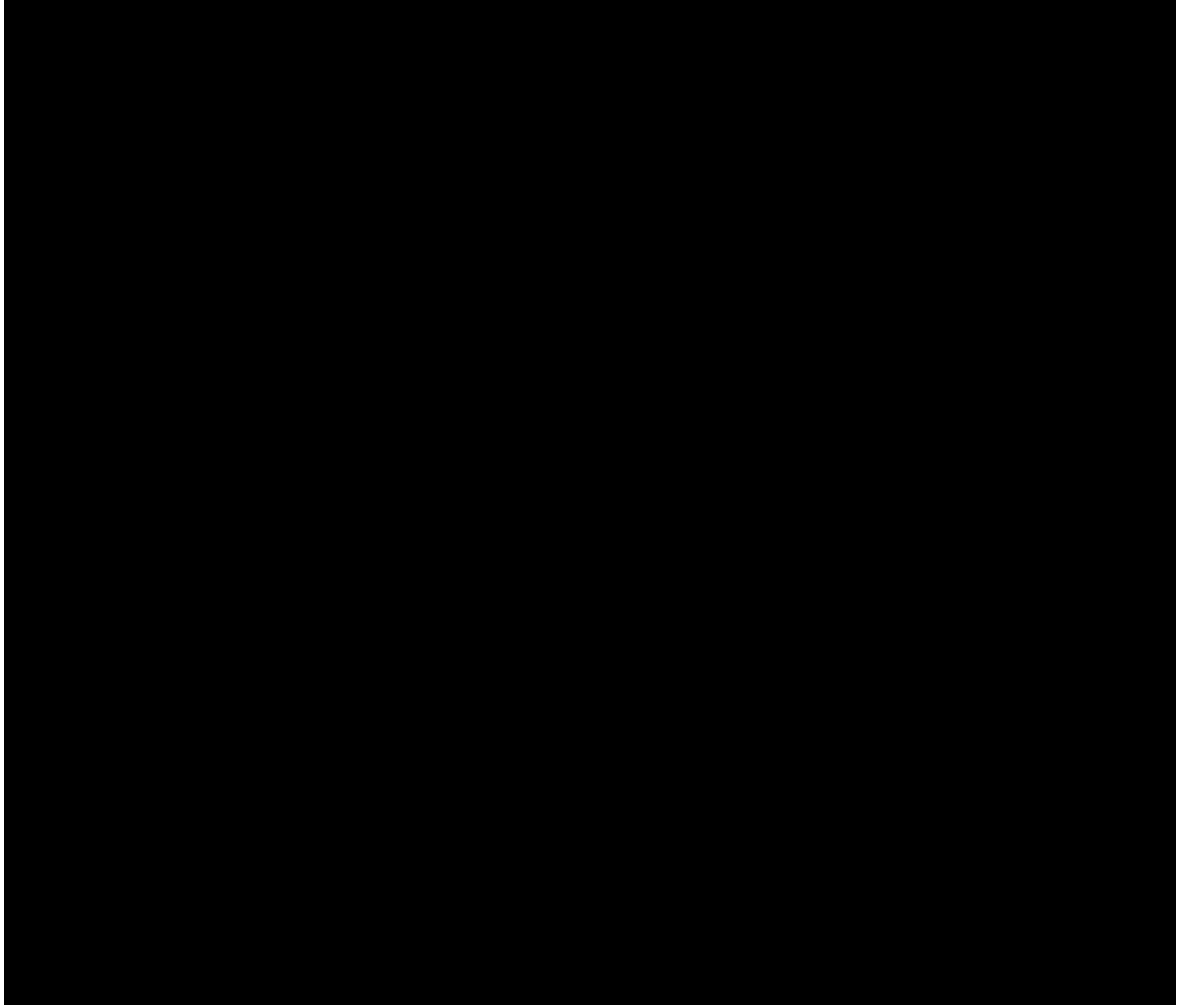


独奏トロンボーンが現れる 50 小節を参照すると、ピアノの E 音から独奏トロンボーンが同じ E 音を奏でており、第 1 曲《ストローフ》にて頻繁に用いられた打音とエコーの書法が用いられていることがわかる。続けて参照すると、50~53 小節まで独奏トロンボーンが奏でる旋律は、フレーズや音型の観点から考察すると、譜例 159 の独奏トロンボーンが奏でた旋律の変奏・変容されたものであると言える。

53 小節 3 拍目の独奏トロンボーン の 5 連符によるフレーズを参照すると、奏でた直後にピッコロ、ピアノ、ヴィブラフォン、グロッケンシュピールにエコーしている。このようなエコーの書法は第 3 期ごろから頻繁に見受けられたものである。

続いて 54~55 小節に注目すると、独奏トロンボーンと共にハーブとギターがユニゾンで同じ旋律を奏でている様子が見受けられる。この上行下降する旋律も、フレーズや音型の観点から考察するに、譜例 165 で示した独奏オーボエの旋律を変奏・変容したものであると考えられる。

続いて 56~60 小節を参照したい。

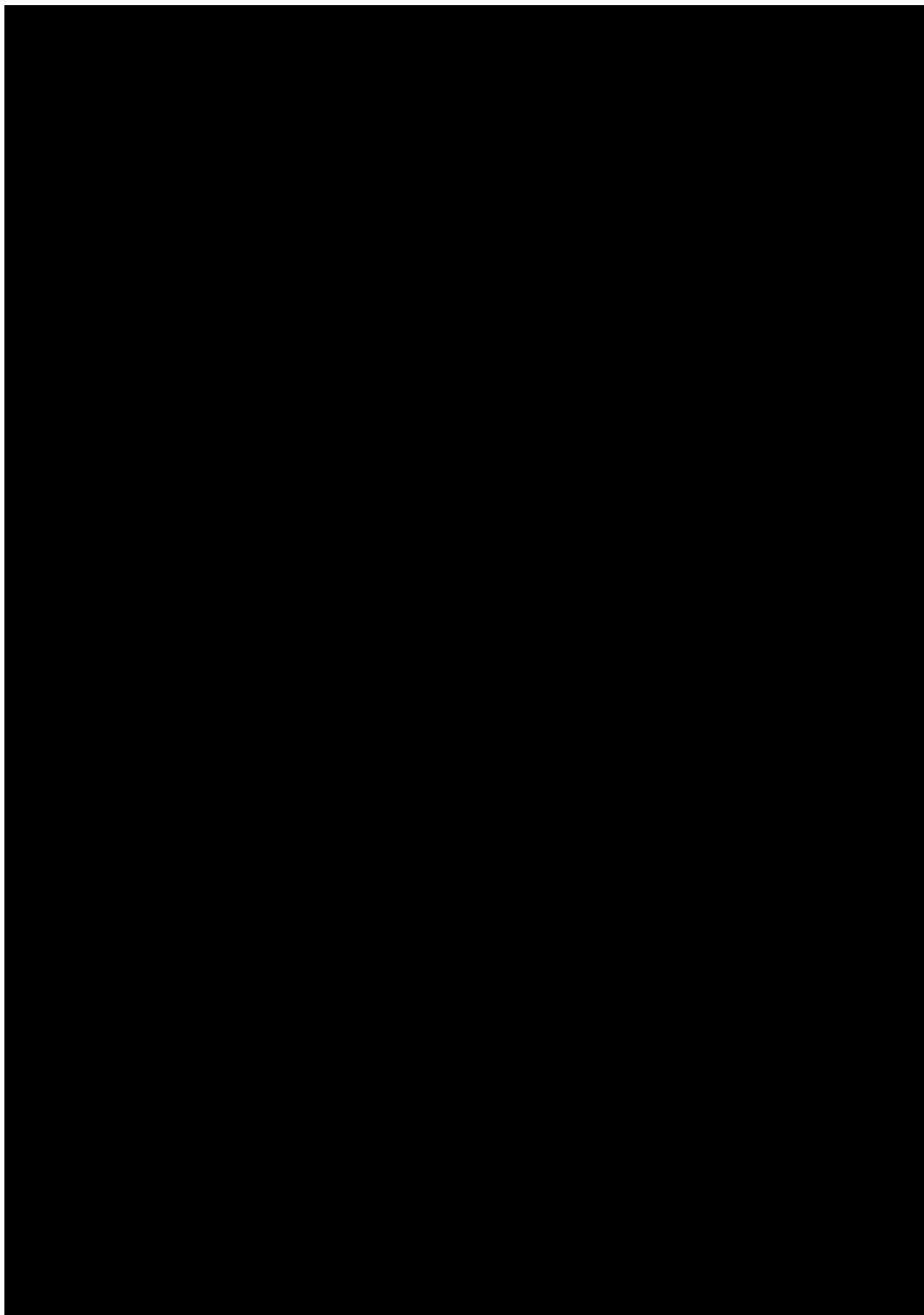


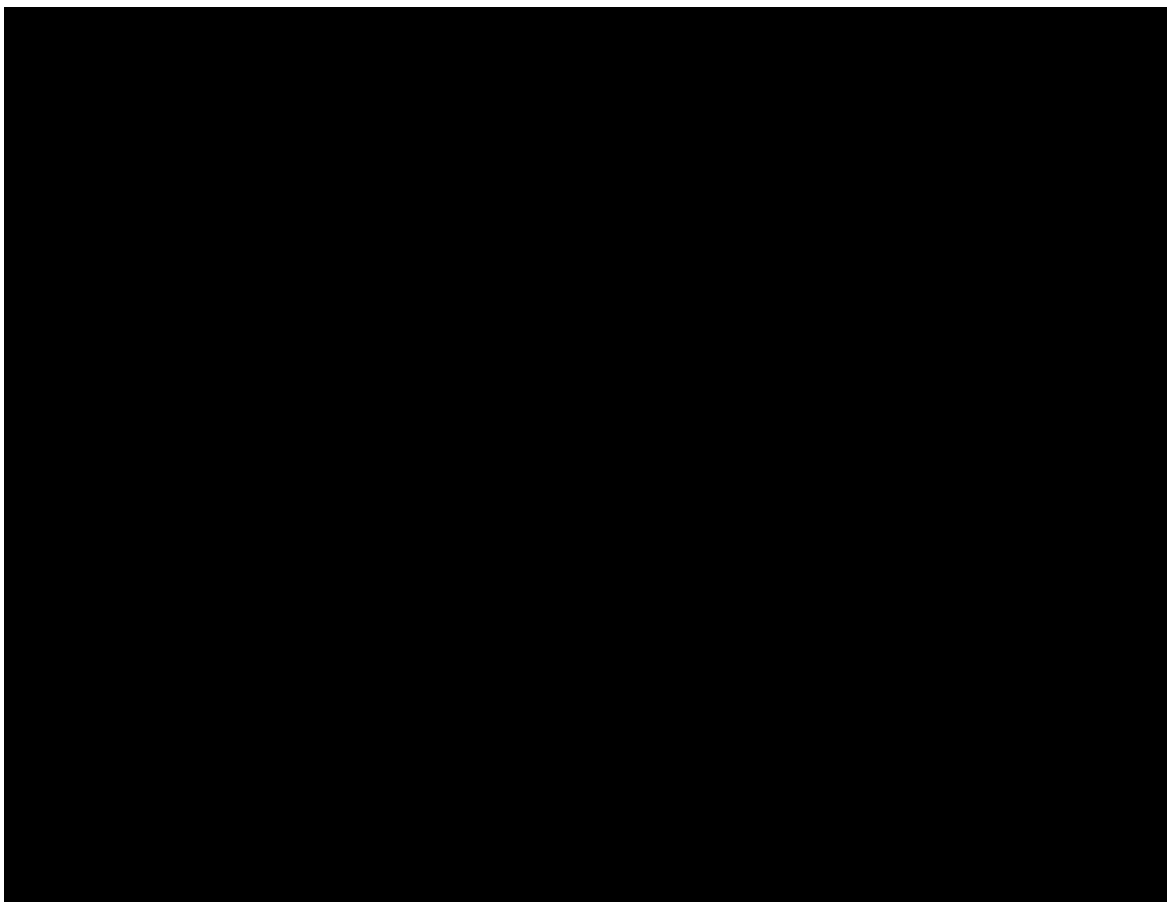
56～57 小節の独奏トロンボーンの旋律を参照すると、先程と同じく譜例 159 の独奏トロンボーンが奏でた旋律の変奏・変容されたものであることがわかる。また、ここでの旋律は 56、57 小節と僅かな変奏・変容が加えられながらも反復している様子が見受けられ、それと共にハープも反復している。これと合わせて 2 つの楽器の強弱の変化を参照すると、反復しながら強弱が減衰していくエコーの書法が用いられていることがわかる。このエコーの書法は 58～59 小節のヴィブラフォンとグロックンシュピールにも見受けられる。58～59 小節の独奏トロンボーンの「Very percussively」と指示された旋律を参照すると、この旋律は譜例 160 で示した独奏トロンボーンの旋律を変奏・変容させたものであることがわかる。ここでは減衰していくエコーの書法と、複数の旋律や動機を蓄積させて多層的な音空間を形成する書法が同時に行われている様子が見受けられた。

セクション6の冒頭である第2オーケストラ61～64小節は、セクション3の冒頭部分にて第1オーケストラにより奏でられた楽想（譜例164）が変奏・変容され第1オーケストラにて提示される（譜例172）。参照すると、第2オーケストラ61～64小節にかけて変奏・変容された譜例161の旋律をホルンとトロンボーンが奏で、62小節にてピッコロ、フルート、オーボエ、クラリネット、打楽器、ヴァイオリン、ヴィオラにより変奏・変容された譜例160の旋律を奏でている。この動きは、第2オーケストラ64小節2拍目より現れる第1オーケストラへと受け渡され、第1オーケストラ50小節よりホルンとトロンボーンにより変奏・変容された譜例161の旋律を奏でる。ここでの旋律には「As echo」の指示がされており、第1オーケストラ50小節からの動きは、第2オーケストラの61～63小節の動きのエコーとして機能していることが見受けられる。

第1オーケストラの50小節以降の動きを参照すると、ホルンとトロンボーンにより奏でられている変奏・変容された譜例161の旋律の途中である52小節より、弦楽器群も変奏・変容された譜例161の旋律を奏で始める。このような、ずれを伴って1つの旋律を複数蓄積させる書法は《秋庭歌一具》を始め、第3期以降の作品に見受けられる書法であった。

セクション6の終盤である第1オーケストラ63～67小節にかけて独奏オーボエにより、変奏・変容された譜例165の旋律が奏でられる。この旋律と同時に第1オーケストラ65～68小節にかけて譜例155の第2クラリネットの旋律を変奏・変容して奏でており、68小節にはその旋律にトランペットとホルンとトロンボーンも加わっている。



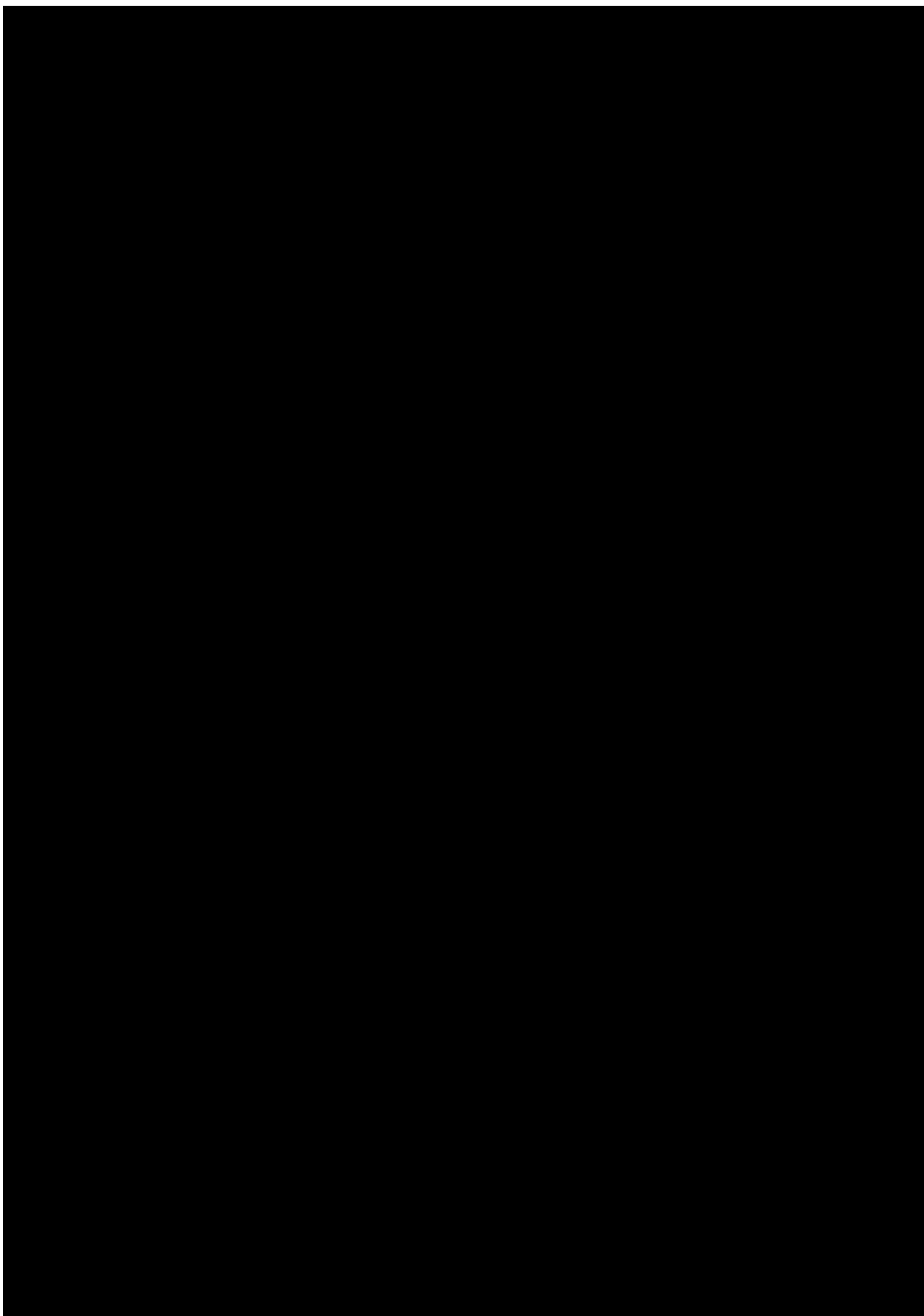


続くセクション7では、複数の旋律や動機が蓄積され多層的な音空間を形成する書法を中心とするセクションとなっている。音空間を作り出している旋律と動機について参照していきたい。

最初に第1オーケストラに注目してみる。69～72小節のフルート、アルトフルート、ファゴット、チェロを参照すると、変奏・変容された譜例161の旋律を奏でていることがわかる。続けてハープ、第3ヴァイオリンを参照すると、譜例160の独奏トロンボーンが奏でた旋律を変奏・変容して奏でている。他の楽器を参照すると1～2小節で一括りの動機を反復させている様子が見受けられる。

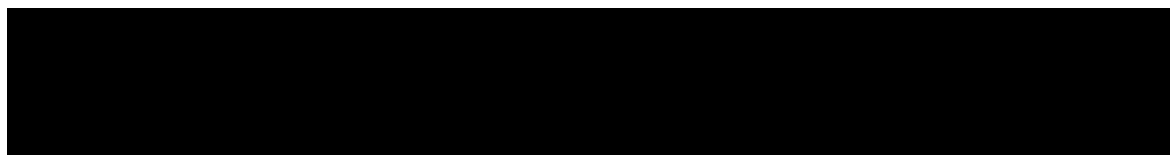
続けて第1オーケストラの69～72小節と重ねられている第2オーケストラ73～75小節を参照してみる。フルート、クラリネット、トランペット、ホルンにより変奏・変容された譜例169の旋律が奏でられている。他の楽器を参照すると、第1オーケストラと同じく1～2小節で一括りの動機を反復させている様子が見受けられる。反復している楽器群の中からヴィオラ、チェロ、ハープの奏でる動機を参照すると、ここまで見受けられなかった旋律を奏でている様子が見受けられる。ヴィオラの奏でる旋律の上声部を抽出してみる。

続けて第2オーケストラ73~75小節を参照してみる。この部分も先程までと同じく、殆どの楽器が1~2小節で一括りの動機を反復させている様子が見受けられるが、オーボエ、クラリネット、グロッケンシュピール、ヴァイオリンに注目すると、先程の第2オーケストラと同じく変奏・変容された譜例169の旋律を奏でていることがわかる。また、この部分のテンポ表記を参照すると、♩=60と共に「Tempo di orch. II (オーケストラ2のテンポで)」という指示が併記されていることが見受けられる。この事からこの部分は、第2オーケストラ73~75小節と対応していると捉えられる。それと共に、第1オーケストラ73~75小節で用いられている譜例169の旋律は、第2オーケストラ73~75小節と比較すると1オクターブ上げられている点や、オーケストレーションを変化させている様子が見受けられる。つまり第2オーケストラ73~75小節の部分は、第1オーケストラ73~75小節の部分を変奏・変容させたものであると言える。



最後のセクション8は、2つのオーケストラ同士により呼び交わし合うような場面から始まる。セクション冒頭では、第2オーケストラ76小節のトランペット、ホルン、トロンボーンにより以下の旋律が奏でられる。ここでは上声部のトランペットの旋律を抽出してみる。

譜例 177 《2.ジェネシス》Orch.1 mm.76-78 トランペット

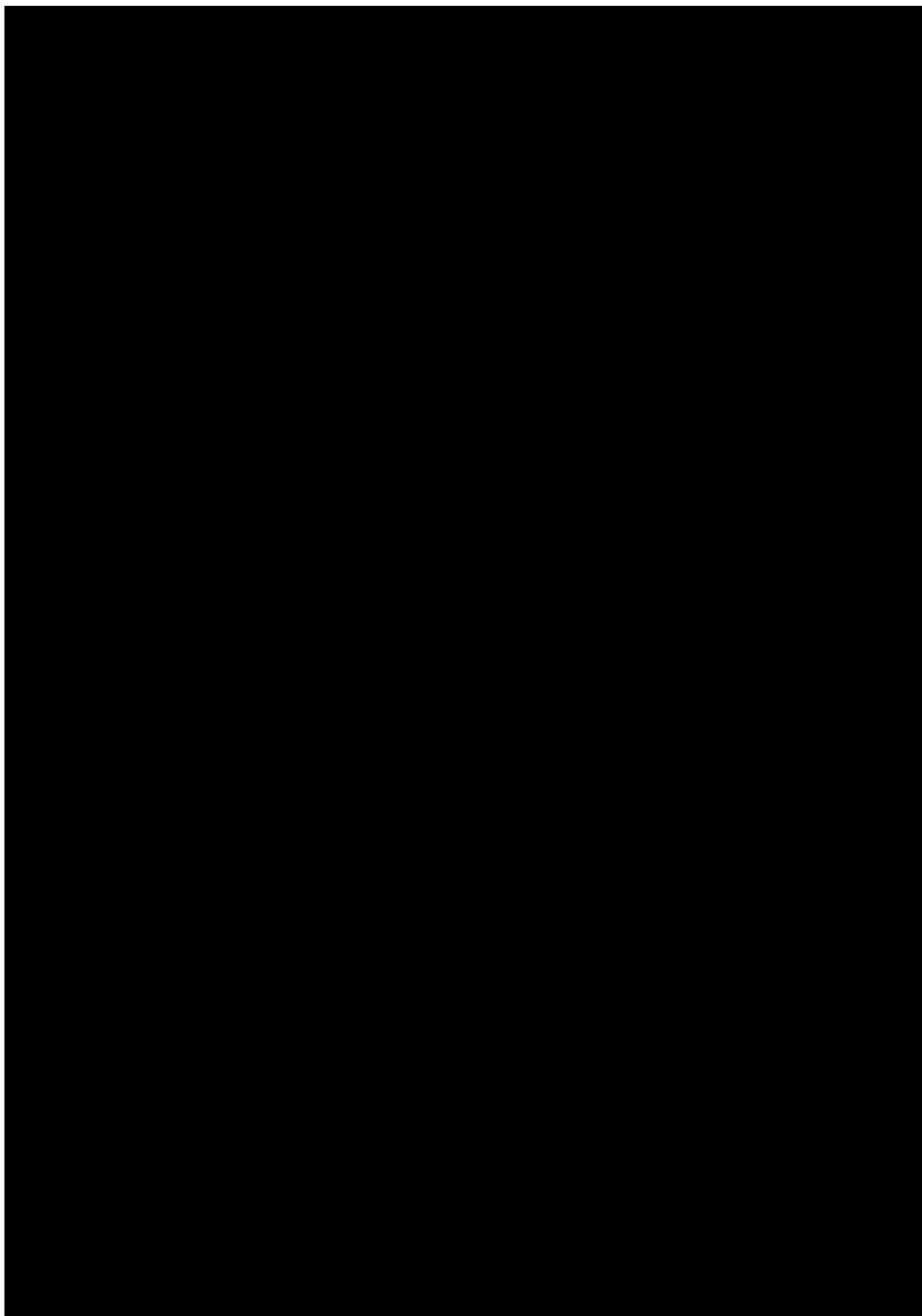


この旋律はフレーズや音型の観点から考察すると、先程のセクション7にて新たに現れた譜例175の旋律を変奏・変容したものであることがわかる。続けて第1オーケストラ76～77小節を参照すると、弦楽器群が変奏・変容された譜例175を奏でており、続く第2オーケストラ77～81小節、第1オーケストラ78～81小節と変奏・変容された譜例175の旋律を弦楽器により奏で、2つのオーケストラが呼び交わすような様子が見受けられる。

結尾部である第1オーケストラ79～88小節、第2オーケストラ82～91小節を参照してみる。最初に第1オーケストラを参照すると、81小節より変奏・変容された譜例165の旋律を独奏オーボエとハープ、マンドリン、ヴィブラフォン、グロッケンシュピールのユニゾンにより奏でられる。独奏オーボエの旋律を中心に周囲の管楽器の音と合わせて参照すると、打音とエコーの書法を見出すことができる。

同様に第2オーケストラを参照すると、83小節にてピアノ、ヴィブラフォン、グロッケンシュピールが奏でた上行音型の動機を弦楽器群がエコーさせている様子が見受けられる。84小節より独奏トロンボーンが現れるが、最初のCis音は同じタイミングと同じ音域でギターも奏でており、ここでも打音とエコーの書法が見受けられる。86小節よりピアノを中心として変奏・変容した譜例160の旋律を奏でるが、周囲の管楽器の音と合わせて参照すると、打音とエコーの書法が見受けられる。この部分では2つのオーケストラにより、複数の旋律を蓄積させて多層的な音空間を形成する書法と、打音とエコーの書法が組み合わされた場面と言える。

それぞれのオーケストラの最後は、低音域のEs音がユニゾンで鳴らされ、さらにその音が第1オーケストラではコントラバスクラリネット、第2オーケストラではコントラファゴットによりエコーされ楽曲を終える。





4-2-3 第3曲《トレーセス Traces》(1986)

続いて第3曲《トレーセス》の分析を行う。前節にてこの楽章は「2つのオーケストラ間である種の交換が行われる」という武満の説明を紹介したが、これを明確に知覚するために楽曲中では3つのコードのみを用いて作曲していると明かしている。さらに、音色や垂直の音の高さ低さといったオーケストレーションや音域などにも仕掛けがあると説明していた（武満徹全集編集室 2002, 137）。

しかしながら、この3つのコードの詳細や、具体的な書法については明らかにはしていない。書法に関する言及として唯一残されているのは、独奏オーボエの伴奏を第2オーケストラが行なったり、その逆のことが起きたりということのみであった。

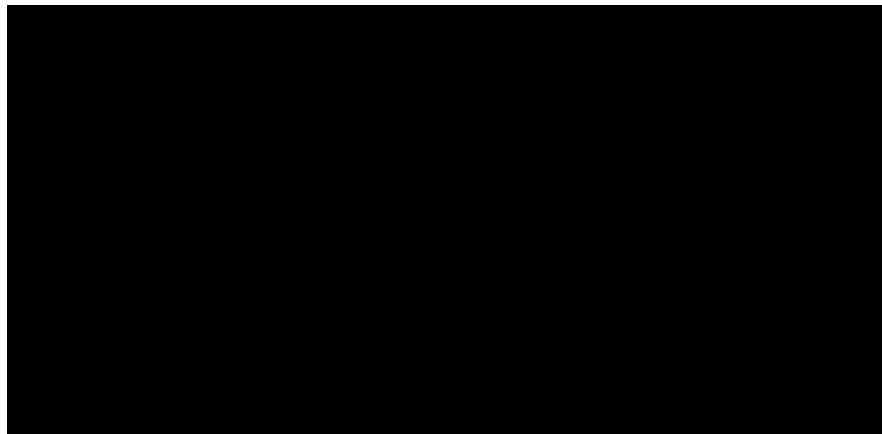
最初にセクションを提示する。

表 16 《3.トレーセス》セクションリスト

セクション	小節 (Orch.1)	小節 (Orch.2)	概要
1	休止	1~11	第2オーケストラのみによるセクション
2	1~4	12~30	独奏オーボエと第2オーケストラによるセクション
3	5~28	休止	第1オーケストラのみによるセクション
4	29~37	31	独奏トロンボーンと第1オーケストラによるセクション
5	38~54	32~42	第1、第2オーケストラのテンポ、拍子の一致

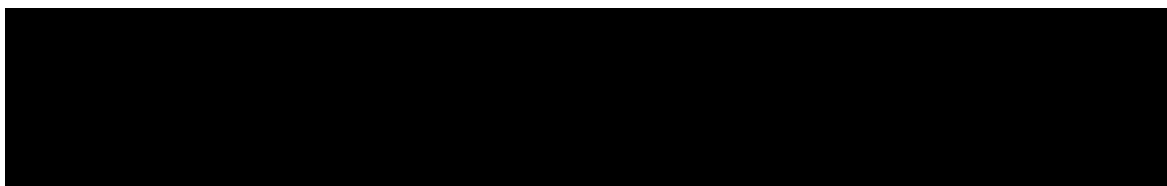
続いて具体的な書法について考察を行なっていく。楽曲冒頭は独奏トロンボーンを除いた第2オーケストラのみによるセクションとなっている。第2オーケストラ1~2小節を参照すると複数の楽器によるホケトゥスのような書法により1つの旋律を紡いでいる様子が見受けられる。ここでは例として木管楽器群の動きを挙げる（譜例 180）。

譜例 180 《3.トレーセス》Orch.2 mm.1~2 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



この部分を1つの旋律にまとめると以下のようなになる。

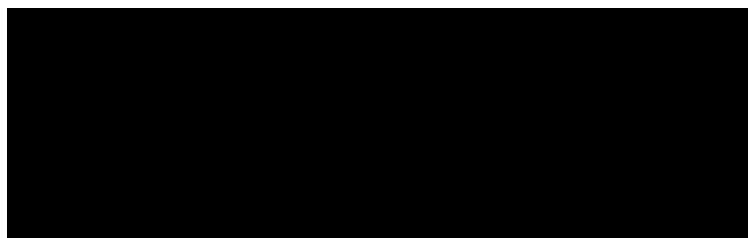
譜例 181 《3.トレース》Orch.2 mm.1~2 旋律 (譜例は筆者作成)



この旋律を音型やフレーズの観点から考察すると、第2曲《ジェネシス》の譜例165で提示した旋律の前半部分を変奏・変容させたものであることがわかる。この事を踏まえてこれまでの楽章にて用いられて旋律を考察すると、第1曲《ストローフ》で用いられた旋律や動機は、第2曲《ジェネシス》では弦楽器による下降音型の動機のみであった。しかしながら、第3曲《トレース》では、冒頭の時点で《ジェネシス》で用いられた旋律を変奏・変容を伴いながら再提示するような場面が見受けられた。これにより、《ジェネシス》以降の楽章には、譜例165の旋律のような既に用いた旋律を循環するようにして、各楽曲に用いる書法を行なっていると考えられる。

続けて第2オーケストラ3小節を参照すると以下のような旋律がフルートにより奏でられている様子が見受けられる。

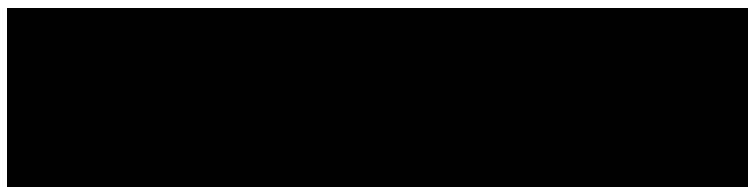
譜例 182 《3.トレース》Orch.2 m.3 フルート (譜例は筆者作成)



この旋律は前の楽章では見受けられなかった旋律であるため、《トレース》より現れた旋律と言える。この旋律は続く5小節にて、ホルン、ギター、チェロへとエコーしている様子が見受けられる。

続けて7小節のフルートを参照すると、以下の旋律が奏でられていることがわかる。

譜例 183 《3.トレース》Orch.2 m.7 フルート (譜例は筆者作成)



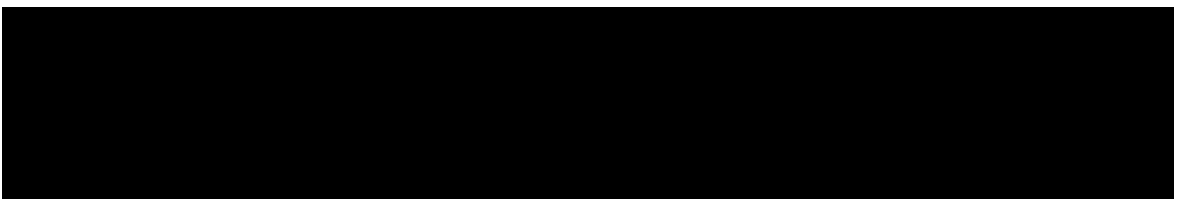
この旋律もフレーズや音型の観点から考察すると、譜例182の旋律の変奏・変容されたものであると考えられる。この旋律は7小節3拍目に第1クラリネット、続いて8小節でオーボエへと変奏・変容されながらエコーしていく様子が見受けられる。



続く9小節にて1~2小節に見受けられたホケトゥスのような書法により、変奏・変容された譜例181の旋律を奏でている。10小節では弦楽器群により譜例182の旋律が変奏・変容されて奏でられ、続く11小節にて木管楽器群により譜例182の旋律が奏でられセクション1を終える。

このセクションでは2つの旋律が提示されると共に、この2つの旋律の変奏・変容のみで作られていたセクションであると言える。

続くセクション2は第2オーケストラ12小節より始まるが、ここで独奏オーボエが現れ、第2オーケストラと独奏オーボエにより音楽が進行していく。独奏オーボエのパートは拍節線が取り払われ、協奏する第2オーケストラと比較すると、かなり自由度が高い書法により記譜されている。



独奏オーボエの冒頭部分を参照すると《ストローフ》の各独奏楽器で見受けられた音響のように、半音階やグリッサンドなどによる複雑な音響の合間合間に断片的な旋律が挿入されていることがわかる。つまり、ここでの動きは《ストローフ》の各独奏楽器の動きを基に作り出していると考えられる。

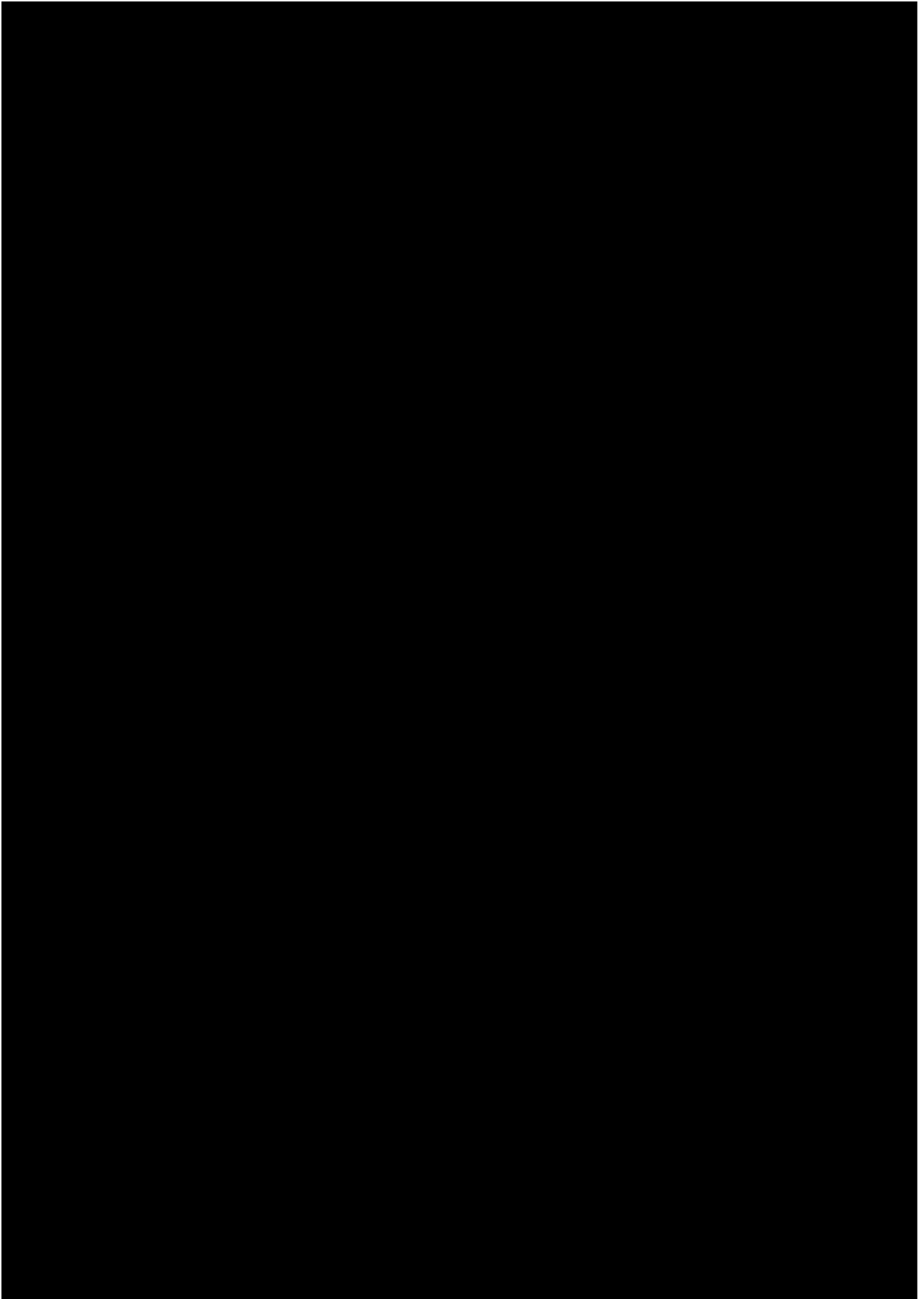
続けて第2オーケストラの16小節以降の動きに注目する。16小節にて変奏・変容された譜例181の旋律をこれまでと同じく複数の楽器によるホケトゥスのような書法で奏でている。続く17～18小節は、17小節で提示した音響を18小節でも反復を行なっている様子が見受けられる。次の19～20小節では変奏・変容された譜例183の旋律がフルート、ホルン、ハープ、ヴィブラフォンにより奏でられ、2小節では変奏・変容された譜例182の旋律がアルトフルートとイングリッシュ・ホルンにより奏でられる。

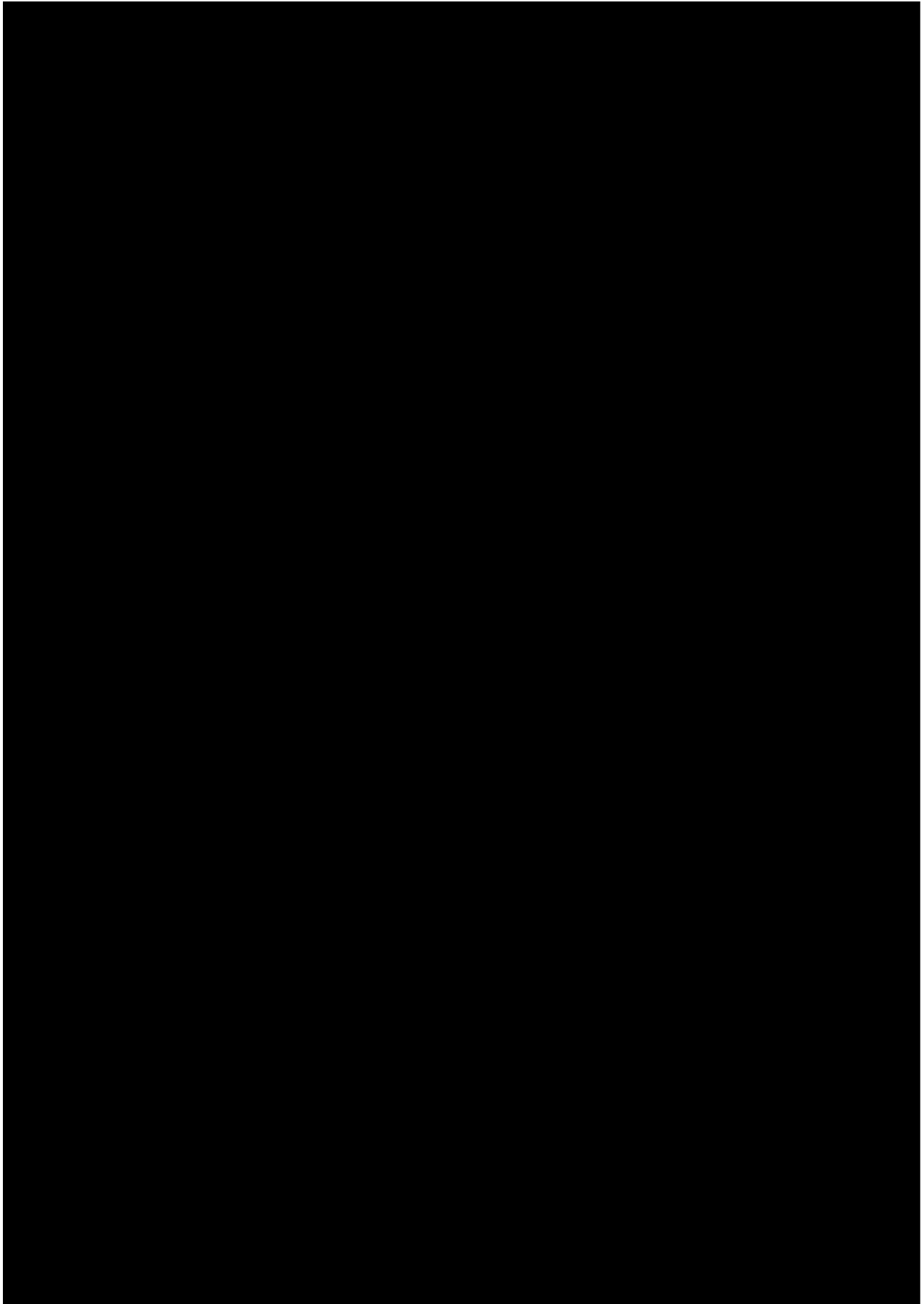
同じ部分の独奏オーボエも参照すると、譜例185と同様に複雑な音響の合間合間に旋律の断片のようなものが挿入される方法に変わりはないが、挿入される旋律に譜例181や譜例183の旋律を見出すことができる。第2オーケストラ19～20小節にて、変奏・変容された譜例183の旋律が奏でられたが、この直後に独奏オーボエが同じく変奏・変容された譜例183の旋律を奏でており、まるで第2オーケストラから独奏オーボエへとエコーしているかのように聞こえる瞬間が見受けられる。

次に独奏オーボエと第2オーケストラが共に動き始める第2オーケストラ24小節以降を参照する。第2オーケストラ24小節では、24～25小節で提示した音響を26～27小節で反復している。その中でクラリネット、ヴァイオリン、ヴィオラは音響の反復を行わず、それぞれ旋律を奏でている。参照すると、クラリネットとヴィオラはユニゾンで変奏・変容された譜例183の旋律を奏で、ヴァイオリンは変奏・変容された譜例182の旋律を奏でている。続く28小節では複数の楽器によるホケトゥスのような書法により、変奏・変容された譜例181の旋律を奏でている。28小節では変奏・変容された譜例181の旋律をこれまで同様にホケトゥスのような書法で奏でている。

続いて独奏オーボエの動きを第2オーケストラ24～28小節までの動きと合わせて参照してみる。独奏オーボエはこの部分より拍節線を用いる書法に変化すると共に、テンポ表記が♩=48と第2オーケストラと同じテンポが設定されている。さらに独奏オーボエは4分の4拍子、第2オーケストラは4分の2拍子で進むことから独奏オーボエと第2オーケストラの小節には対応関係が生まれる。つまり、独奏オーボエの2小節、3小節は第2オーケストラの24～25小節、26～27小節と対応することになる。

続いて独奏オーボエの2～4小節を参照する。2小節では、先ほどまでの複雑な音響の合間合間に奏でられていた断片的な旋律の音価が拡大されたような旋律を奏でており、3小節では、1拍目に奏でた3連符による旋律を変奏・変容して2拍目に反復している様子が見受けられる。続く4小節では、変奏・変容された譜例181の旋律を奏でている様子が見受けられる。つまりここでは、独奏オーボエと第2オーケストラは用いている旋律も同様のものをであることがわかる。

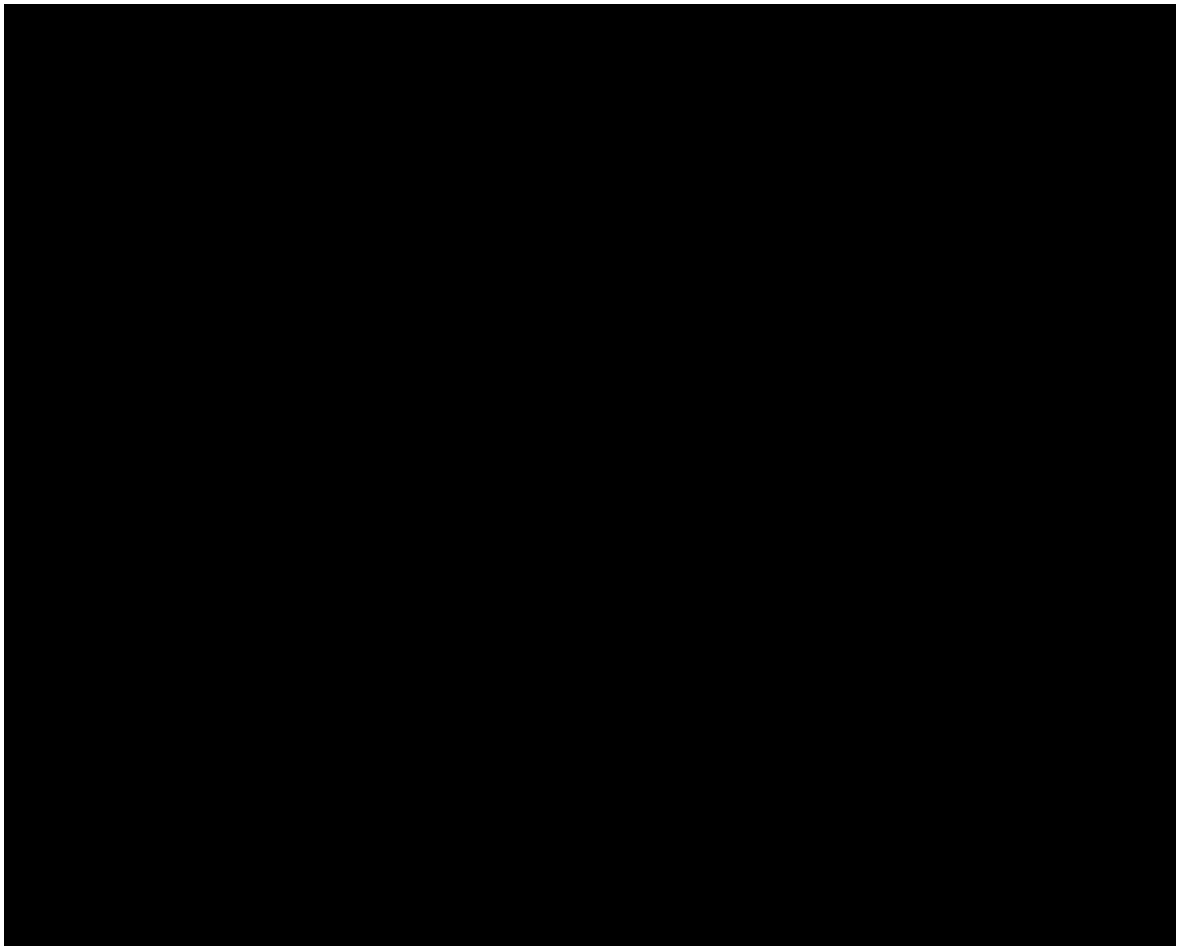




続いてセクション3を参照していきたい。このセクションは独奏オーボエを除いた第1オーケストラのみにより進行していくセクションとなっている。

第1オーケストラの6小節を参照すると、フルート、ヴァイオリンは変奏・変容された譜例183の旋律を奏で、ホルン、ハープ、チェロは変奏・変容された譜例182の旋律を奏でている様子が見受けられる。先程までの第2オーケストラではこれらの旋律は併置されるような書法が中心となっていたと言えるが、ここでは複数の旋律を蓄積させて多層的な音空間を作り出す書法を見出すことができる。また、フルート、ヴァイオリンの奏でた変奏・変容された譜例183の旋律は、8~9小節にかけてヴィオラにエコーし、ホルン、ハープ、チェロが奏でた変奏・変容された譜例182の旋律は同じく8~9小節にかけてアルトフルートとヴァイオリンへとエコーしている。

譜例 188 《3.トレース》 Orch.1 mm.5~9 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.

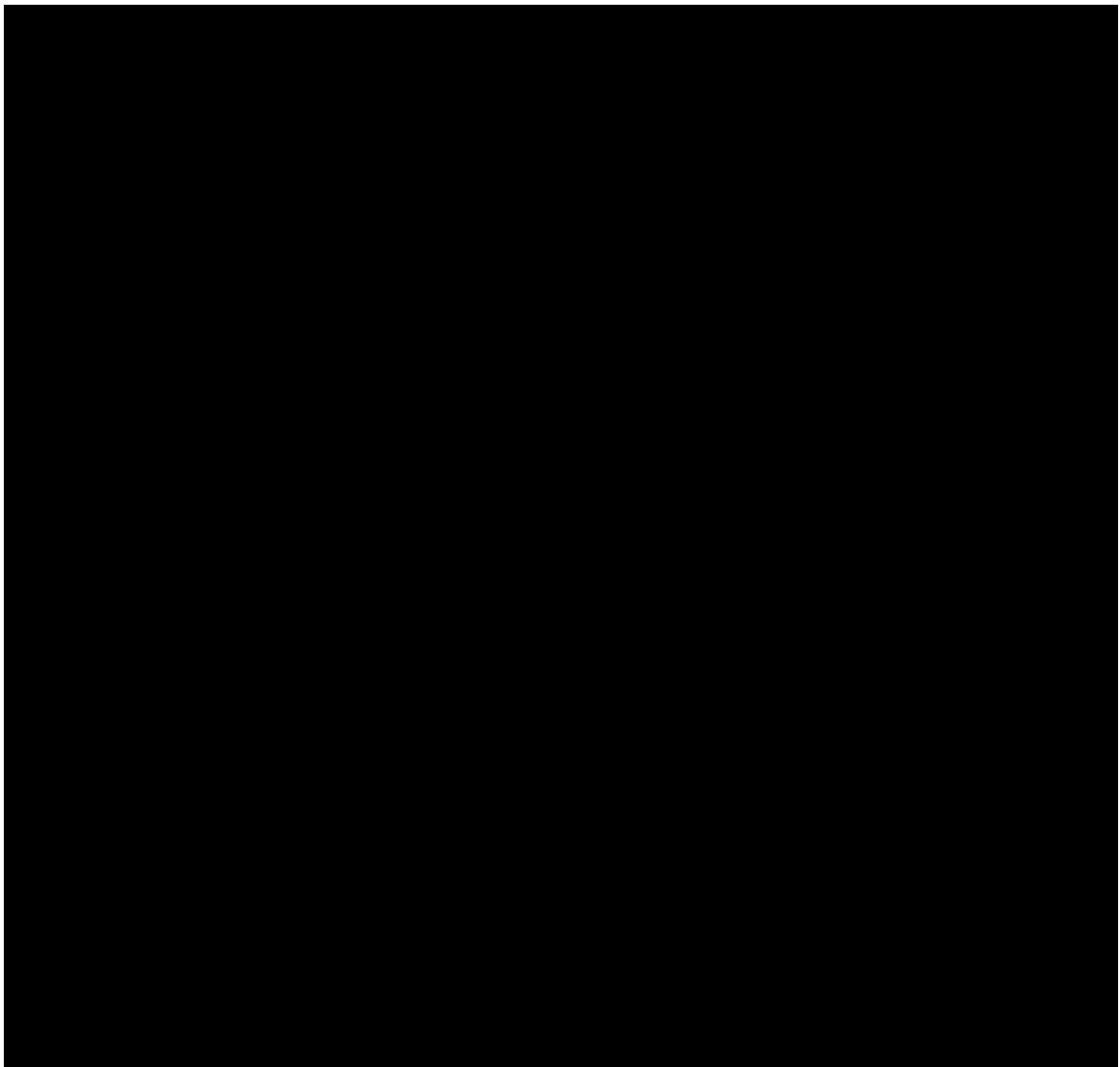


続く10~11小節では、変奏・変容された譜例181の旋律を複数の楽器によるホケトゥスのような書法により奏でた後に、11小節にてフルート、オーボエ、ヴァイオリンにより上行音型の動機が奏でら

れ、それがそのまま変奏・変容された譜例 182 の旋律へと繋がっている。11 小節の変奏・変容された譜例 182 の旋律はオーボエから始まり、フルート、ピッコロへと徐々にエコーされていく。

次に 13~14 小節を参照してみると、第 2 曲《ジェネシス》で用いられた譜例 165 の後半部分の旋律を変奏・変容したものをハープが奏で、それが数拍ずらされてフルート、ホルン、ヴィブラフォンへとエコーしている様子が見受けられる。さらに参照すると、これらは反復しながら強弱が減衰するエコーの書法も合わせて用いられていることが見受けられた。

譜例 189 《3. トレーセス》 Orch.1 mm.10~14 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.

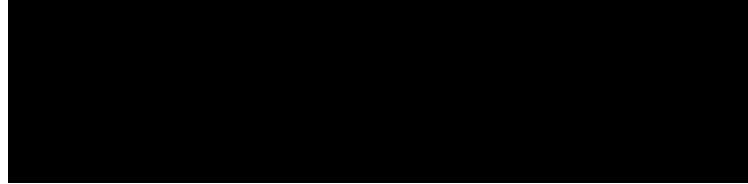


ここまでセクション 3 の後半前までを考察したが、旋律の扱いはセクション 1~2 までと比較すると、複数の旋律や動機を蓄積させる書法や、1 つの旋律をずらしながら複数の楽器で奏でるエコーの書法、反復しながら強弱を減衰させていくエコーの書法といった第 3 期を中心に見受けられた音空間に関する書法を多く確認することができた。また、用いられる旋律は《トレーセス》にて提示された旋律の

みならず、前章で用いた旋律も変奏・変容されながら数カ所ながら再度用いている様子も見受けられた。

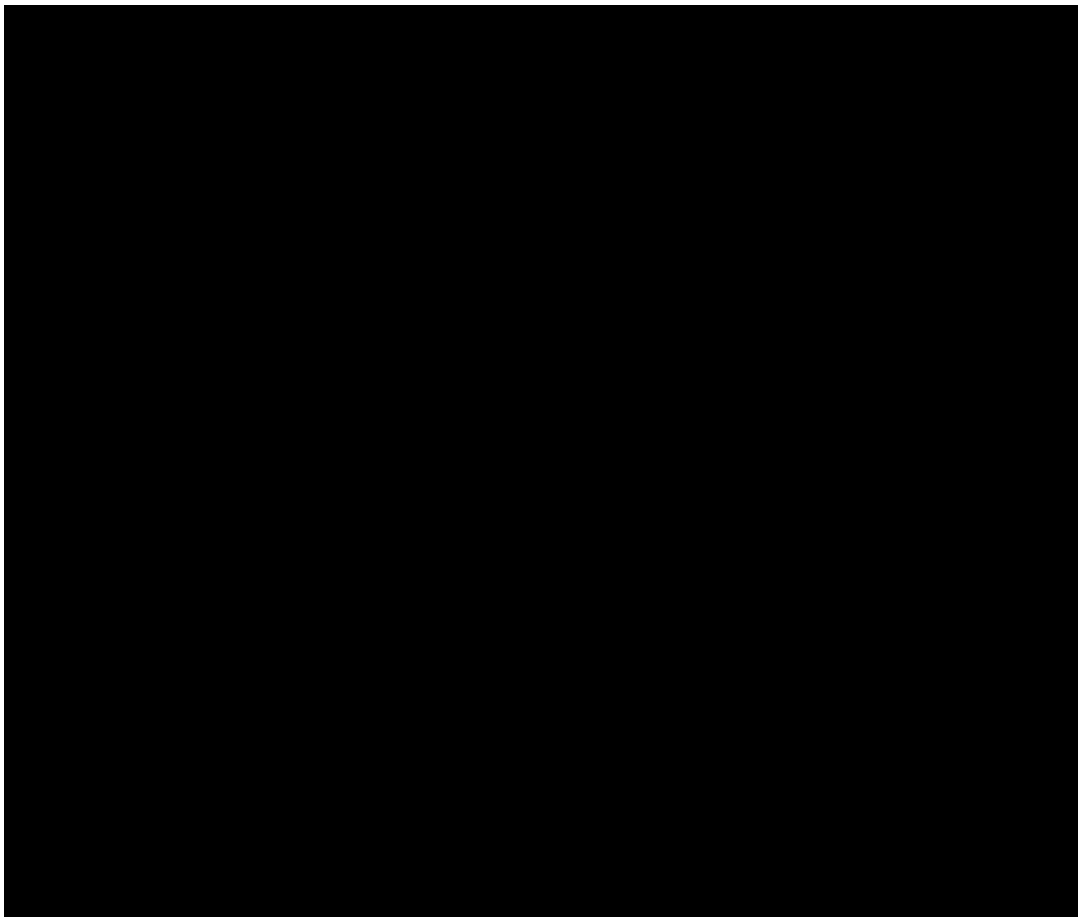
セクション3後半部分の第2オーケストラ24小節では以下のような旋律がホルンにより奏でられる。

譜例 190 《3.トレーセス》Orch.1 m.24 ホルン (譜例は筆者作成)



この旋律はフレーズや音型の観点から考察すると、第2曲《ジェネシス》にて提示した譜例161の25小節の部分を変奏・変容したものであると考えられる。続く25小節では譜例190の旋律がクラリネットとヴィブラフォンへと受け渡され26小節まで反復される。同じ小節間のフルート、ハーブ、チェレスタを参照すると、変奏・変容された譜例183の旋律を奏でている。またこの旋律は25小節3拍目より第2フルート、ハーブ、チェレスタのユニゾンにより奏でられ、続いて数拍ずらされ、26小節の第1フルートとグロックンシュピールへとエコーしている。続く27~28小節ではトランペットにて変奏・変容された譜例182の旋律が奏でられた後に、1拍ずれて第1クラリネットへとエコーしている。

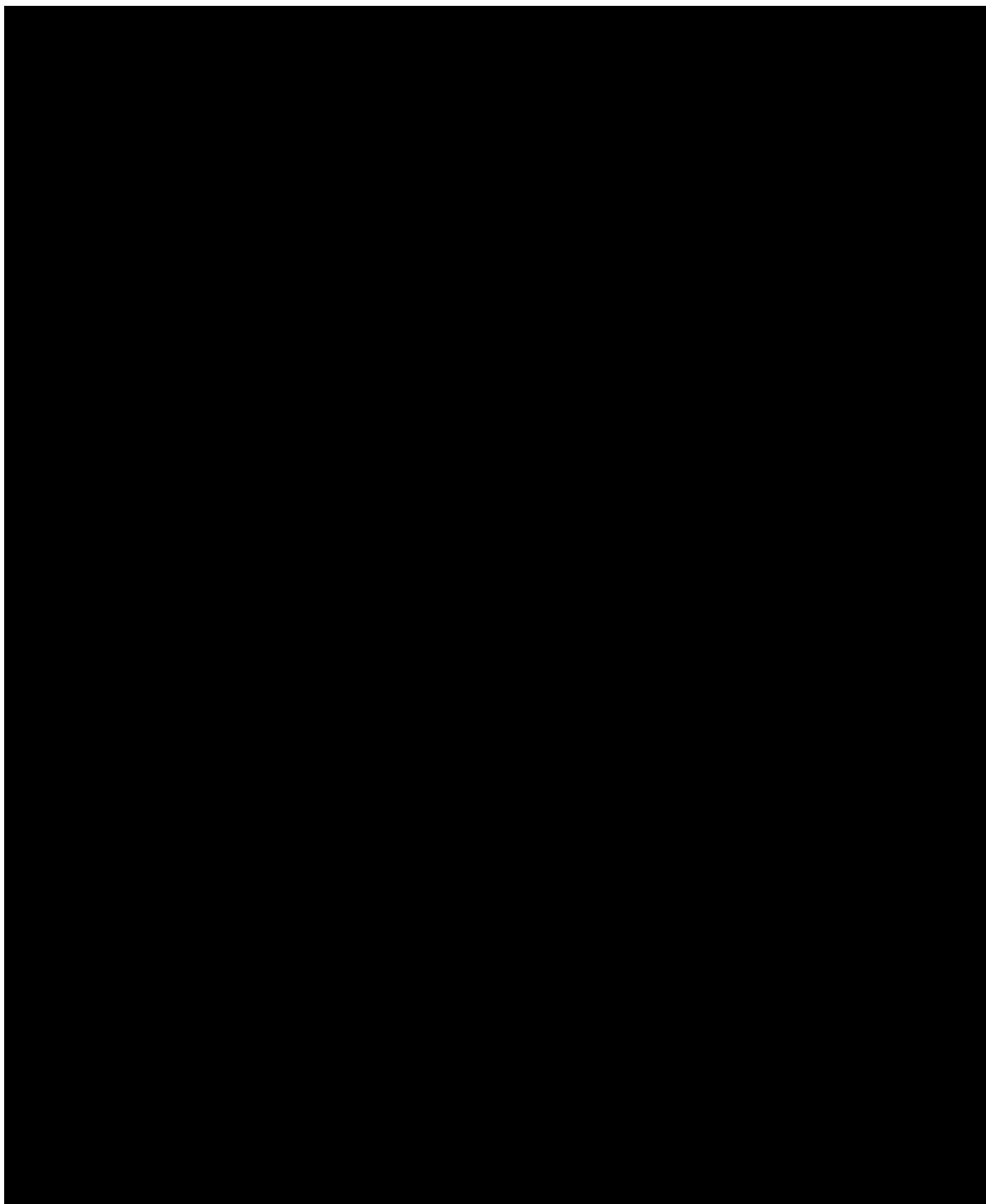
譜例 191 《3.トレーセス》Orch.1 mm.25-30 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



続くセクション4は、第1オーケストラと独奏トロンボーンによる短いセクションとなっている。独奏トロンボーンは、第2オーケストラ29小節4拍目より現れる。ここでの独奏トロンボーンは、セクション2の独奏オーボエと同じく拍節線が取り払われて記譜されている。

第1オーケストラ31~36小節の場面の独奏トロンボーンに注目すると、複数の断片的な旋律が休符を挟みながら奏でられている様子が見受けられる。これらの旋律について参照してみる。

譜例 192 《3. トレーセス》 Orch.1 mm.31~36 Orch.2 m.31 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.

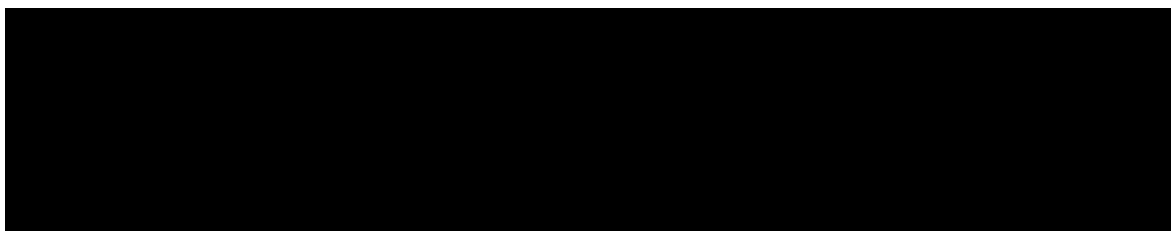


譜例 192 を参照しながら独奏トロンボーンの動きに注目し、各旋律をフレーズや音型の観点から考察する。冒頭部分で奏でられる細かいジグザグ音型の旋律は、第 2 曲《ジェネシス》で提示された譜例 159 が変奏・変容されたものである。次に現れる広い音域を上下するような旋律は、同じく《ジェネシス》で提示された譜例 160 が変奏・変容されたものである。続いて現れる前打音やグリッサンドが用いられている旋律も譜例 159 が変奏・変容されたものである。最後に現れるゆっくりと 1 音ずつ高音域へ向かって上行していく旋律は、明確に用いられた旋律ではないが、第 1 曲《ストローフ》の独奏トロンボーンのカデンツァ部分の終わりに見受けられた下降する音型（譜例 151）や、《ジェネシス》の結尾部の独奏トロンボーンに見受けられた下降音型（譜例 179）を逆行させたような旋律とも捉えることができる。

独奏トロンボーンについて参照したが、同時に動いている第 1 オーケストラについても注目してみる。しかしながら、ここではこれまで用いられたような旋律は見受けられない。また、音空間に関する書法としては第 2 オーケストラ 35 小節において、チェレスタとヴィブラフォンが奏でるジグザグ型の上行音型の動機をフルート、オーボエ、クラリネットが引き伸ばすような打音とエコーの書法のみが見受けられた。

セクション 5 は独奏オーボエのソロより始まる。ここでの動きを参照すると、これまで用いられた動機が複数用いられている様子が見受けられる。独奏オーボエが現れる第 2 オーケストラ 38 小節より参照すると、38 小節では変奏・変容された譜例 183 の旋律を奏で、続く 39 小節では変奏・変容された譜例 182 の旋律を奏でている。41 小節以降は、38～39 小節までの 2 小節に変奏・変容が加えられ 43 小節まで奏でられる。

譜例 193 《3. トレーセス》 Orch.1 mm.37-42 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



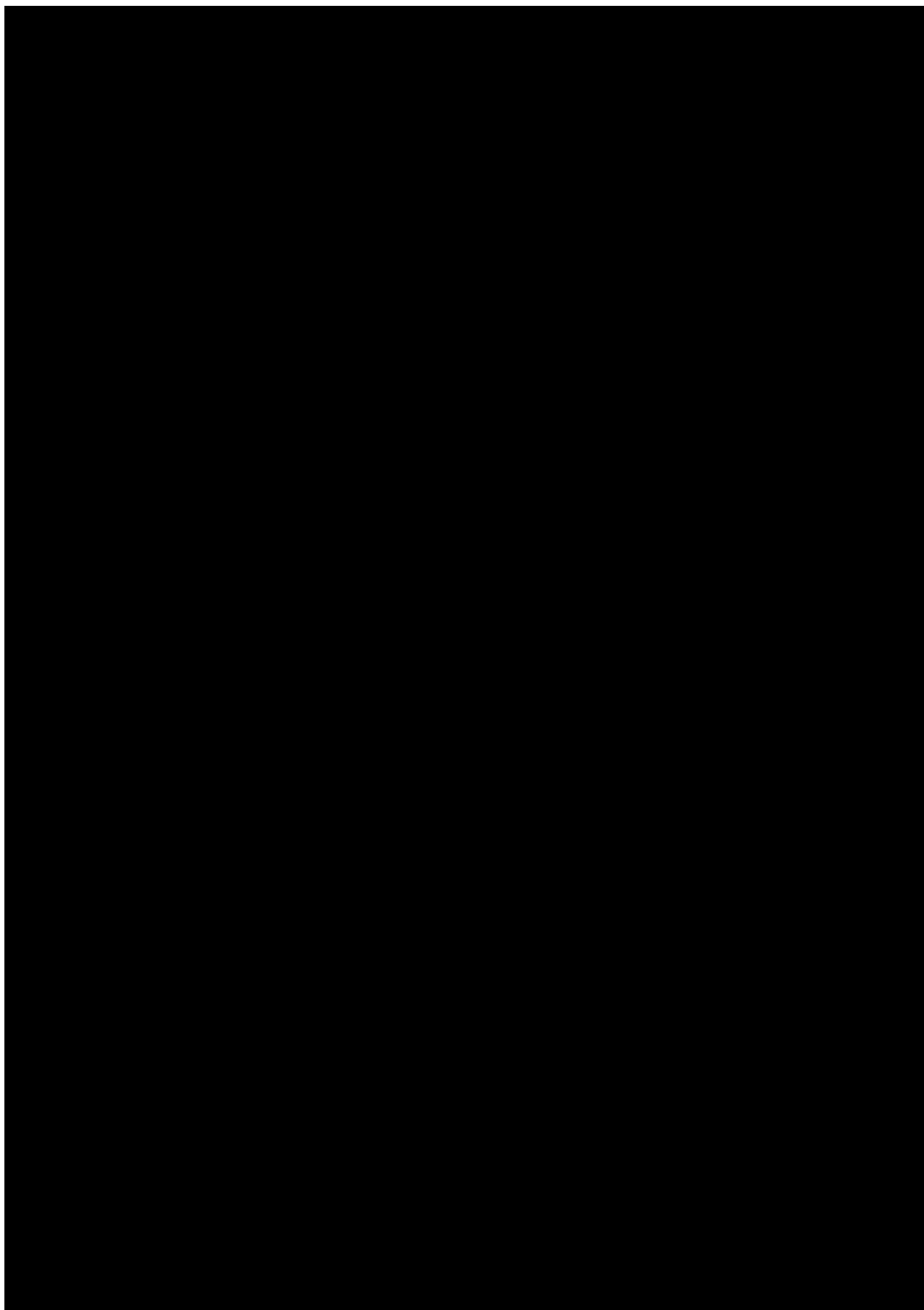
独奏オーボエの独奏が終わると、第 1 オーケストラ 44 小節より第 2 オーケストラが現れる。これ以降の第 2 オーケストラは、第 1 オーケストラとテンポや拍子が完全に同じとなる。

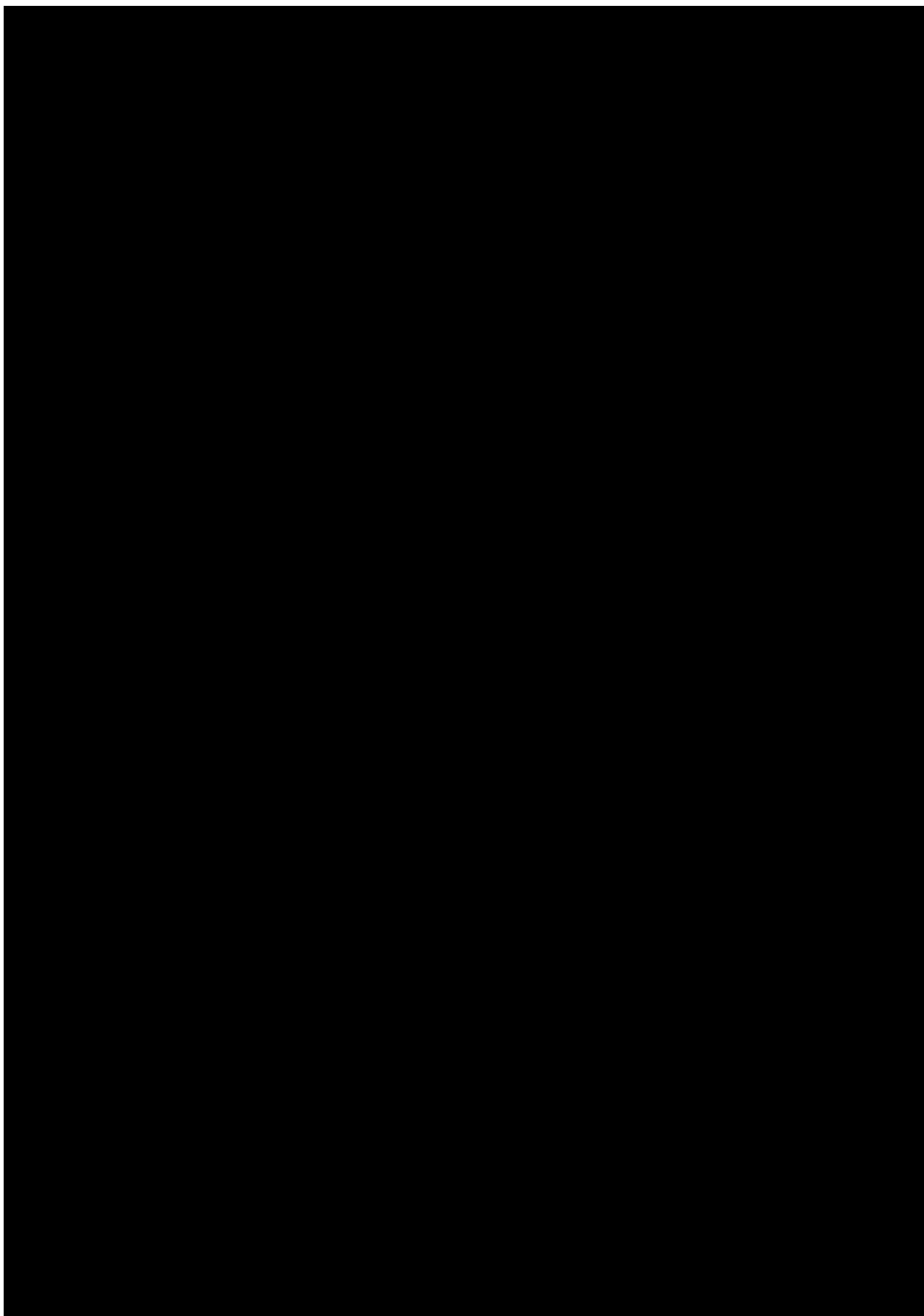
第 2 オーケストラ 32 小節では変奏・変容された譜例 181 の旋律を複数の楽器によるホケトゥスのような書法で奏でる。続いて第 1 オーケストラ 45 小節ではクラリネットにより変奏・変容された譜例 182 の旋律を奏でる。この旋律は数拍ずらされて、第 2 オーケストラ 45 小節のフルートへとエコーする。こ

のフルートの奏でた旋律は、さらに変奏・変容が加わり、第1オーケストラ45～46小節のチェレスタ、ヴァイオリンへとエコーしている。そして第1オーケストラ47小節にて変奏・変容された譜例181の旋律を複数の楽器によるホケトウスのような書法で奏でている。第1オーケストラが変奏・変容された譜例181の旋律を奏でている時、同じ小節である第2オーケストラ47小節では、ヴィブラフォンが変奏・変容した譜例182の旋律を奏でている様子が見受けられる。続く第2オーケストラ48小節ではヴァイオリン、ヴィオラ、チェロに注目すると、48小節2拍目までの動きを3～4拍目まで反復させており、さらに徐々に強弱が減衰するエコーの書法が用いられていることが見受けられる。

結尾部の第1オーケストラ52小節、第2オーケストラ40小節を参照すると、第1オーケストラでは、独奏オーボエとチェレスタにより変奏・変容された譜例183の旋律を奏で、第2オーケストラでは独奏トロンボーンとギター、ヴィブラフォンにより変奏・変容された譜例181の旋律を奏でている。ここでは2つのオーケストラで複数の動機を蓄積させて多層的な音空間を作る書法を用いている。

楽曲の結尾部では、《トレーセス》で提示された3つの旋律（譜例181、182、183）を併置する書法や、蓄積させて多層的な音空間を作り出す書法を用いていたと言える。





4-2-4 第4曲《アンティストローフ Antistrophe》(1986)

続いて第4曲《アンティストローフ》の分析を行う。この楽章については、これまでの楽章で用いられていた旋律的な動機とか和声的な要素が合流するような楽章であると武満は説明していた。ここで言及されたように、これまで考察してきた各楽章の旋律は、どのような書法によりどのようにして扱われているのか考察を試みると共に、《秋庭歌一具》と同様に第1曲《ストローフ》とどのような関係を持っているかについても考察を行う。

最初にセクションを提示する。

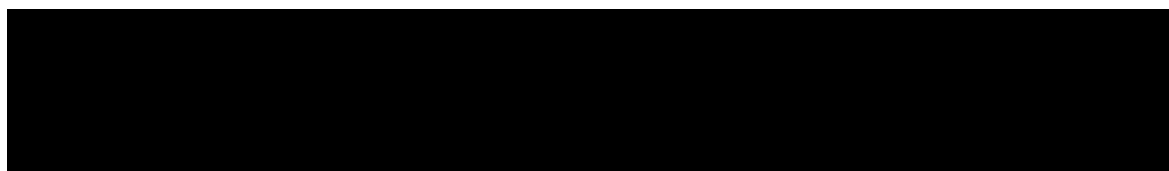
表 17 《4.アンティストローフ》セクションリスト

セクション	小節 (Orch.1)	小節 (Orch.2)	概要
1	1~15	1~4	これまでの楽章にて提示された旋律の再提示
2	休止	5~16	第2オーケストラのみによるセクション
3	16~37	17~20	第1オーケストラを中心とするセクション
4	38~41	21~31	第2オーケストラを中心とするセクション
5	42~54	32~45	変奏・変容されセクション1の提示
6	55~66	46~57	複数の旋律や動機を蓄積させて作り出す多層的な音空間によるクライマックス

続いて具体的な書法について考察を行なっていく。冒頭は第1オーケストラのみで始まる。ここでは複数の楽器を用いたホケトゥスのような書法で1つの旋律を全員で奏でている。ここでの動きを概観すると、1~3小節まで同じ動機が反復され、4~5小節にてそれが変奏・変容され、6~8小節にて再度1~3小節と同じリズムによる動きをしていることが見受けられる。

続いて1~3小節までを抽出し、1つの旋律にまとめてみると以下のような旋律とリズムを見出すことができる

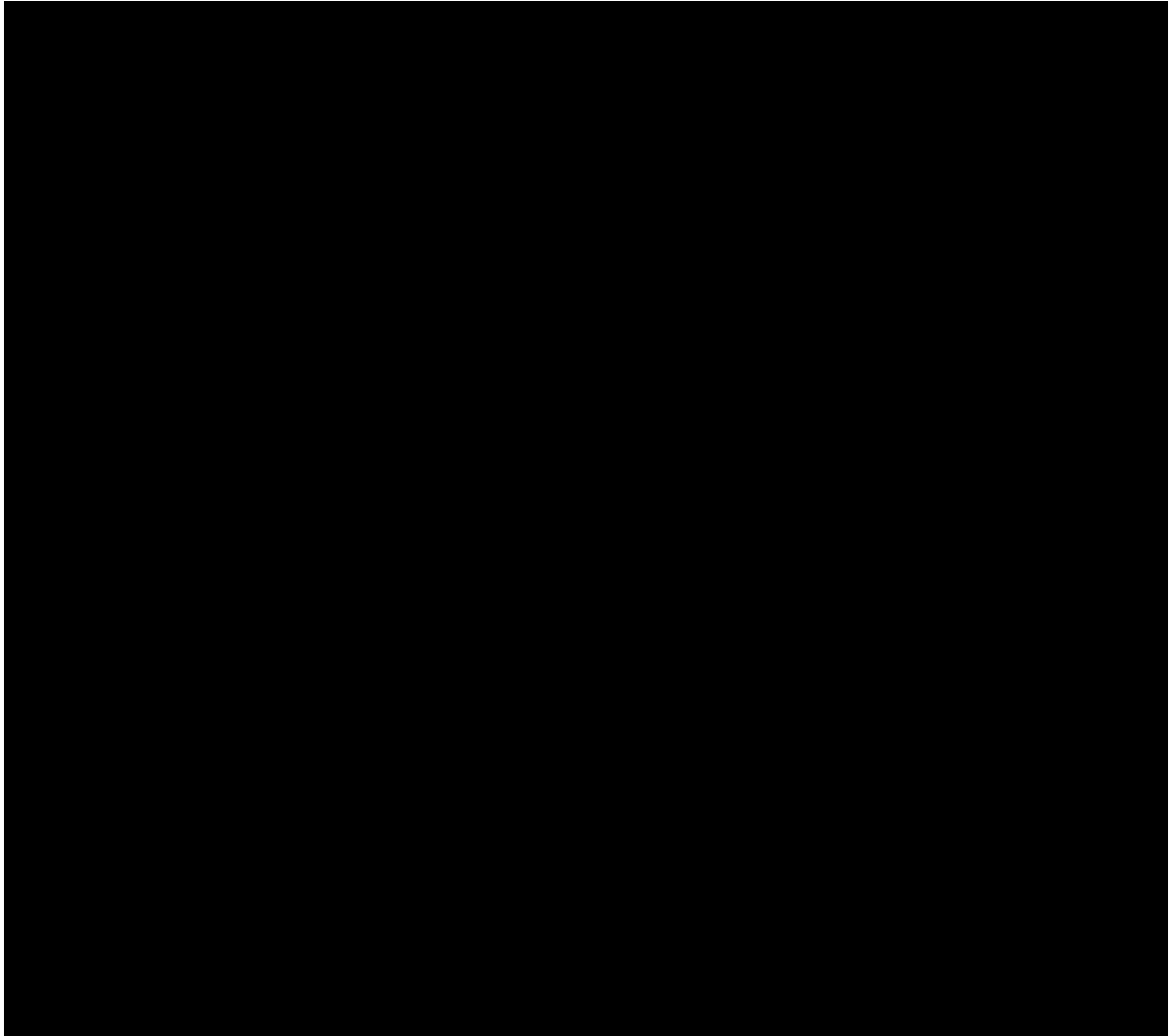
譜例 196 《4.アンティストローフ》Orch.1 mm.1-3 コンデンススコア (譜例は筆者作成)



この旋律について考察を行うと、音型やフレーズの観点では、1小節の部分は第2曲《ジェネシス》の独奏トロンボーンが奏でた譜例160の旋律を変奏・変容したものであると考えられる。2~3小節の旋

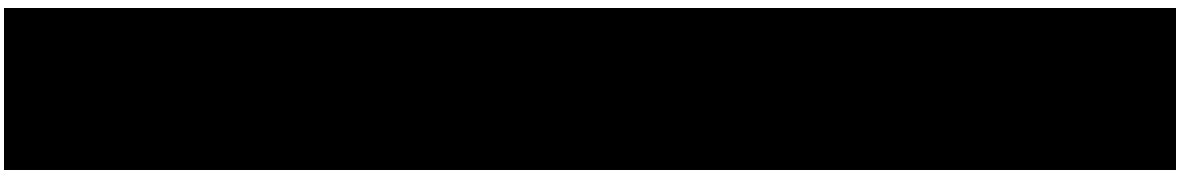
律も同じく《ジェネシス》にて提示された譜例 154 の旋律を変奏・変容したものであると考えられる。またリズムの面では、《ジェネシス》の後半に提示された譜例 175 や譜例 177 の旋律のリズムと同じものであると言える。

譜例 197 《4.アンティストローフ》Orch.1 mm.1~8 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



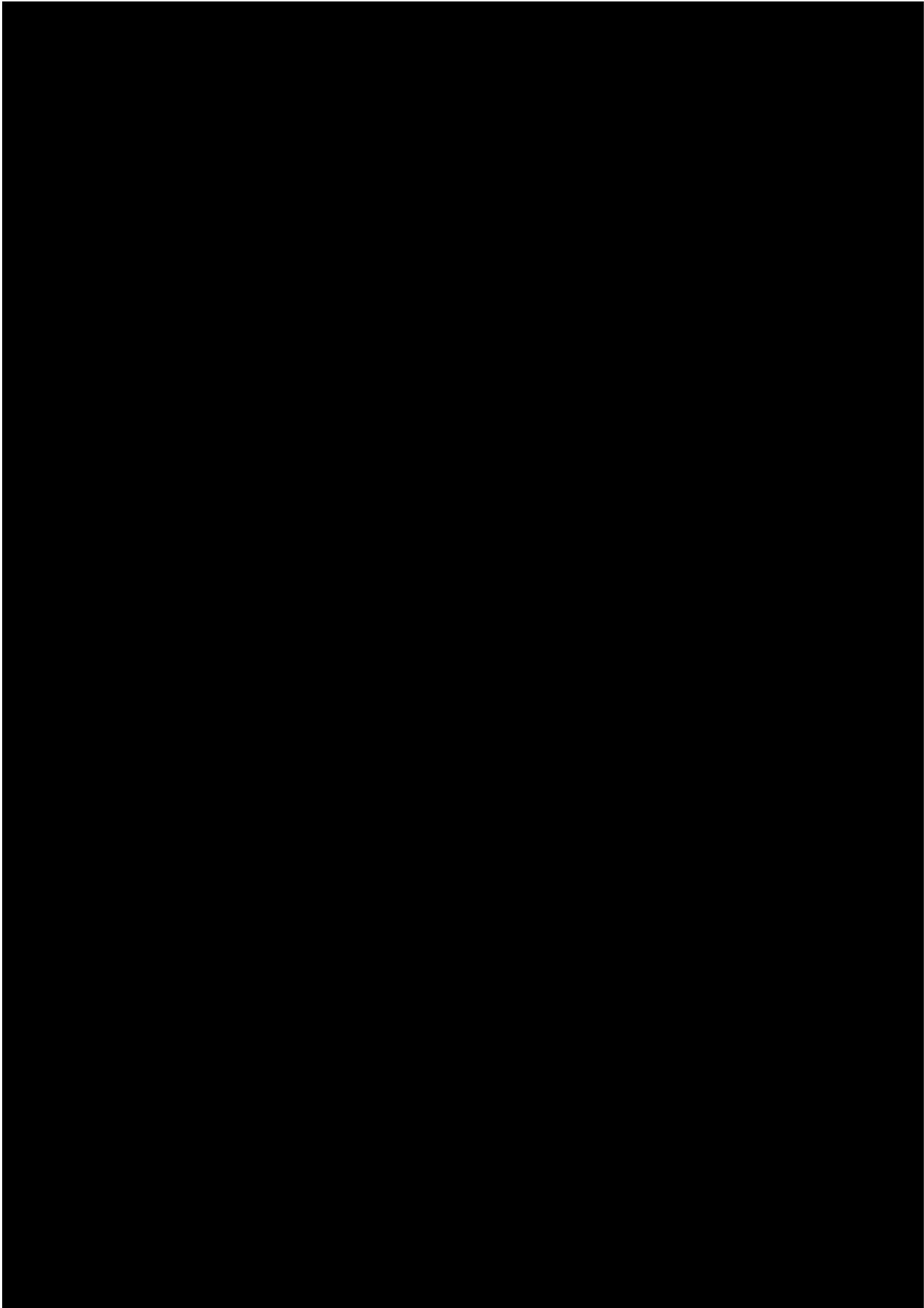
第1オーケストラ9~12小節では、第1オーケストラ全体で旋律が奏でられる。その中から上声部のピッコロの旋律を抽出してみる。

譜例 198 《4.アンティストローフ》Orch.1 mm.9~12 ピッコロ (譜例は筆者作成)



この旋律を参照してみると、第3曲《トレーセス》で提示した譜例185の独奏オーボエの動きの中で見受けられる断片的な旋律と音型やフレーズが類似していることがわかる。また、譜例185の断片的な旋律は、《ストローフ》の各独奏楽器の動き（譜例143、144）から作り出されていることを指摘した。つまり、譜例198の断片的な旋律は《ストローフ》から《アンティストローフ》まで見受けられた旋律であると考えられる。

第1オーケストラ10小節より第2オーケストラが現れ、第1オーケストラ13小節、第2オーケストラ2小節にて2つのオーケストラは合流し、共に動き始める。この部分では2つのオーケストラにより、第1オーケストラが1～3小節にて提示した旋律を変奏・変容させたものを奏で、セクション1を終える。

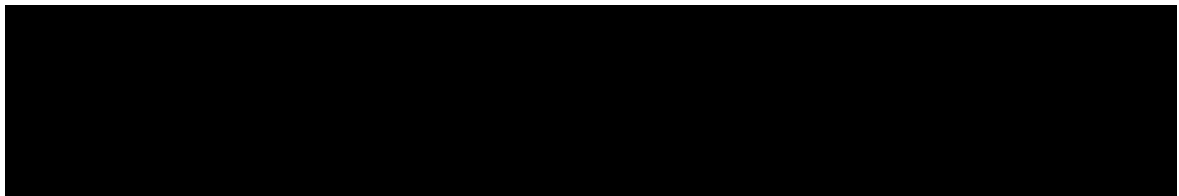


セクション2は第2オーケストラのみによるセクションとなっている。第2オーケストラ7小節より現れる独奏トロンボーンの動きを参照すると、音型やフレーズの観点から《ジェネシス》で提示された譜例159の独奏トロンボーンの旋律を変奏・変容させたものであることがわかる。

周囲のオーケストラにも注目すると、木管楽器群は先程の譜例198の断片的な旋律を奏でており、弦楽器では9～11小節までチェロとコントラバスにより、楽曲冒頭で提示された譜例196の旋律を変奏・変容させて奏でている様子が見受けられる。ここでは複数の動機を蓄積させて音空間を作り出す書法が用いられていると言える。

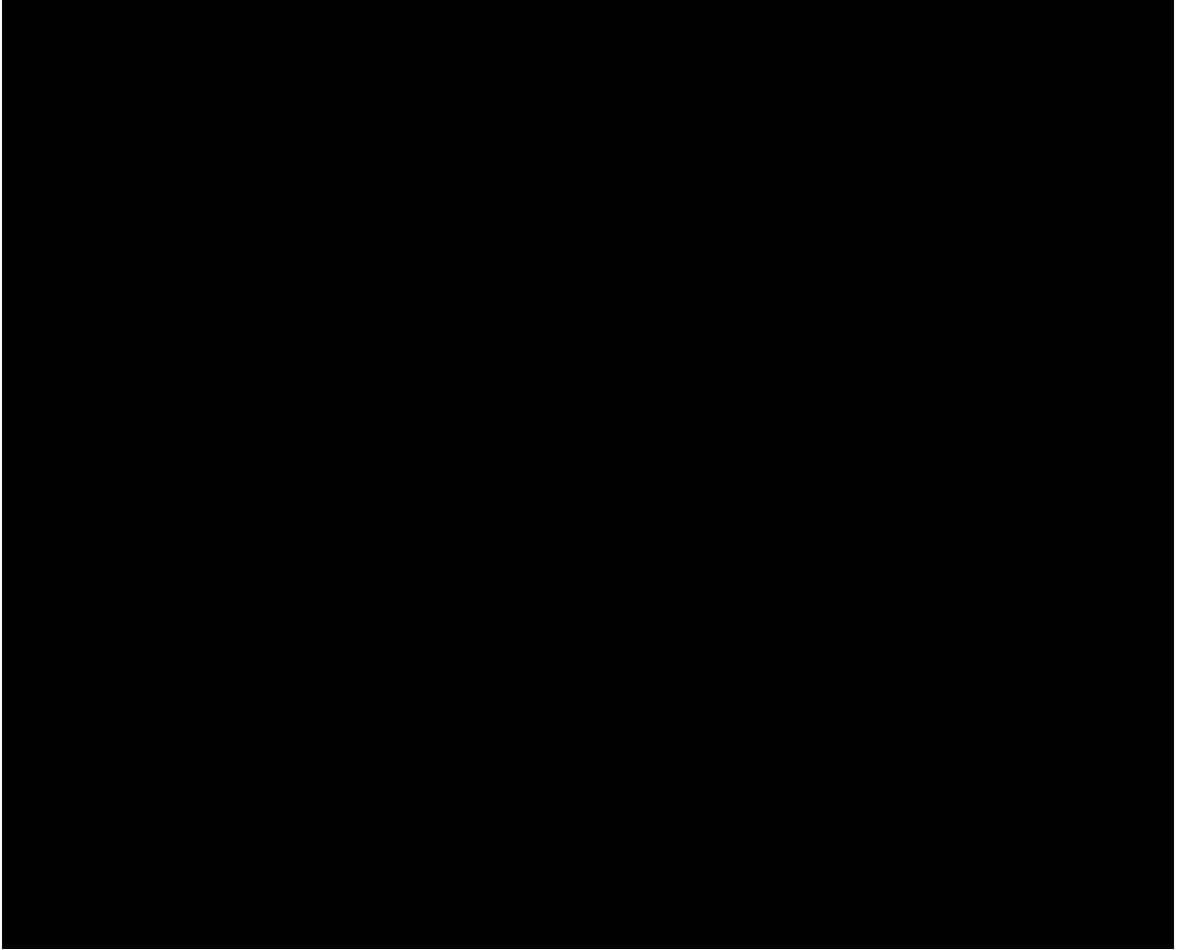
続く12～14小節のフルートとクラリネットに注目すると旋律を奏でている様子が見受けられる。ここでは上声部の第1フルートの旋律を提示する。

譜例 200 《4.アンティストロフ》 Orch.2 mm.12~14 第1フルート (譜例は筆者作成)



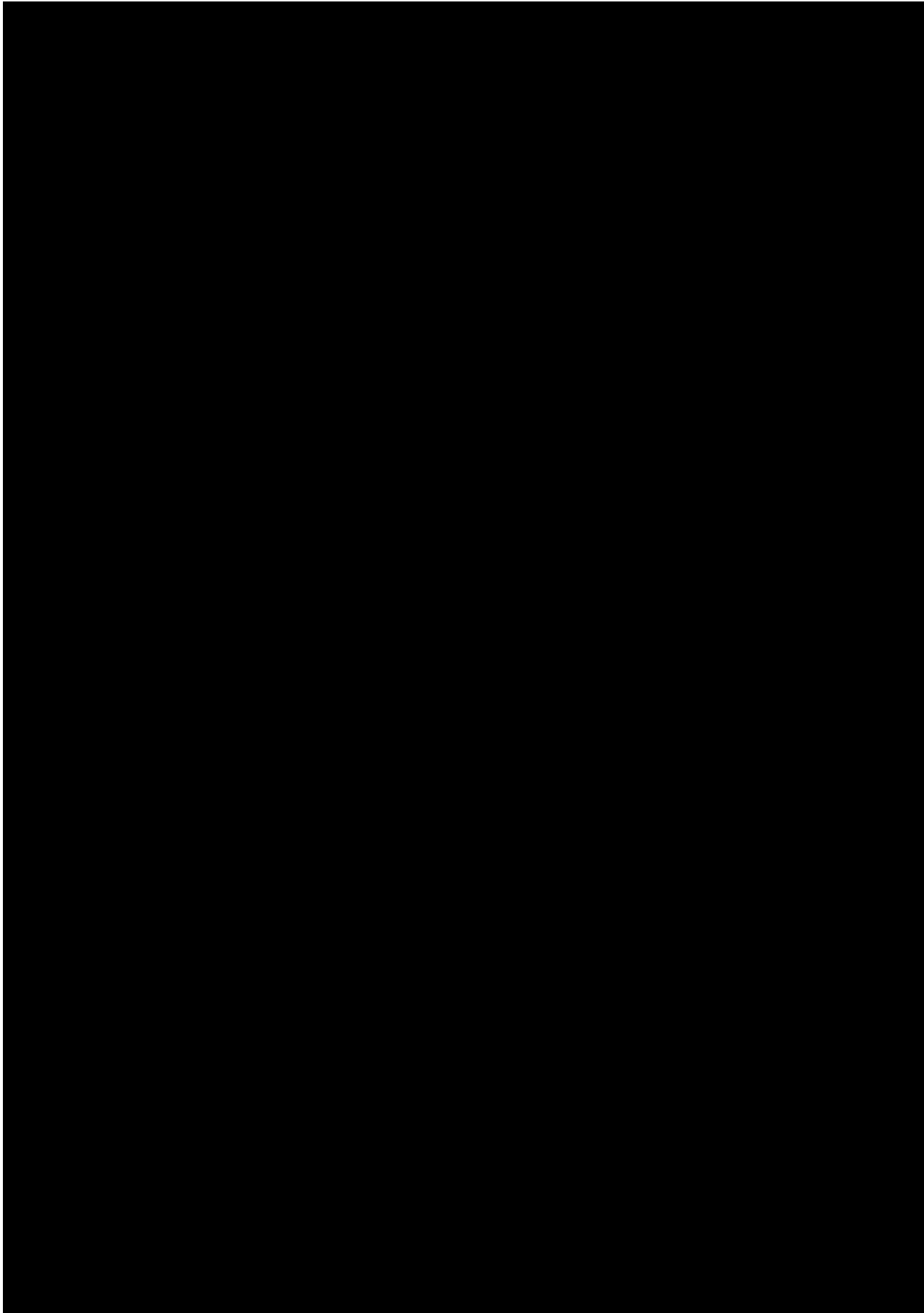
この旋律もこれまでと同様に音型やフレーズを観点に考察すると、《ジェネシス》で提示された譜例161の旋律を変奏・変容させたものであると言える。

15～20小節では、15小節に提示された音響を反復させると共に、20小節に向かうにつれ強弱が徐々に減衰していくエコーの書法も用いられていることが見受けられた。このエコーの書法が行われているのと同時に第1オーケストラが現れるため、2つのオーケストラ間で音像が左(第1オーケストラ)から右(第2オーケストラ)へと移り変わるような、フェードイン、フェードアウト風の音響が作り出されている(譜例202)。



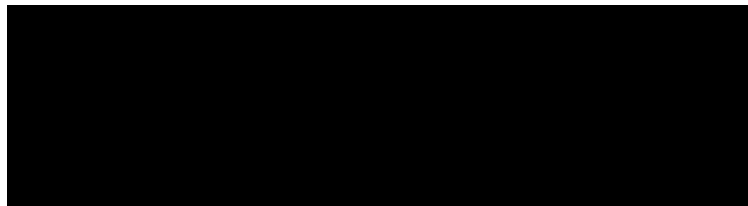
第2オーケストラ17小節より、第1オーケストラが現れ、セクション3が始まる。セクション3は第1オーケストラのみのセクションとなっている。第1オーケストラ16小節ではフルート、アルトフルート、クラリネット、コントラバスクラリネットにより変奏・変容された譜例161の旋律が奏でられる。この旋律は変奏・変容され、1小節ずれて弦楽器群へとエコーしている。

弦楽器が奏でる変奏・変容された譜例161の旋律が消える直前の19小節より独奏オーボエが現れる。独奏オーボエがここで奏でている旋律を参照すると、《ジェネシス》で提示された譜例169の旋律を変奏・変容したものであることがわかる。

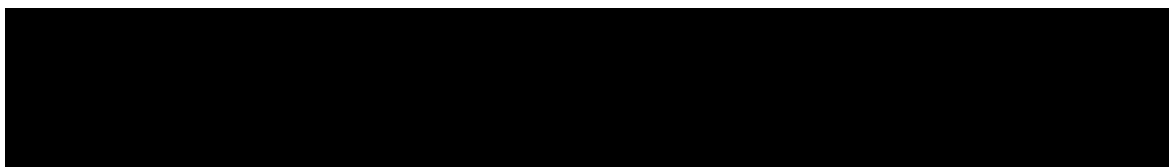


19小節より現れた独奏オーボエ旋律は21～22小節で第1オーケストラにより装飾が加えられた後に、23～24小節にて再び独奏オーボエにより先程とは異なる旋律が奏でられる（譜例203）。この旋律は、《ジェネシス》の第2オーケストラ8～9小節（譜例204）、30～32小節（譜例205）にて提示された動きを変奏・変容しているものであると言える。

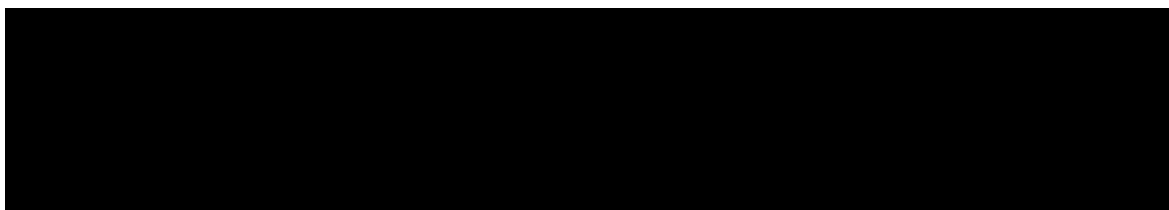
譜例 203 《4.アンティストロフ》 Orch.1 mm.23-24 独奏オーボエ ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



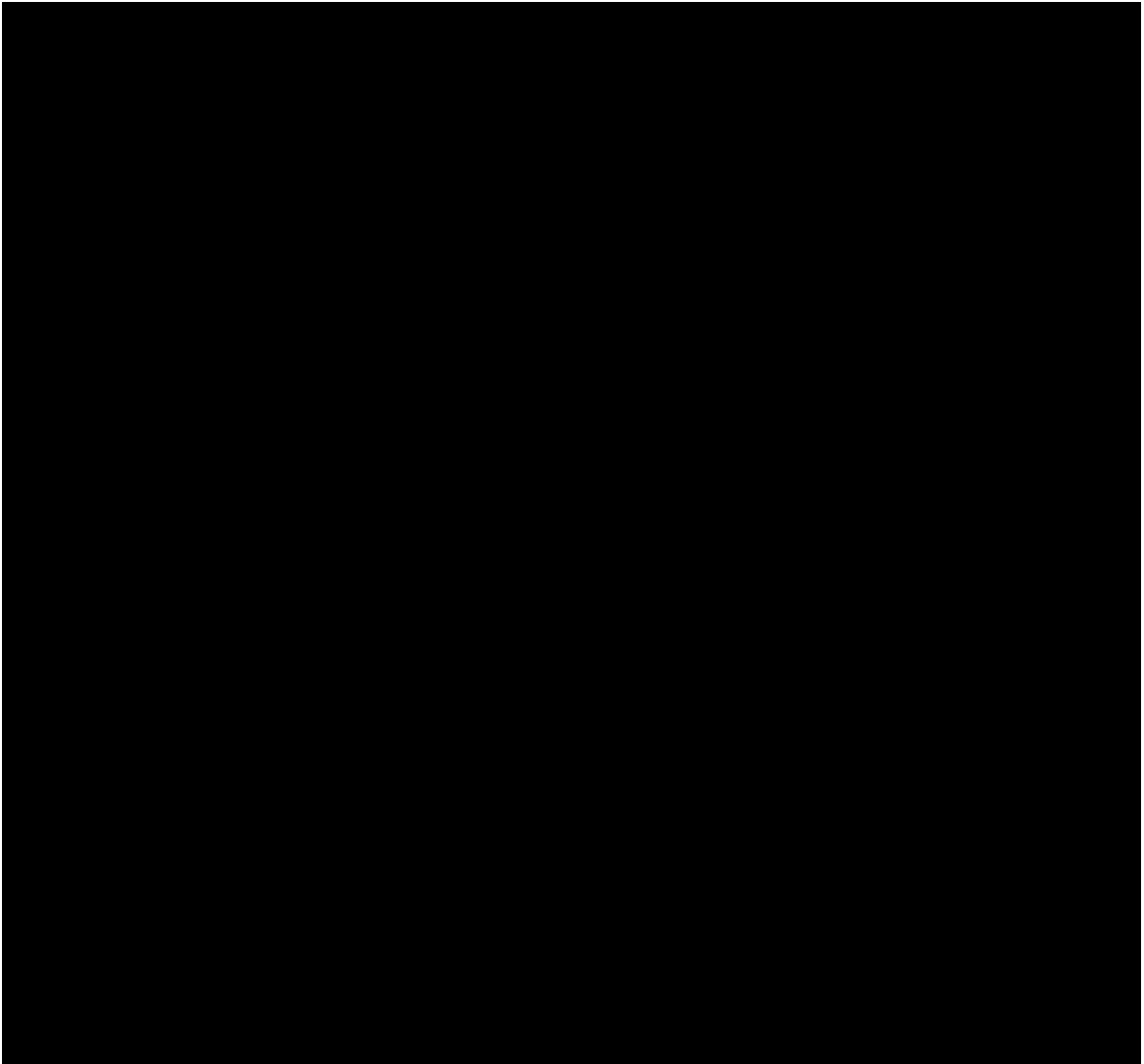
譜例 204 《2.ジェネシス》 Orch.1 mm.8-9 独奏オーボエ ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



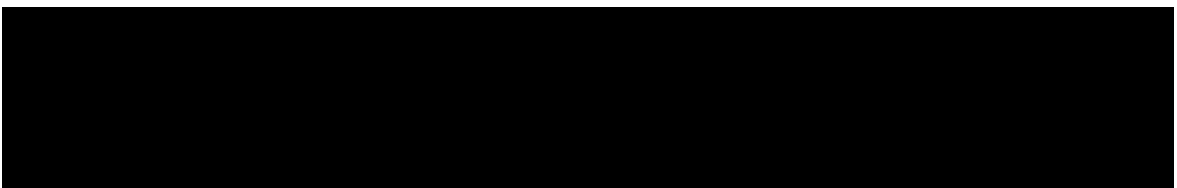
譜例 205 《2.ジェネシス》 Orch.1 mm.30-32 独奏オーボエ ©1986 by Schott Japan Company Ltd.



続く26～29小節では複数の旋律と動機を蓄積させた多層的な音空間を形成する書法が試みられている。音空間を形成している音の層について参照したい。フルートに注目すると、第3曲《トレーセス》にて提示された譜例182の旋律を変奏・変容したものが奏でられ、次に第1ホルンとハーブに注目すると、変奏・変容された譜例161の旋律を奏でている。続いてチェレスタ、打楽器、ヴァイオラに注目すると、短い動機を反復しながら強弱を減衰させるエコーの書法が見受けられる。そして第2ホルン、第3ホルン、ヴァイオリン、チェロによる和音が奏でられており、ここでは4つの音の層による音空間が形成されている。

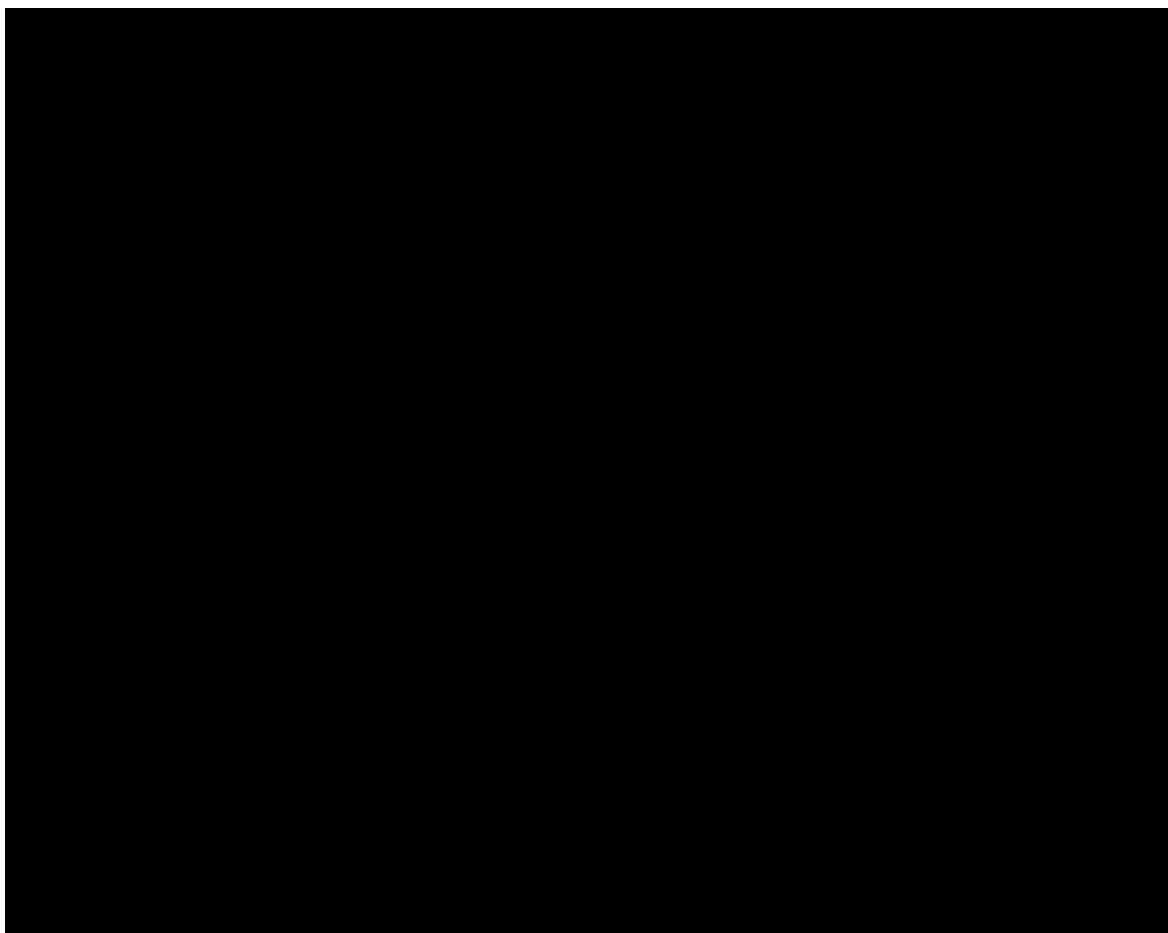


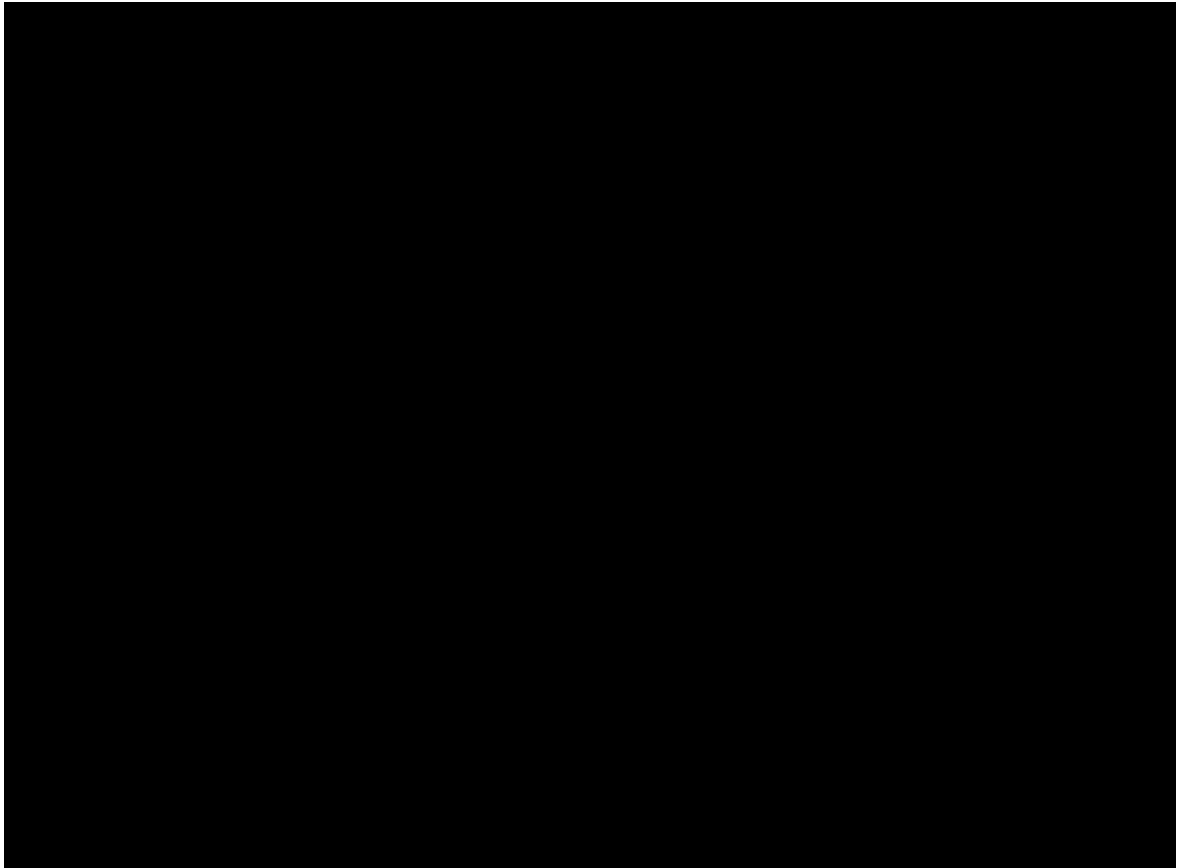
第1オーケストラ35~36小節にて、独奏オーボエにより変奏・変容された譜例182の旋律が奏でられた後の37小節より、独奏オーボエの短いカデンツァが始まる。独奏オーボエのカデンツァの中盤以降を参照すると、ここで奏でられている旋律は《ジェネシス》で提示された譜例165の旋律を変奏・変容したものと言える。また、譜例207で示した通り、この部分を2分割すると、後半部分は前半部分を変奏・変容して反復しているとも捉えることができる。



続くセクション4では、冒頭部分は2つのオーケストラにより動き始めるが、数小節後には第1オーケストラは休止し、第2オーケストラのみにより音楽が進行し始める。第2オーケストラ24~26小節を参照すると、24小節にてファゴット、コントラファゴット、チェロ、コントラバスにより低音域より徐々に上行する旋律が見受けられるが、これは《アンティストローフ》の冒頭でも見受けられた譜例175の旋律を変奏・変容したものである。この旋律は、25小節より始まる弦楽器群による動きの中にも見出すことができる。続く27~28小節では、27小節の動機を28~30小節にかけて1小節単位で変奏・変容しながら反復していくが、ここでは徐々に強弱が減衰していくエコーの書法に加え、音域が徐々に低音域へと下降していく書法も合わさり、音像が遠のいて行くような効果をより明確にしている試みが見受けられる。

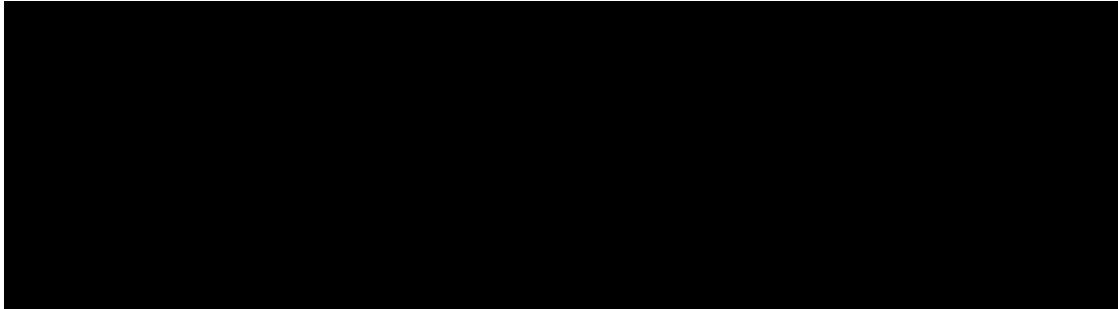
譜例 208 《4.アンティストローフ》 Orch.2 mm.22~28 ©1986 by Schott Japan Company Ltd.





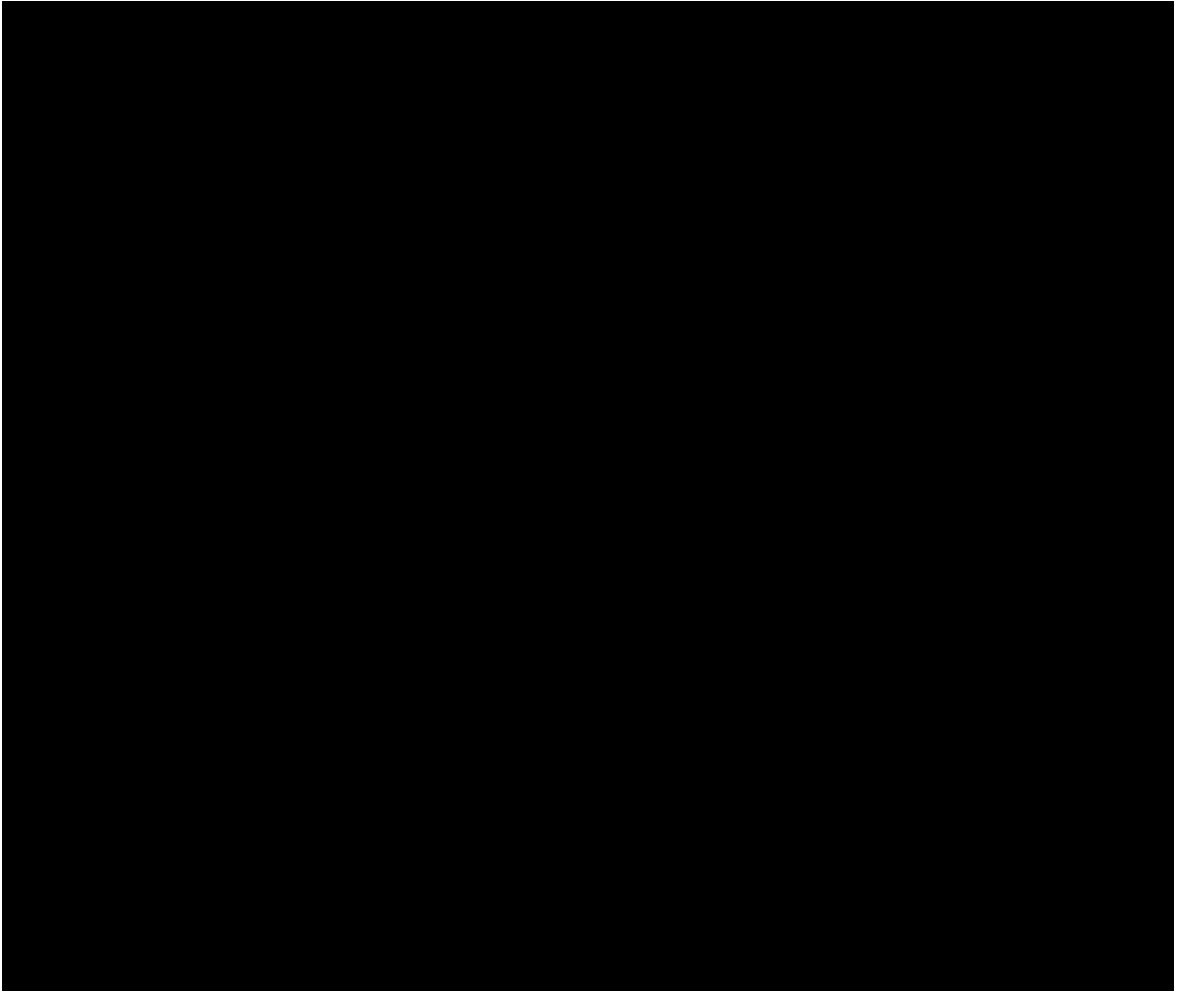
セクション4の後半は独奏トロンボーンによるカデンツァが現れる。ここで奏でられる旋律について参照したい。

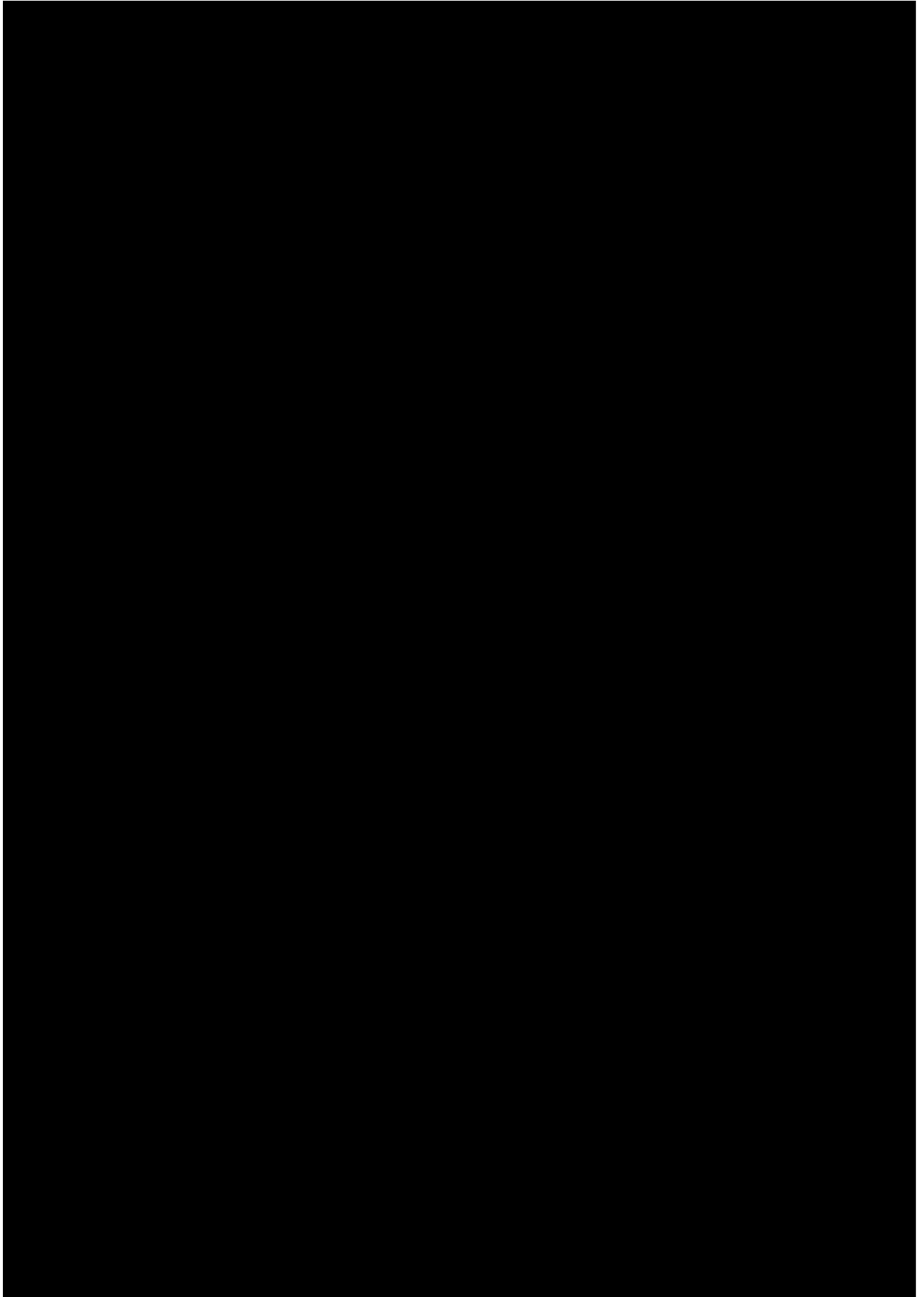
ここでの独奏トロンボーンの動きも、先程の独奏オーボエのように部分的に分割して考察をしてみる。冒頭の Des 音から始まり、5連符によるフレーズを奏でる部分までは、譜例 159 の旋律を変奏・変容させたものである。続く3連符で広い音域で下降上行する旋律は、変奏・変容された譜例 160 の旋律である。2つ目の3連符の3つ目の E 音と B 音の2音は、第1曲《ストローフ》の独奏オーボエと独奏トロンボーンのカデンツァの終盤に見られた下降する動機である（譜例 151）。次の細かいパッセージによる旋律と、八部休符を挟んで H 音から始まる旋律は、変奏・変容された譜例 159 の旋律である。四部休符の後に C-E-B と奏でられる旋律は、《ストローフ》の独奏楽器のカデンツァの終盤に見られた下降する動機である（譜例 151）。そして、二部休符を挟んで次に奏でられる旋律は、《トレーセス》の第2オーケストラ31小節の独奏トロンボーンの旋律の後半部分に見受けられた旋律を変奏・変容したものである（譜例 192）。

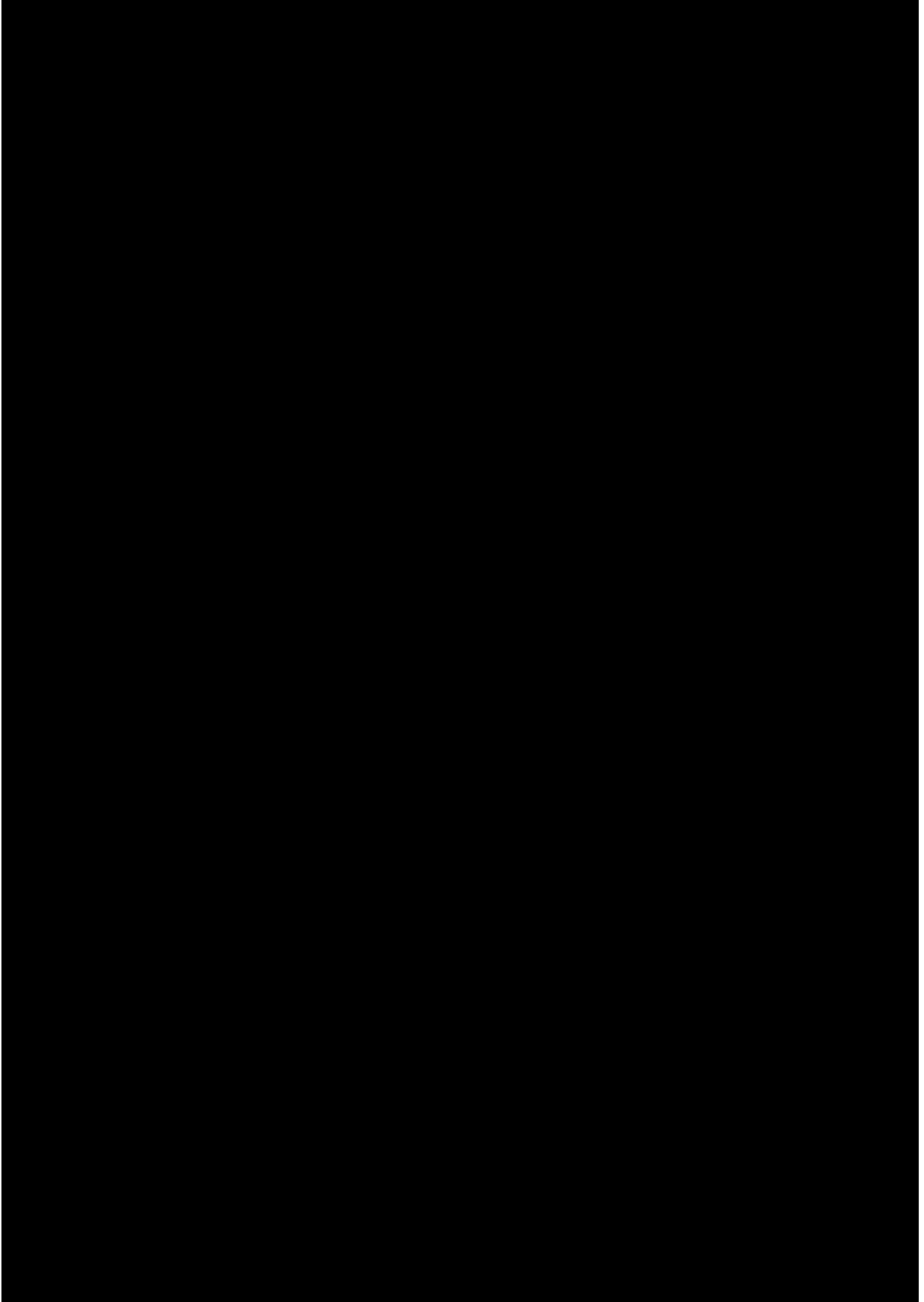


続くセクション5は、第2オーケストラの動きにて始まる。ここでの動きを参照してみると、楽曲冒頭の第1オーケストラの1～15小節（セクション1）をそのまま、変奏・変容した楽想が第2オーケストラにて奏でられる。ここでの変奏・変容を参照すると、第1オーケストラ1～8小節にて奏でられらものは、第2オーケストラ32～34小節の3小節にて短縮・省略される方法で変奏・変容され、第1オーケストラ9～15小節の7小節間にて奏でられらものは、第2オーケストラ35～42小節にて8小節の長さへと僅かに拡張されている。また、オーケストレーションの面でも、冒頭部分は金管楽器のアタック音や弦楽器の分厚い響きにより煌びやかな音響を呈していたが、セクション5では金管楽器は省かれ、全体的に強弱を弱めており、前半と比較すると繊細な響きに変化している。

第2オーケストラ41小節3拍目より第1オーケストラが現れると共に、第1オーケストラ減衰していき42小節が終えると休止する。第1オーケストラ42小節より参照すると、第1ホルンにより変奏・変容された譜例161の旋律を奏でていることがわかる。この旋律は1小節ずれて43小節3拍目より現れるトランペットへとエコーしている。45小節より弦楽器群が動き始める。弦楽器群の動きを参照すると、45小節3拍目～50小節のヴァイオリン、48～50小節のヴィオラとチェロはそれぞれ変奏・変容された譜例165の旋律を奏でている。51小節よりヴァイオリン、ヴィオラ、チェロは譜例175の旋律を変奏・変容させた旋律を奏でる。







最後のセクション6では、これ以降最後まで2つのオーケストラは拍子、テンポが完全に一致し、1つのオーケストラとして扱われる。ここでは複数の旋律や動機が蓄積されていき、多層的な音空間を作り出し書法が試みられている。音空間を形成している旋律や動機について参照したい。

最初に第1オーケストラを参照すると、56～59小節のトランペットに注目すると、変奏・変容した譜例169の旋律を奏でている。続いて独奏オーボエの57～59小節に注目すると変奏・変容した譜例161の旋律を奏でている。さらに独奏オーボエの旋律の58～59小節の部分を、オーケストラの中のオーボエはユニゾンで奏で、同じくトランペットは1オクターブ下の音域で奏でている。

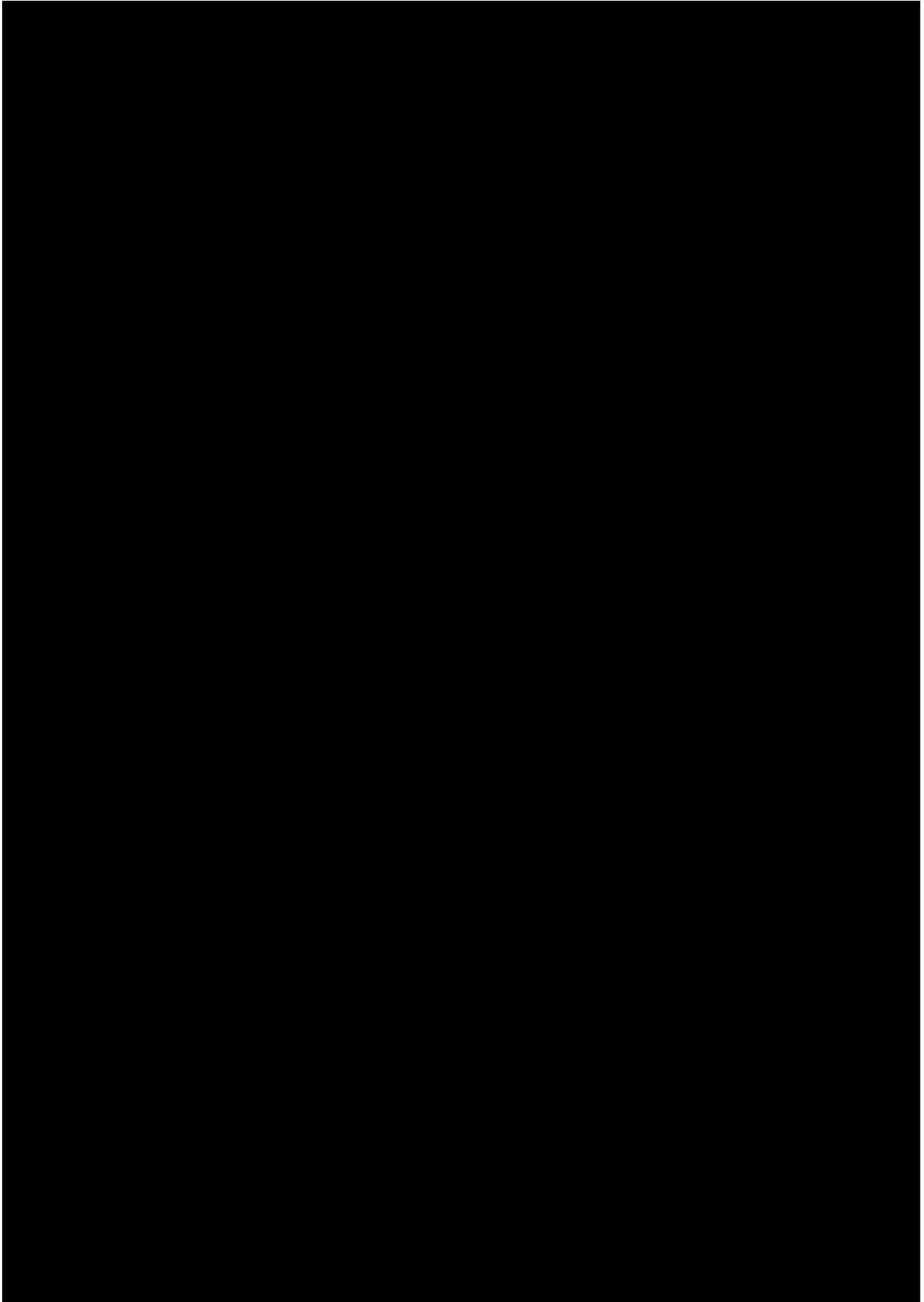
続いて第2オーケストラを参照すると、Es管クラリネット（ピッコロクラリネット）の46～48小節に注目すると、変奏・変容した譜例161の旋律を奏でており、この旋律は47～48小節の部分ではフルートもユニゾンで重ねている。続いて48～50小節にて独奏トロンボーンが変奏・変容した譜例169の旋律を奏でている。さらにこの旋律の50小節の部分はトランペットがユニゾンで奏で、オーボエが1オクターブ上の音域で奏でている。

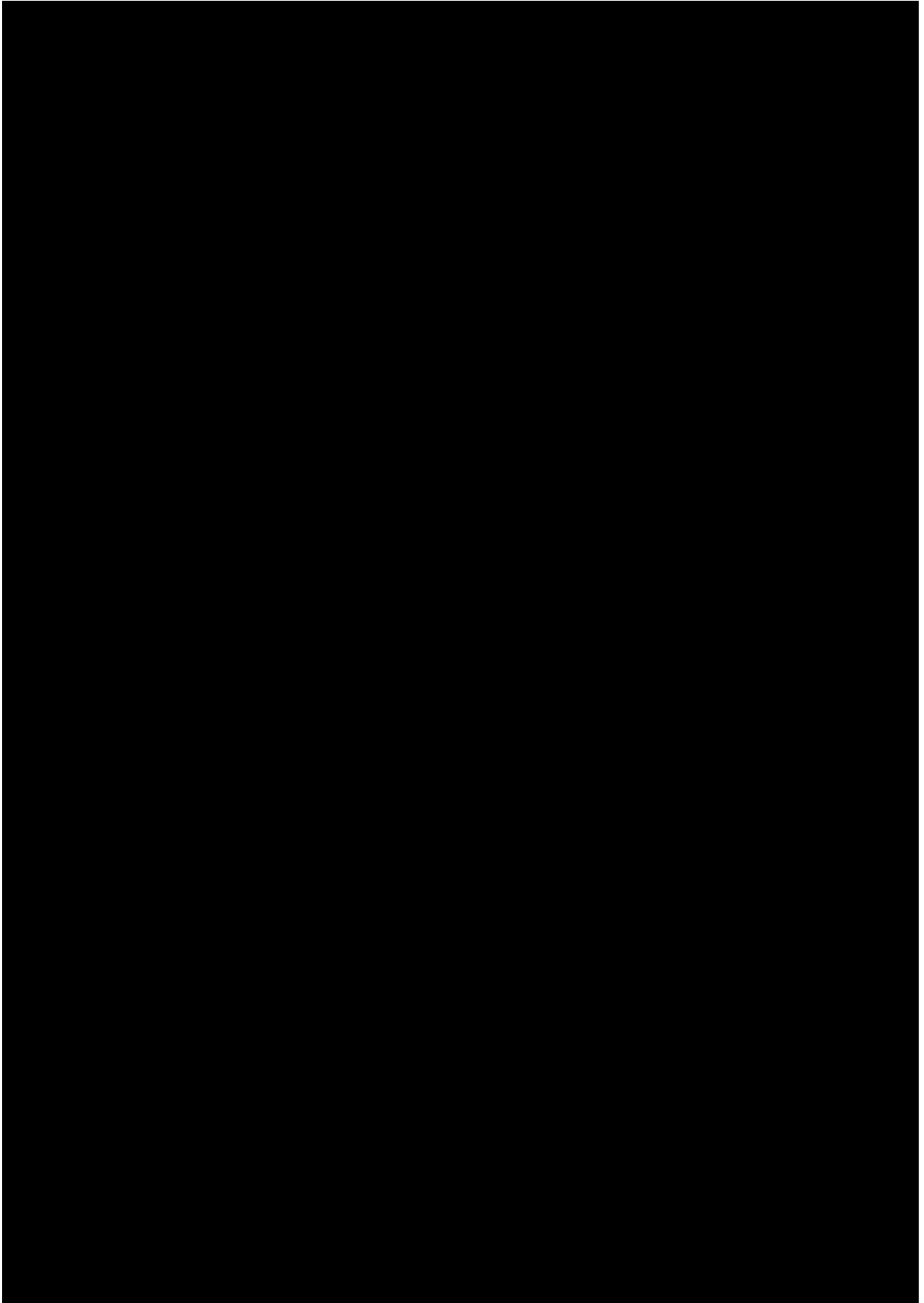
続けて他の楽器の動きを2つのオーケストラと対比しながら参照してみる。先ほど参照した旋律以外の動きを参照すると、これまでに見受けられたような短い動機を反復させる書法であったり、下降音型や上行音型による動機を反復させる書法が見受けられる。その中からいくつかの動きを参照してみると、第1オーケストラ58小節よりフルートとクラリネットが下降音型の動機を奏でているが、この動きは1拍ずれて第2オーケストラ49小節よりフルートとクラリネットへとエコーしている様子が見受けられる。

次にハープ、鍵盤楽器、打楽器の動きを参照すると、2つのオーケストラで同じ動きをしていることが見受けられるが、片方が短い動機を反復している時に、もう片方はトレモロなどで持続音を奏でたり休止している様子が見受けられる。この関係は弦楽器にも見受けられ、片側が上行音型の動機を奏でている時、もう片方は持続音を奏でている。

このように、この部分ではこれまでで最も多く旋律や動機を蓄積させて多層的な空間を作り出していることがわかる。この巨大な音空間は徐々に増幅していき、第1オーケストラでは60小節、第2オーケストラでは51小節の場面でオーケストラ全体がfffで鳴り、クライマックスを迎える。

楽曲の結尾部を参照すると、第1オーケストラ63～64小節でホルン、ハープ、マンドリン、ヴィブラフォンにより変奏・変容した譜例161が奏でられ、この旋律は2拍ずらされ、第2オーケストラのホルン、ハープ、ギター、ヴィブラフォンへエコーし、54小節2拍目より奏でられる。楽曲の最後Des durの主和音が鳴らされて楽曲を終える。





4-3 総括

ここでは4つの楽章の分析の中で見受けられた空間性に関する書法について総括を行う。

最初に1971年に書かれた第1曲《ストローフ》の分析を行った。この楽章では、第1期の《ノヴェンバー・ステップス》や《クロッシング》などの管弦楽作品に見受けられた先鋭的な音響が楽曲全体を支配していた。《ストローフ》においてその音響を作り出す核となっていたのは、ハープやギターなどの撥弦楽器や、ピアノ、チェレスタなどの鍵盤楽器、ヴィブラフォンやグロックンシュピールなどの打楽器などが奏でる技巧的なパッセージを管弦楽器によりエコーを加える「打音とエコー」の書法であった。そのエコーした音がホケトゥスのような書法により連なっていく中で、断片的な旋律が時折垣間見られた。しかしながらこの旋律は、《秋庭歌》以降に見受けられる主旋律のようなものとは異なり、音響の中から瞬間的に浮かび上がるのみに留まる。《ストローフ》の楽曲中に最も明確に聞こえてきた弦楽器群による下降音型の旋律（譜例145）なども瞬間的に浮かび上がってくる旋律の1つと言えるだろう。

2つの独奏楽器は、このようにして作り出された音空間の中に流れ込むように現れる。独奏楽器の奏でる動きを参照すると、重音奏法やグリッサンド、過剰な音程跳躍や半音階を中心とした技巧的なパッセージが繰り返されていた。武満の言葉を思い返すと、独奏楽器は旋律を奏でる役目を担っていると説明していたが、ここでの独奏楽器の動きの中からは明確な旋律を見出すことは困難であった。しかしながら、前述したオーケストラの動きのように、技巧的なパッセージの合間合間に断片的な旋律を見出すことができた。このことにより、独奏楽器の動きはオーケストラの動きを元に導かれていると考えられ、《遠い呼び声の彼方へ!》で見受けられた、オーケストラパートが奏でた動機が独奏楽器へとエコーする書法は既に《ストローフ》にて用いていたと指摘した。これは武満が《ストローフ》の楽曲解説に述べた「何かか形作られている」という様子を描いていることを想起させると共に、オーケストラの作り出す音空間から導かれた独奏楽器の動きという様相は、巨大な響きの流れの中から音を聞き出す「音の河」の概念と類似していると言える。

音空間に関する書法の面では、打音とエコーの書法の他に、複数の反復書法による音の層を蓄積させて多層的な音空間を作り出す書法が2箇所で見受けられた。1箇所目（譜例147、148）の書法を参照したところ、ポリテンポを用いる反復書法と、第3期以降に見受けられる、短い旋律を数小節単位または数拍単位で固定し反復させる方法の両方が用いられていることが見受けられた。前者の反復書法は、第2章にて《ブライス》や《ウォーター・ウェイズ》に見受けられたものであり、第2期における新たな

書法と論じたが、既にこの書法は1971年の時点で用いていたことがわかった。また、後者の反復書法は第3期以降に見受けられるようになる書法であった。

2箇所目（譜例153）の反復書法は、第1期に見受けられた指示された音を矢印で指示された小節まで繰り返す図形記譜の書法によるものであった。ここでは、その書法により生まれる混沌とした音響の中に、2つのオーケストラのホルン、トロンボーンパートにより、て瀧口の詩「きみの眼…」をフランス語により囁く場面が見受けられた。

このように《ストローフ》では第1期から第3期までに見受けられる3つの反復書法を用いていることが確認できた。しかしながら、アレアトリーの書法、ポリテンポの書法は第3期以降にはほとんど見受けられなくなることから、《ストローフ》が書かれた1971年は、反復書法の転換期であったと言える。

物理的空間を利用した書法については譜例152の部分にて、その効果を用いていたと言える。しかしながら、2つのオーケストラが反応しあったりする場面はほとんど見受けられなかった。これは武満が説明していた楽章が持つ物語からの影響があるのかもしれないと推測された。

続く第2曲《ジェネシス》では、冒頭より旋律が奏でられ、それを変奏・変容する書法を用いていることも確認できた。また、ずれを用いたエコーの書法や、複数の旋律や動機を蓄積させ多層的な音空間を形成する書法、1つの動機を反復させながら強弱が減衰していくエコーの書法など、第3期に見受けられた音空間に関する書法が楽曲全体を通して用いられていた。これらの書法に伴い、非常に多くの旋律や動機が用いられていることが《ジェネシス》の特徴として挙げられる。この旋律の扱い方に、この楽章の物語を表しているようにも捉えられた。

例えば、第1オーケストラの独奏オーボエでは譜例165、169の旋律、第2オーケストラの独奏トロンボーンでは譜例159、160の旋律などは、一部の例外はありながらも、《ジェネシス》の全体を通してそれぞれのオーケストラを中心に用いられていた。つまり、上記の旋律が武満の説明する女性、男性を象徴するものであると考えられると共に、《ジェネシス》における主旋律であると言える。これらの旋律は独奏楽器により奏でられると、周囲のオーケストラパートへとエコーする書法が見受けられた。この点で《遠い呼び声の彼方へ！》を始めとする第3期の作品群に見受けられた書法が用いられていたと言える。また譜例161、175の旋律は、提示された直後から2つのオーケストラ間で用いられていると共に、以降の楽章においても変奏・変容しながら循環するように度々用いられる旋律であると言える。

物理的空間を利用した書法の面では、譜例176や譜例178の部分で見受けられた。ここでは1つの旋律、または動機が2つのオーケストラ間でエコーしたり、呼び交わされるという書法を用いていた。

第3曲《トレーセス》は武満によると、2つのオーケストラ間で交換が行われると説明しており、これを明確に知覚するために3つのコードのみを用いて作曲していると述べると共に、独奏オーボエの伴奏を第2オーケストラが行なったり、その逆の独奏トロンボーンの伴奏を第1オーケストラが行なっていると説明していた。

分析を試みたところ、譜例 181、182、183 の3つの旋律を中心に作られていることがわかった。《トレーセス》ではオーケストラパートにより、この旋律を併置したり、蓄積させて多層的な音空間を形成する書法を用いていた。このようにして作り出された音空間の中に、第2曲《ジェネシス》で提示された主旋律を用いた旋律を奏でる独奏楽器が漂う場面が楽曲の多くを占めていた。

また、《トレーセス》の特徴として、2つのオーケストラによる物理的空間を利用した書法が殆ど用いられなくなるという点を指摘できる。多くの場面は前述したような独奏楽器とオーケストラの関係により音楽が進行していくが、2つのオーケストラが同時に動く場面は殆ど見受けられなかった。また、そのような場面が瞬間的に現れたとしても、2つのオーケストラ間で呼び交わしあったり、エコーしたりする書法は1箇所（譜例 194）であった。

さらに2つのオーケストラの拍子やテンポを参照すると、これまでの楽章ではそれぞれに異なった拍子やテンポが与えられていたが、《トレーセス》では完全に一致していた。このことは《ジェモー》の持つ物語を表象する出来事であると言えるが、楽章が進むに連れて、徐々に2つのオーケストラを利用した効果が消失していくことでもあった。

最終楽章の《アンティストロフ》では新たな旋律は提示せず、これまでの楽章にて提示した旋律を変奏・変容して再提示していく様子が多く見受けられた。それらを扱う書法はこれまでの楽章にも見受けられた併置する書法であったり、様々なエコーの書法によるものであった。

物理的空間を利用した書法の面では、2つのオーケストラが同時に動く場面は殆ど見受けられず、どちらか一方のオーケストラが動いている時、片方のオーケストラは休止している状況が多くの場面で見受けられた。2つのオーケストラが同時に動く場合、《トレーセス》と同様に拍子やテンポは完全に一致し、1つのオーケストラとして扱われていた。その顕著な部分として、クライマックスであるセクション6を挙げることができる。このように、2つのオーケストラを使用する物理的空間の書法は、最後に向かうに連れて殆ど見受けられなくなってしまうことが明らかとなった。しかしながら、これは武満が《ジェモー》に与えた物語の結末である「2つのものが1つになる」という様相を表しているものであると言える。

また形式の面では《アンティストロフ》のみに冒頭の楽想が楽曲終盤に再現される書法が見受けられた。しかしながら、この書法は他の楽章においても、提示された動機が楽曲内で循環するように再提

示していたことと同様の書法であったと考えられる。つまり「庭」のメタファーの書法とは異なると言える。その観点では、第1曲《ストローフ》と第4曲《アンティストローフ》は《秋庭歌一具》のような関係は存在しないと言える。

以上の分析結果より《ジェモー》における空間性に関する書法について総括する。まず、音空間に関する書法については、1971年に書かれた第1曲《ストローフ》では第1期の管弦楽作品における書法の延長線上にある作品であると言える。中でも、アレアトリーなどの書法による反復する動機を蓄積させて音空間を形成していた《アーク》や、打音とエコーを中心とした書法を行っていた《クロッシング》などの系譜に属する作品であると言える。

第2曲《ジェネシス》以降の1986年に書かれた作品は、第3期前後より見受けられた旋律を用いた書法を中心に作られていたと言える。その書法は、様々なエコーの書法や、旋律や動機を蓄積させて多層的な音空間を作り出し、それが変奏・変容しながら循環するように何度も提示され、その音空間の連続の中に独奏楽器が揺蕩っているという書法であった。この点では、第3期の最初に書かれた《遠い呼び声の彼方へ!》以降、晩年に至るまで音空間に関する書法に変化はなかったと言える。しかしながら、第3期の作品群の中では群を抜いて多くの旋律を扱っている点では、第3期にて試みた旋律を用いて音空間を形成する書法を統括するような作品であったと言えると共に、音空間に関する様々な書法を確かなものとした作品であると言える。

物理的空間の面では、《ストローフ》においては徹底して2つのオーケストラに異なる拍子、テンポを設定し、2つの異なるオーケストラとして扱っていた。また、2つのオーケストラ間でエコーし合うような書法も見受けられた。続く第2曲《ジェネシス》においても2つのオーケストラに異なる拍子、テンポを設定する書法は見受けられたが、楽曲終盤に向かうにつれて徐々に2つのオーケストラの拍子やテンポが合わさる瞬間が多く見受けられるようになった。第3曲《トレーセス》では、2つのオーケストラを扱う場面が減り、多くの場面で1つのオーケストラと独奏楽器により進行していた。第4曲《アンティストローフ》では2つのオーケストラの拍子やテンポは一致し、1つのオーケストラとして扱っていた。つまり《ジェモー》2楽章以降においては、第2期に見受けられた舞台左右に対向配置し、その効果を用いて作曲するといったようなものではなく、飽くまで《ジェモー》に設定された物語を想起させるために2つのオーケストラを用いていたと言え、より重要なのは、旋律や動機をどのように扱うかという問題であったと言える。

このことから、第2期から第3期の終わりにかけて武満の空間性の意識に変化が起きていたことを指摘できる。それは、《ストローフ》が書かれた第2期では楽器の特殊配置による物理的空間への試みを中心とした空間性を指向していたが、第2曲以降が書かれた第3期の後半では、物理的空間への試みで

はなく、旋律などを中心とした音空間における試みを中心とした書法を指向する態度へと変化したと言える。

第5章 結論

以上、本研究を通して導き出された武満の空間性に関する書法について、創作史を俯瞰しながら総括すると共に、《秋庭歌一具》、《ジェモー》の2作品は創作史の中でどのような存在であったのかについて論じて本論文を閉じることとする。

本研究では空間性に関する試みを、楽器配置により作り出される空間を「物理的空間」、音組織の操作やオーケストレーションにより作り出される音響の空間を「音空間」と定義し、特に音空間に関する書法において、旋律を中心的なトピックに据えて考察を行った。その上で、武満の創作史を《秋庭歌一具》、《ジェモー》を観点に4つの時代に分割し、「庭」や「水」のメタファーに分類される作品群の書法の変遷を考察した。

第1期は、オーケストラ内の楽器をいくつかのグループに分割し特殊配置を試みる書法が多く見受けられた。最初に考察した《環礁》では、ソプラノが奏でる旋律の断片を、オーケストラへ散りばめることにより音響を作り出す書法が見受けられた。1966年に書かれた《地平線のドーリア》では、打音とエコーの書法が見受けられ、そのエコーの連なりから断片的な旋律が浮かび上がってくるホケトゥスのような書法も見受けられた。またこのような打音とエコーの書法は1969年に書かれる《クロッシング》においても見受けられた。また、この時代のもっとも特徴的な書法は2-1-3で言及した《アーク》における無時間的な音のオブジェを蓄積させて多層的な音空間を作り出す書法であった。この書法は、指示された音を矢印で指示された小節まで繰り返す図形記譜の書法を様々な楽器や楽器群で行い蓄積させていくことだった。このような書法を武満は汎焦点的書法と説明していた。このように第1期は音空間に関する書法が見受けられながらも、その多くは物理的空間に関する試みを前提に作り出されていたと言える。また、《環礁》や《地平線のドーリア》において旋律が見受けられたと述べたが、それは瞬間的に立ち上るとどまり、楽曲中に循環するように用いるような存在とは言えない。つまり、この時期は武満自身の旋律の扱い方を模索しているような時期であったと言える。

第2期は《ジェモー》の第1曲《ストローフ》が完成し、《秋庭歌一具》が成立するまでの時期であった。この時期も第1期から引き続き、楽器の特殊配置が試みられたが、《カシオペア》以降の配置方法は《地平線のドーリア》に見受けられた、舞台上にて2群のグループを前後に配置する試みが中心となっていた。この書法は1972年の《ディスタンス》、1973年の《秋庭歌》、1974年の《ガーデン・レイン》と連続して試みられる。この配置方法に続いて、1976年に書かれる《ブライス》、《ウェイヴ

ス》、1977～78年に書かれる《ウォーター・ウェイズ》において、舞台上左右に2つの同質楽器を対向配置する試みが現れた。

音空間に関する試みでは、《ガーデン・レイン》において明確な旋律が用いられていた。そしてその旋律を複数の楽器でずれを伴いながら奏でることで多層的な音空間を作り出していた。また、《ブライス》や《ウォーター・ウェイズ》では、第1期に見受けられた指示された音を矢印で指示された小節まで繰り返す図形記譜の書法を発展させた、異なる周期のパッセージを「ポリテンポ」で蓄積させる反復書法が用いられていた。また、《ディスタンス》の考察において、「沈黙」の捉え方を無音状態ではなく、笙が鳴り響いている状態を沈黙と捉えるような意識に変化していると論じた。

この時代の書法は第1期の物理的空間や音空間に関する書法を引き継ぎながらも、徐々に変化が見受けられるようになった時期であると言える。その変化のタイミングを参照すると、《ジェモー》第1曲《ストローフ》が発表された1971年以降に楽器配置の傾向が変化したり、《秋庭歌》が発表された1973年の翌年の《ガーデン・レイン》より明確な旋律が用いられるようになったことがわかる。

第3期は、《秋庭歌一具》成立から《ジェモー》成立までの6年間の時期であった。この時期は、物理的空間の試みは影を潜め、音空間に関する書法による作品が多く作曲された時期であった。また、これまで頻繁に書かれていた「庭」のメタファーに分類される作品も減少し、「水」のメタファーに関する作品が多くを占めていた。

この時代より明確な主旋律が現れ、その主旋律から「数」の操作により導き出された様々な旋律や動機により、音空間を形成する書法が試みられていた。その具体的な書法は、主旋律から導き出された複数の旋律を蓄積させて多層的な音空間を作り出す書法や、中心楽器が奏でる旋律がオーケストラパートへとエコーする書法などが見受けられた。いずれの書法も、協奏曲の形態をとる作品において見受けられた書法であった。このようにして作り出された音空間を武満は「^{イマジナリー}想像的な^{サウンドスケープ}音響風景」と呼び、楽曲の構造はこのような音空間が併置され、連続していくことにより形作られていた。そして、その連続する音空間の中を独奏楽器は揺蕩うような動きを見せていた。この書法は、協奏曲の形態をとる作品に顕著に見られると論じたが、《雨ぞふる》などの独奏楽器を持たない作品においても、その時々には主旋律を奏でる中心楽器を変えることにより、前述した書法がとられていた。このような書法を行う上で、「数」の操作は核となるような重要な役割を担っていたと論じた。

また、第2期までに見受けられた反復書法も、アレアトリーによる図形記譜ではなく、実際に反復する旋律や動機を定量記譜法により記譜する書法に変化している。それと共に、反復しながら強弱が徐々に減衰していくエコーの書法も見受けられた。

この時期に書かれる、唯一の「庭」のメタファーに分類される作品である《夢窓》では、楽器の特殊配置が用いられていた。ここでの配置は《秋庭歌一具》に見受けられた、舞台上にて複数のグループを舞台左右、前後に配置するというものであった。

音空間に関する書法では、4つの旋律が用いられており、その旋律はその時々に変奏・変容して提示され、様々なエコーの書法や、複数の旋律を蓄積させて多層的な音空間を作り出す書法などが見受けられた。しかしながら《夢窓》では、音空間の中を漂う存在の中心旋律が存在しておらず、飽くまで4つの旋律を用いて音響庭園を作り出す書法を試みていたと言える。つまり、《アーク》の時の音響庭園は、無時間的な音のオブジェの蓄積で作られていたが、《夢窓》では旋律により作り出す書法を試みていたのである。

また、《夢窓》の形式には、楽曲終盤にて冒頭のセクションに回帰する「庭」のメタファー特有の方法が見受けられた。この形式は第1期から見受けられたものであった。しかしながら《夢窓》では回帰部分以外は「水」のメタファーの作品と同様に、循環するセクション構造と同じような形式であった。

第4期は、《ジェモー》完成以降から1995年までの時期であった。この時期は、再び「庭」のメタファーに分類される作品が現れると共に、楽器の特殊配置を試みる作品群が作曲される特徴があった。

最初に、第4期に入って間もない内に書かれた《ウォーター・ドリーミング》と《ノスタルジア》の考察を行った。前述したとおり、どちらも4期に入って間もない内に書かれたため、第3期に見受けられた音空間に関する書法による作品であると言えた。続いて、第4期に入り、少し時間が経過した時点の作品且つ、「庭」のメタファーに分類される作品である《ア・ストリング・アラウンド・オータム》と《ファンタズマ/カントス》の考察を行った。これらは「庭」のメタファーに分類される作品の特徴である、楽器の特殊配置を行っていなかった。これらの考察を通して明らかとなったことは、「庭」のメタファーの音空間に関する書法は、第1期、第2期に見られた無時間的な音のオブジェを多層的に重ね合わせる方法ではなく、第3期より見受けられた主旋律を基に様々な動機を導き出し、それをエコーの書法や多層的に蓄積させることにより音空間を作り出す書法に変化していた。このような音空間に関する書法は「水」のメタファーに見受けられた方法と同じであり、第4期では「庭」と「水」の両メタファーの音空間に関する書法の差はなくなっていた。

第4期には物理的空間に関する新たな試みとして「バンダ」を用いる書法が見受けられた。この書法は《トゥリー・ライン》にて萌芽を見せ、《フロム・ミー・フロズ・ホワット・ユー・コール・タイム》にて奏者が客席内を歩きながら演奏する演出により顕在化し、続く《セレモニアル -An Autumn Ode-》では、奏者を客席内に配置する試みが行われ、《群島S.》にて、舞台上における特殊配置と、客席内に奏者を配置するバンダの試みが合流した。バンダによる試みがどのように音空間の書法と結び付

いているのかを考察するために《群島S.》の短い分析を行った。そこでは、第3期より頻繁に見受けられたエコーの書法が多くの場合で用いられていたことがわかった。その書法が新たな物理的空間の試み（バンド）と合わさることで、空間を隔てた楽器間で呼び交わしているような効果を作り出していることが明らかとなった。

この考察の中で得られた書法を元に《秋庭歌一具》、《ジェモー》の分析を試みた。その中で明らかとなったことは、《秋庭歌一具》にて、第1期から第2期までに試みられた物理的空間や旋律を用いる音空間に関する書法は、完成を迎えていたということであった。その後の第3期に見られる複数の旋律を用いて音空間を作り出す書法や様々なエコーの書法というのは、既に《秋庭歌一具》にて試みられたものである。また、物理的空間の面では《秋庭歌一具》以降、第3期における楽器の特殊配置を用いる作品は《夢窓》のみであり、《夢窓》の楽器配置は《秋庭歌一具》の楽器配置と同様の方法であったことから、物理的空間の試みにおいても基本的な書法の完成を迎えていたと言える。以上のことから《秋庭歌一具》は、第3期までの空間性に関する書法において、重要な位置を占めていた作品であると言える。

《秋庭歌一具》成立後の第3期にて、「水」のメタファーに分類される作品群により、旋律を中心とした音空間に関する書法が推し進められた。その中で見出された様々な旋律を用いた書法により音空間を作り出す書法は、《ジェモー》にて網羅的に扱われていたことが明らかとなった。

また、《ジェモー》における物理的空間の試みとしては、1971年に書かれた第1曲《ストローフ》までは2つのオーケストラ間で呼び交わし合う場面が見受けられたが、1986年に追加された3つの楽章は、第4曲《アンティストローフ》に向かうにつれ、2つのオーケストラの拍子やテンポが合わさり、1つのオーケストラとして扱われるようになる。つまり、物理的空間に関する試みは殆ど見受けられなくなった。このことから、第2期と第3期では武満の空間性の関心が物理的空間の試みから音空間の試みへと指向性を変化させていたと言える。これにより、船山は武満の音楽における空間性や書法面において《ジェモー》は重要な作品であると位置付けたが、本研究の物理的空間の面から捉えると、《ジェモー》は重要な位置を占める作品であるとは言えない。しかしながら、音空間に関する書法の面から捉えると、第3期で試みられた書法を統括するような作品であると共に、武満の音空間に関する書法を決定づけた作品であったと言える。

参考文献・資料

・日本語研究文献

- 秋山晃男 1981 『音楽の手帳 武満徹』東京：青土社
- 浅香淳 994 『音楽芸術 '94 12月号』東京：音楽之友社
- 小野光子 1997 「武満徹の雅楽《秋庭歌一具》への一考察：芸術における不易と流行」『国立音楽大学院研究年年報 音楽研究』 9:80-98
- 小野光子 2016 『武満徹 ある作曲家の肖像』東京：音楽之友社
- 金田望 2019 「武満徹のオーケストラ作品における空間配置の主題化 —変遷と概観と3つの分析—」
『国立音楽大学院研究年年報 音楽研究』 31:159-175
- 川崎弘二 2018 『武満徹の電子音楽』東京：アルテスパブリッシング
- 菅野 将典 2012 「武満徹における「2」と「水」の美学—空間語法と時間語法の観点から—」
『東京藝術大学音楽学部紀要』 38:1-16
- 木戸敏郎 1999 『日本音楽叢書一 伶楽』東京：新潮社
- 小沼純一 2005 『武満徹—その音楽地図』東京：PHP 研究所
- 小沼純一 2021 『武満徹逍遙：遠ざかる季節から』東京：青土社
- シュトックハウゼン, カールハインツ 1999 『シュトックハウゼン音楽論集』清水穰訳
東京：現代思潮社
- 次郎丸智希 2012 「武満徹作品における音楽語法の変遷：モチーフ SEA を中心にして」
東京：お茶の水女子大学人文科学研究
- 高野紀子 1970 「ヴィラールトと分割合唱について」『有馬大五郎先生古稀記念論文集』
東京：国立音楽大学、163-193
- 武田明倫、門馬直美、船山隆『ポリフォーン Vol.8 総特集 武満徹』東京：ティビーエス・ブリタニカ
- 武満徹 1987 『夢と数—音楽の語法』東京：リプロポート
- 武満徹 2000a 『武満徹著作集1』東京：新潮社
- 武満徹 2000b 『武満徹著作集2』東京：新潮社
- 武満徹 2000c 『武満徹著作集3』東京：新潮社
- 武満徹 2000d 『武満徹著作集4』東京：新潮社
- 武満徹 2000e 『武満徹著作集5』東京：新潮社
- 立花隆 2016 『武満徹・音楽創造への旅』東京：文藝春秋

- 長木誠司・樋口隆一 2000 『武満徹 音の河のゆくえ』東京：平凡社
- 永岡都 2011 「シュトックハウゼン「ラウム・ムジーク(空間音楽)」の理論と実践」-EXPO'70 における「オーディトリウム」の音響空間」『昭和女子大学初等教育学科紀要 「学苑」』 78-90
- 檜崎洋子 1994 『武満徹と三善晃の作曲様式 無調性と音群作法をめぐって』
東京：音楽之友社
- 檜崎洋子 2005 『武満徹 (作曲家・人と作品シリーズ)』東京：音楽之友社
- バート,ピーター 2006 『武満徹の音楽』 小野光子訳 東京：音楽之友社
- 原塁 2017 「武満徹における反復記号の使用法—同時代の作品からの影響とその美学の変化—」
『美学』 68(2):109-120
- 船山隆 1998 『武満徹 響きの海へ』東京：音楽之友社
- 水野みか子 2000 「大阪万博鉄鋼館における「音楽の空間化」の理念と技術について」
『日本建築学会論文集』 52:113-128
- 宮川渉 2018 「武満徹作品における雅楽の要素—《ランドスケープ》《地平線のドーリア》
《秋庭歌一具》の共通性—」, 『音楽表現学』 16:1-20
- 吉田秀和、他 1975 『ユリイカ1月号 特集 武満徹 ことばと音楽』東京：青土社

・ 欧文研究文献

- Arnold, Denis, Anthony F. Carver, and Valerio Morucci. "Cori spezzati/polychoral." *Grove Music Online*. 2001; Accessed 1 Nov. 2021.
- Chouvel, Jean-Marc et Solomos, Makis, 1998. *L'espace : Musique/Philosophie*. Paris: L'Harmattan.
- Harley, Maria Anna. 2016. *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis, Ideas and Implementations*. USA: Moonrise Press.
- Miyakawa, Wataru. 2012. *Toru Takemitsu: Situation, héritage, culture*. Paris: L'Harmattan.
- Music and Spatiality: The 13th Biennial International Conference on Music Theory and Analysis*
Department of Music Theory, Faculty of Music Belgrade, October 4–6, 2019. Program.
- Ohtake, Noriko. 1993. *Creative Sources for the Music of Toru Takemitsu*. USA: Scholar Pr.
- Ojala, Juha. 2009. *Space in Musical Semiosis An Abductive Theory of the Musical Composition Process*. Finland: University of Helsinki.
- Solomon, Jason W. 2007. "Spatialization in Music: The Analysis and Interpretation of Spatial Gestures."

PhD Dissertation. The University of Georgia..

Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.

・ライナーノート

秋山邦晴 1966 『武満徹の音楽』 東京：日本ビクター

白石美雪 1994 『Gémeaux』 東京：日本コロムビア

武満徹全集編集室 2002 『武満徹全集第1巻』 東京：小学館

武満徹全集編集室 2003 『武満徹全集第2巻』 東京：小学館

沼野雄司 2002 『秋庭歌一具』 東京：ソニー・ミュージックジャパンインターナショナル

・映像資料

1993 『ファンタズマ・カントス～1791-1891-1991 モーツァルト/ブラームス/武満：1791-

1891-1991 Vienna：ウィーン交響楽団,ウィーン・アルティス弦楽四重奏団』

東京：BMG ビクター

・参考音源

武満徹全集編集室 2002 『武満徹全集第1巻』 東京：小学館

武満徹全集編集室 2003 『武満徹全集第2巻』 東京：小学館

・参考楽譜

Ludwig van Beethoven. 2009 *Piano Sonatas Volume 1*. Germany: G. Henle Verlag

Takemitsu Toru. 1962 *Uninterrupted Rest*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1962 *Requiem pour orchestre a cordes*. New York: C.F. Peters

Takemitsu Toru. 1967 *November steps*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1968 *The dorian horizon*. 東京: 音楽之友社

Takemitsu Toru. 1969 *Green*. New York: C.F. Peters

Takemitsu Toru. 1970 *Coral Island*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1972 *Crossing*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1972 *Cassiopeia*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1972 *Cross Talk*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1974 *Garden Rain*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1976 *Bryce*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1977 *Quatrain*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1978 *A flock descends into the pentagonal garden*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1978 *Water Ways*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1981 *Far calls, coming, far!*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. 1981 *Rain Tree*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. 1982 *Rain Tree Sketch*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. 1983 *Rain Coming*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. 1984 *Distance*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1987 *Quatrain II*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1987 *Arc pour piano et orchestra*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1987 *Textures : Arc II, part 1 pour piano et orchestre*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1987 *Reflexion : Arc II, part 2 pour piano et orchestre*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1987 *Coda : Arc II, part 3 pour orchestre*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1988 *Dream/Window*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. 1988 *Nostalgia in Memory of Andrei Tarkovskij*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. 1989 *Distance de fee*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. 1989 *I Hear the Water Dreaming*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. 1990 *Gitimalya*. Paris: Salabert

Takemitsu Toru. 1991 *A String Around Autumn*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. 1993 *Fatsma/Cantos*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. 1994 *Archipelago S.*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. 1999 *Fatsma/Cantos II*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. 2004 *From Me Flows What You Call Time*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. unpublished *In an Autumn Garden*. 東京：日本シヨット

Takemitsu Toru. unpublished *Gémeaux*. 東京：日本シヨット

謝辞

本論文を執筆するにあたり、ご指導ご教鞭を頂きました友利修先生に心より深く感謝申し上げます。本研究の中心であった「空間性」という曖昧なトピックを、多面的な解釈により様々な示唆を与えて頂いたからこそ、本論文の完成を迎えることができました。

また、作曲の川島素晴先生、インタビューを受けて頂いた笙の宮田まゆみ先生、そして快く《秋庭歌一具》、《ジェモー》の楽譜使用を承諾して頂いたショット・ミュージック株式会社様に厚く感謝申し上げます。