

博士論文

湯浅譲二の創作における声の新しい役割と可能性
一言語コミュニケーションを主題化した作品群の分析研究

A New Role and Possibilities of Human Voice in Joji Yuasa's Creation:
Analytical Studies of His Works Thematising Linguistic Communication

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

中辻 小百合

凡例

1. 引用文および雑誌論文のタイトルは「 」で括る。
2. 書名および雑誌名は『 』で括る。
3. 楽曲名は《 》で、組曲内の作品名は〈 〉で括る。
4. 注および図表、譜例は章毎の通し番号とする。
5. 楽器名および声種名は下記の略語を用いる。

Picc ピッコロ

Fl フルート

A-Fl アルト・フルート

B-Fl バス・フルート

Ob オーボエ

E-Hrn イングリッシュ・ホルン

Cl クラリネット

B-Cl バス・クラリネット

Fg ファゴット

Hrn ホルン

Trp トランペット

Trb トロンボーン

A-Sax アルト・サクソフォーン

T-Rec テノール・リコーダー

Perc パーカッション

Vib ヴィブラフォン

Mar マリンバ

Hrp ハープ

Pf ピアノ

Vn ヴァイオリン

Va ヴィオラ

Vc チェロ

Cb コントラバス
Guit ギター
Sop ソプラノ
Mez メゾ・ソプラノ
Alt アルト
Ten テノール
Bar バリトン
Vo 声
Mix-Chor 混声合唱
Male-Chor 男声合唱
F-Chor 女声合唱
C-Chor 児童合唱
Orch オーケストラ
Stq 弦楽四重奏
Ens アンサンブル
Perc-Ens パーカッション・アンサンブル
Mand-Orch マンドリン・オーケストラ

6. 出版社名およびレコード・CD 会社は下記の略語を用いる。

[出版]

全音 全音楽譜出版社

音友 音楽之友社

JFC 日本作曲家協議会

[レコード・CD]

A Angel

C Columbia

CT カメラータ・トウキョウ

CS CBS/Sony

D Denon

EX Ex-House

Fo Fontec

J Jupiter

K King

NAR 日本アーコステイックレコーズ

PV Pro Viva

R RCA

T 東芝

TO 東京音楽大学

V Victor

目次

序	1
第1章 20世紀後半の音楽における声・コミュニケーションと湯浅譲二の アプローチ	6
1-1. 20世紀後半の音楽における声とコミュニケーション	6
1-1-1. 音楽の素材としての声	6
1-1-1-1. 声の音色をセリ一的に捉える試み	6
1-1-1-2. 声を通して浮かび上がる身体性	7
1-1-2. 音楽とコミュニケーション	10
1-2. 湯浅譲二のアプローチ	12
1-3. 湯浅譲二に関する先行研究	13
第2章 湯浅譲二作品と声	17
2-1. 湯浅譲二の声を含む作品の概観	20
2-2. 湯浅譲二の音楽観における声とコミュニケーション	28
2-3. 作品分析にあたって	31
2-3-1. 音楽的・音響的要素および音楽のディスコース	31
2-3-2. 言語の問題に関わる諸要素	32
第3章 湯浅譲二の言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品分析	35
3-1. 《ヴォイセス・カミング》(1969)	35
3-1-1. 作品の概要	35
3-1-2. 音楽のディスコース	36
3-1-2-1. 第1曲〈テレ・フォノ・パシィ〉	36
3-1-2-2. 第2曲〈インタビュー〉	39
3-1-2-3. 第3曲〈殺された二人の平和戦士を記念して〉	48
3-1-3. 使用素材の言語的特性	49
3-1-3-1. 第1曲〈テレ・フォノ・パシィ〉における役割遂行としての電話交換	

手の声	50
3-1-3-2. 第2曲〈インタビュー〉におけるフィラー	52
3-1-3-3. 第3曲〈殺された二人の平和戦士を記念して〉における演説言語	54
3-1-4. まとめ	57
3-2. 《問い》(1971)	61
3-2-1. 作品の概要と初演	61
3-2-2. 各曲の分析	65
3-2-2-1. 第1曲〈ンとン?〉	65
3-2-2-1-1. 問いと答えとの関係性	67
3-2-2-1-2. 音楽のディスコース	74
3-2-2-2. 第2曲〈マドリガル〉	76
3-2-2-2-1. 問いと答えとの関係性	76
3-2-2-2-2. 音楽のディスコース	77
3-2-2-3. 第3曲〈ルーティーン〉	80
3-2-2-3-1. 問いと答えとの関係性	80
3-2-2-3-2. 音楽のディスコース	83
3-2-2-4. 第4曲〈肯定的な答〉	86
3-2-2-4-1. 問いと答えとの関係性	86
3-2-2-4-2. 音楽のディスコース	88
3-2-2-5. 第5曲〈心理テスト〉	92
3-2-2-5-1. 問いと答えとの関係性	94
3-2-2-5-2. 音楽のディスコース	97
3-2-2-6. 第6曲〈黙秘権〉	102
3-2-2-6-1. 問いと答えとの関係性	102
3-2-2-6-2. 音楽のディスコース	105
3-2-3. まとめ	108

3-3. 《演奏詩・呼びかわし》(1973)	111
3-3-1. 作品の初演と概要	111
3-3-2. テキスト	112
3-3-3. テキストの発話に伴う身振りの指示	116
3-3-4. 呼びかける対象への距離	117
3-3-5. まとめ	119
3-4. 《天気予報所見》(1983)	122
3-4-1. 作品の概要	122
3-4-1-1. テキストと楽曲構成	123
3-4-1-2. 舞台設定	125
3-4-1-3. 身体的動作・身振りおよび感情表出の概観	126
3-4-2. テキストのない箇所における身体的動作	126
3-4-2-1. stand up および sit down	127
3-4-2-2. freeze	129
3-4-2-3. 連続的指示	132
3-4-3. テキストの提示と同時に指示される身振り・感情表出および楽語 . 134	
3-4-3-1. テキストの提示と同時に指示される身振りや感情表出	135
3-4-3-1-1. 第2部第2セクション	135
3-4-3-1-2. 第3部第2セクションにおける「泣き」の表現	135
3-4-3-1-3. 第4部第1セクションにおける機械的な身体運動	137
3-4-3-1-4. 第5部第2セクションにおける「笑い」の表現	138
3-4-3-2. テキストにともなって指示される楽語	139
3-4-4. まとめ	140
第4章 言語コミュニケーションの主題化を通じた音楽的探求の諸相	143
4-1. 交響的言語空間	143
4-2. 異化	146
4-3. 仮想的コミュニケーション空間の体験	150
4-4. メタコミュニケーションを通じた音楽	151

結論	154
参考文献	157
湯淺讓二・年譜	165
湯淺讓二・作品表	173
謝辭	191

序

第二次世界大戦終戦以降、現代音楽シーンにおいて人間の「声」の持つ新しい可能性へと作曲家の関心が向けられるようになった。従来のオペラや歌曲におけるテキストを声に乗せて歌うという基本的な概念が根本から覆され、様々な角度から音楽作品における声の持つ可能性が拡大されていった。

1950年代以降、世界各地で電子音響スタジオが設立されたことによって数多くの電子音楽作品が制作されるようになるが、とりわけ初期の段階において曲中の音響素材として様々な作曲家によって選択されたのが人間の声であった。その例としてカールハインツ・シュトックハウゼン(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)の《少年の歌 Gesang der Jünglinge》(1956)、ルチアーノ・ベリオ(Luciano Berio, 1925-2003)による《テーマー・ジョイス賛 Thema(Omaggio a Joyce)》(1958)、武満徹(Toru Takemitsu, 1930-96)の《ヴォーカリズム A・I Vocalism A・I》(1956)等が挙げられる。これらの作品では声を音響素材のあくまで一部として扱い電子技術によって加工することによって、発せられる言葉自体の持つ意味論的側面は効力を失い、声自体の持つ音響的な側面がクローズアップされることになった。

その一方で、身体的なパフォーマンスとして人間の声を扱うという視点から数多くの声の作品が生み出された。これらは作曲家と歌手との共同作業によって推し進められることになったが、その中でも高度な歌唱能力から多くの作曲家を魅了したキャシー・バーベリアン(Cathy Berberian, 1925-1983)のために書かれた声の作品は多い。ジョン・ケージ(John Cage, 1912-1992)による声のソロのための《アリア Aria》(1958)やルチアーノ・ベリオ(Luciano Berio, 1925-2003)による声のための《セクエンツァⅢ Sequenza III》(1965-66)はそれらの代表作と言える。これらの作品においては、喉を通した美しい発声を用いるという従来の声楽作品の前提が覆され、器官としての口そのものがひとつの楽器として機能し、作品を構成するうえで大きな役割を占めていることが大きな特徴であると考えられる。

このように電子的なアプローチや身体的な側面からのアプローチによって、声の新たな一面が切り開かれることになった。これらの一連の試みは戦後の現代音楽において大きな現象のひとつであったと言っても過言ではないだろう。こうした欧米の作曲家らのアプローチ方法とは異なる切り口から声の新しい可能性に挑んだと言えるのが湯浅譲二(Joji

Yuasa, 1929-)である。湯浅は再び言語と声との問題に焦点を当て、前述した欧米の作曲家らによる試みとも従来のオペラや歌曲における作曲法とも異なる角度から声の作品の新しい可能性を引き出そうとした作曲家であると筆者は考える。

ここ数年筆者は声を編成に含む作品を中心に作曲してきたが、多くの作曲家によって既にやり尽くされたという感覚を持っており、独自の切り口をなかなか見出せずにいた。しかし湯浅作品と出会うことによって、従来のオペラや歌曲、そして欧米の作曲家による様々な試みとも異なる視点から声の作品を制作することが可能であるということに気付かされた。そして自身が声の作品を創作していく上で湯浅作品は大きなヒントになり得るのではないかと考え、今回研究テーマとしてとり上げることにした。

湯浅はオーケストラ、室内楽、電子音楽、声、日本の伝統楽器、劇伴といった様々な分野にわたって数多くの作品を残しており、今や現代の日本を代表する作曲家のひとりであると言えるだろう。とりわけ、ジャン＝ポール・サルトル (Jean-Paul Sartre, 1905-1980) が提唱した「投企 *projet*」をタイトルに採り入れた《プロジェクション *Projection*》系列の作品群や、オーケストラ作品《クロノプラスチック *Chronoplastic*》シリーズに代表される「時間と空間」をテーマにした作品群でよく知られているが、これらと同様に重要な意味を持つ作品系列が「言語と音楽」、または「声と音楽」に焦点を当てた声の作品系列である。

湯浅による声を用いた作品の系譜は、テープ音楽作品《葵の上 *Aoi no Ue*》(1961)に始まり、その後テープ音楽作品《ヴォイセス・カミング *Voices Coming*》(1969)、混声合唱のための《問い *Questions*》(1971)、混声合唱のための《アタランス *Utterance*》(1971)、シアター・ピース《演奏詩・呼びかわし *Performing Poem Calling Together*》(1973)、混声合唱とヴィブラフォンのための《芭蕉の俳句によるプロジェクション *Projection on Bashô's Haiku*》(1974)、混声合唱のための《擬声語によるプロジェクション *Projection Onomatopoetic*》(1979)、バリトンとトランペットのための《天気予報所見 *Observations on Weather Forecasts*》(1983)といった作品群へと続いていく。

本研究では、これらの作品の中で言語コミュニケーションに関わる問題に焦点が当てられていると考えられる《ヴォイセス・カミング》、《問い》、《呼びかわし》、《天気予報所見》を中心に採り上げることにする。作品分析を通して、これらの曲中において言語コミュニケーションにおけるどのような側面が浮き彫りにされるのかを探り、その上で欧米の諸作

品と異なる点を明確にし、最終的にはその独自性およびその価値を明らかにしたい。

湯浅作品に関する主要な先行研究としては、音楽学者の柿沼敏江(Toshie Kakinuma)による「湯浅譲二と言語という装置¹⁾」、ピアニストの串田真理(Mari Kushida)による論考“Noh Influences in the Piano Music of Joji Yuasa²⁾”、作曲家の植野洋美(Hiromi Ueno)による「日本のテープ音楽におけるホワイトノイズの使用の分析：湯浅譲二《ホワイトノイズによるプロジェクション・エセムプラスチック》³⁾」、そして同じく作曲家のコリン・ホルター(Colin Holter)による“Structural Integration of Television Phenomena in Joji Yuasa’s Observations on Weather Forecasts⁴⁾”が挙げられる。これらの詳細については第1章第3節において後述するが、ここで簡単にその概要を把握しておきたい。

柿沼による論考は湯浅の声の作品を網羅的に論じた唯一の論考であり、湯浅作品を「非伝達装置の製作者として、個としての自分を消し去ろうとする姿勢⁵⁾」の傾向と、「発話主体の一人として、究極的に作者＝自分を残しておこうとする姿勢⁶⁾」という2つのキーワードを基に分類している点が大きな特徴である。柿沼は「自我意識」というキーワードを基に各作品の特徴を端的に論じることに成功しているが、紙面の都合上詳細な分析はおこなわれていない。そこで本研究では曲を作る立場としての観点から、より具体的に分析をおこなっていききたい。

串田の論文は、湯浅のピアノ作品《内触覚的宇宙 Cosmos Haptic》(1957)、《プロジェクション・トポロジク Projection Topologic》(1959)、《オン・ザ・キーボード On the Keyboard》(1972)、《内触覚的宇宙 II Cosmos Haptic II》(1986)の4作品への能の影響について、とりわけ時間と空間へのアプローチという観点から考察したものである。そして最終的には湯浅作品を「日本の伝統を反映している」ものとして解釈している点が大きな特徴である。

植野による論考はホワイトノイズというひとつの音素材の扱われ方に着眼している点が

¹ 柿沼敏江「湯浅譲二と言語という装置」、『音楽芸術』、音楽之友社、42巻10-12号、1984年、100-104、105-109、95-101頁。

² Mari Kushida, “Noh Influences in the Piano Music of Joji Yuasa.” Ph.D. Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1998.

³ 植野洋美「日本のテープ音楽におけるホワイトノイズの使用の分析：湯浅譲二《ホワイトノイズによるプロジェクション・エセムプラスチック》」、『エリザベト音楽大学研究紀要』、2009年、1-16頁。

⁴ Colin Holter, “Structural Integration of Television Phenomena in Joji Yuasa’s Observations on Weather Forecasts”, in : *Music of Japan Today*, ed. Michael Richards and Kazuko Tanosaki, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 114-122.

⁵ 柿沼敏江「湯浅譲二と言語という装置」、『音楽芸術』、音楽之友社、42巻12号、101頁。

⁶ 同上。

大きな特徴であると言える。日本で初めてホワイトノイズのみが音素材として使用された《ホワイトノイズによるプロジェクション・エセムプラスチック Projection Esemplastic for White Noise》(1964)を中心とするテープ作品における音響事象が周波数解析を通して詳細に分析されている。そして湯浅がテープ作品において使用した音響素材・ホワイトノイズを「日本的」なものとして捉え、「日本的」な方法で加工したという見解が示されている点が大きな特徴であると言える。後者の「日本的」な加工については、「西洋の電子音楽のような（正弦波や周期複合波の）音を重ねていくのではなく、全部を含んだ（ホワイトノイズの）音を削っていくという、逆のやり方をした⁷⁾」という点から「単振動から出発する西洋の合理主義的な考えを否定したかった⁸⁾」と説明されており根拠が明白である。それに対して前者のホワイトノイズそのものを湯浅が「日本的」な音色と捉えていたという見解に関しては疑問が残る。湯浅がホワイトノイズを選択したのは「日本的」だからという理由によるものではなく、むしろ音楽を「削っていく」という構成方法によって制作していく上で最も都合のよい音響素材だったという理由によるものであったと筆者は考える。

ホルターによる論考は、マスメディアとの関連および能における時間構造の観点から《天気予報所見》を捉えたものである。ひとつめの特徴は《天気予報所見》における形式構造とテレビのニュース番組の形態との類似性が指摘されている点であり、もうひとつの特徴は《天気予報所見》における2人の奏者の「非同時性」と能における時間と空間の「多層による非同時性」との類似性が論じられている点である。前者については、せつかくマスメディアという切り口から作品を考察しながら、テレビのニュース番組との一致という現象的な分析結果に留まっているにすぎない。またこの作品において重要な意味を持つ「感情表出」に関して、「天気予報士の内部に潜む大げさな感情表現への切望」⁹⁾という見解で終始しているが、この作品における感情表出の役割はそれだけではないと考えられる。そこで本研究では、感情表出としての側面を言語コミュニケーションにおける言語外情報として捉え、湯浅が自身の作品にあえて感情表出を採り入れたもう一歩先の意図を探ってみたいと考えている。

串田、植野、ホルターの論考に共通しているのは、湯浅を「能」との関わりや「日本的」なものといった解釈から捉えている点にあると言える。確かに湯浅作品を論じていく上で

⁷⁾ 植野洋美「日本のテープ音楽におけるホワイトノイズの使用の分析：湯浅譲二《ホワイトノイズによるプロジェクション・エセムプラスチック》」、『エリザベト音楽大学研究紀要』、2009年、6頁。

⁸⁾ 同上。

⁹⁾ Colin Holter, "Structural Integration of Television Phenomena in Joji Yuasa's Observations on Weather Forecasts", in: *Music of Japan Today*, ed. Michael Richards and Kazuko Tanosaki, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 116.

こうした側面からの考察はひとつの指標となると考えられるが、その一方でこうした一面的な解釈からだけでは湯浅作品の本質を論じ切れないと考える。

これに対して本研究では、能やコスモロジー、または「日本的」なものとの関わりといった観点からではなく、言語コミュニケーションとの関係という別の見地から湯浅作品を捉えていきたいと考えている。こうした点において、本研究はこれまでの先行研究とは異なる側面から湯浅作品の独自性およびその価値を明らかにするものとなるだろう。

本研究の構成は全4章から成る。第1章ではまず20世紀後半の音楽の中で声とコミュニケーションとがどのように扱われていたのかという問題について概観し、それをふまえた上で湯浅作品において声とコミュニケーションへのアプローチがどのようにおこなわれていたのかについて明らかにしていく。その後、湯浅譲二に関する先行研究について見ていく。第2章においてはまず湯浅の声を編成に含む作品を概観し、本研究で採り上げる言語コミュニケーションに関わる声の作品群の位置付けを探る。その上で湯浅の音楽観の中で声とコミュニケーションとはどのように捉えられていたかという問題について考察し、最後に次章で実際に作品分析をおこなっていくにあたっての方法について述べていく。続く第3章では《ヴォイセス・カミング》、《問い》、《演奏詩・呼びかわし》、《天気予報所見》の4作品について、作品の詳細な楽曲分析を通して言語コミュニケーションにおけるどのような側面が問題にされているのかについて明らかにしていく。そして第4章においては前章でおこなった作品分析の結果をふまえた上で、湯浅の言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品群全体を通して浮かび上がる特徴を言語コミュニケーション的観点から整理していく。そして最後に、本研究を通して導き出された湯浅の言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品群に見られる独自性を論じた上で、20世紀後半における声の作品の中で湯浅作品がどのような芸術的価値を持つのかについて論じ、結論とする。

第1章 20世紀後半の音楽における声・コミュニケーションと

湯浅譲二のアプローチ

本章では、まず第1節において20世紀後半の音楽の中で声とコミュニケーションとがどのように扱われていたのかという問題について概観する。それをふまえた上で、第2節では湯浅作品において声とコミュニケーションへのアプローチがどのようにおこなわれていたのかについて明らかにしていく。そして第3節では、湯浅譲二に関する先行研究について見ていく。

1-1. 20世紀後半の音楽における声とコミュニケーション

1-1-1. 音楽の素材としての声

まず、20世紀後半における声を含む作品を作曲技法的観点から見ると、大きな特徴として主に次の2つの傾向に分けられるかもしれない。ひとつは声の音色をセリ一的に捉える試みであり、もうひとつは声を通して浮き彫りにされる身体性である。これら2つの傾向毎に、20世紀後半における声を含む作品を概観していく。

1-1-1-1. 声の音色をセリ一的に捉える試み

声の音色をセリ一的に捉える試みのひとつとして、まずテキストの意味内容の剥奪が挙げられる。テキストの意味内容の剥奪に際してまず使用された方法は、テキストの分解である。テキストは単語やさらに小さな単位としての音素へと分解され、それらがさらに新たな音楽的時間として再構成されるが、これらの手法によって元のテキスト自体が持つ意味内容は完全に失われることになる。こうした最小単位への分解という考え方は、トータル・セリ一的指向に通じるだけでなく、物質は最小構成単位に分けることができるという形式主義的な西洋思想に基づくものであると言えるだろう。このような手法が用いられた有名な例としては、ルイジ・ノーノ(Luigi Nono, 1924-1990)のトータル・セリ一的に基づく《イル・カント・ソスペソ Il canto sospeso》(1956)、カールハインツ・シュトックハウゼン(Karlheinz Stockhausen, 1928-2007)による少年の声を素材としたミュージック・コンクレート作品《少年の歌 Gesang der Jünglinge》(1956)、ルチアーノ・ベリオ(Luciano Berio, 1925-2003)のジェイムズ・ジョイス(James Joyce, 1882-1941)をテキストとする電

子音楽作品《テーマーヴォイス賛 Thema(Omaggio a Joyce)》(1958)、ディーター・シュネーベル(Dieter Schnebel, 1930-)の《グロッソラリー Glossolalie》(1961)等が挙げられる。ここで特筆すべきは、1950年代以降、世界各地で設立された電子音響スタジオで制作された電子音楽作品が含まれているという点である。ここで推測できるのは、電子音響技術によって、声を具体的な素材として扱うことが可能になり、言葉の分解と再構成の作業が容易になったのではないかということである。また分解や再構成だけにとどまらず、素材としての声にエコーをかけたりゆがませたりといった加工をおこなうことが可能になり、素材自体が本来持っていた特徴を容易にチェンジさせることが可能になった。

1-1-1-2. 声を通して浮かび上がる身体性

次に、声を通して浮き彫りにされる身体性について考えていくにあたって、さらに次の3つの傾向に分けて論じていきたい。一つ目はテープ作品や電子音楽作品の中で際立たされる声の身体性であり、二つ目は生の演奏行為において浮かび上がる声の身体性であり、三つ目は歌唱を専門としない器楽奏者への発声が要求される作品の中で際立たされる声の身体性である。

第一に、テープ作品や電子音楽作品の中で際立たされる声の身体性について考えていきたい。人間の声を素材として使用したテープ作品の代表的な例として、まずNHK電子音楽スタジオにて制作された武満徹の《ヴォーカリズム A・I》(1956)を挙げたい。この作品は、「アイ」という単語のみで曲が構成されているテープ作品であるが、単語は様々なテンポやリズム、声量で語られるだけでなく、ため息混じりの声、悲痛な叫び声といった様々な表情で発音されるのが特徴である。多様な表情によって発音される「アイ」という言葉の響きそのものに焦点が当てられることによって、発音される際の声の個性や声の「きめ」¹が際立たされ、さらには声の身体性が浮き彫りとなるのである。こうした試みは、「アイ」という言葉の響きそのものに焦点が当てられているとは言え、前述したトータル・セリーの発想に基づく音素の分解・再構成といった手法とは一線を画していると考えられる。また、同じ単語を繰り返すという意味において、ある種のミニマル・ミュージックとも捉えることができる。

こうした言葉の持つ響きそのものに着目することによって声の「きめ」を際立たせるこ

¹ ロラン・バルト(Roland Barthes, 1915-1980)は、声の「きめ」を「歌う声における、(中略)、演奏する肢体における身体」と説明している。詳細は、バルト「声のきめ」、『第三の意味：映像と演劇と音楽と』、沢崎浩平訳、みすず書房、1984年、185-199頁を参照されたい。

とに成功した作品としては、ミニマル・ミュージックの大家であるスティーヴ・ライヒ (Steve Reich, 1936-) の《イツ・ゴナ・レイン It's Gonna Rain》(1965) と《カム・アウト Come Out》(1966) が挙げられる。これらの作品においても、発話がテープ・ループによって反復させられることによって、発話自体の持つイントネーションやリズムといった音楽的要素が強調され、さらには声自体の「きめ」や身体性が自ずと浮かび上がってくるのである。ライヒもまた、ヨーロッパの作曲家のような音素への分解といった形式主義的な方法とは全く異なる手段によって、言葉の音響的側面や声の身体性を浮かび上がらせることに成功したと言えるだろう。

また、電子音楽の特性のひとつであるエコーの効果を活かした作品として、アルヴィン・ルシエ (Alvin Lucier, 1952-2000) の《I am Sitting in a Room》(1970) を挙げておきたい。曲は、タイトルのセンテンスに始まる作曲者自身の発話が繰り返されるというものであるが、その繰り返し毎にエコーが多くかけられていき、徐々に発話内容が聴取できなくなっていく。そして最終的には、残響の特性のみが残るよう仕掛けられている。ここでは、前述したライヒとは異なる方法でもって、言葉の持つ意味論的側面が消し去られていると言える。

第二に考えていきたいのが、身体行為および発話行為といった生演奏の中で際立たされる声の身体性についてである。器楽作品の分野において、多様な特殊奏法が開発されることによって楽器の音色の幅が拡大させられたのと同様に、声を用いた作品においても従来の歌唱にとどまらない様々な特殊唱法が探求されるようになり、声の音色の領域が大幅に拡張されることとなった。その端緒となる作品のひとつとして、アーノルド・シェーンベルク (Arnold Schönberg, 1874-1951) の《ピエロ・リュネール Pierrot lunaire》(1912) を挙げておく。ここでは、理性的でない狂気じみたものの表現として極端な響きが追求されるが、その一環として、器楽の特殊奏法やシュプレッヒシュティンメ Sprechstimme (語られる声) が導入されている。このシュプレッヒシュティンメによって、歌唱と語りとの間の境界線が曖昧なものとなり、唱法の新しい可能性が提示されたと言える。20世紀後半における声の音色のさらなる拡張は、作曲家と歌手との共同作業によって推し進められることになったが、その歌唱能力から多くの作曲家の声の作品の制作に一役買ったのがベリオの夫人であったキャシー・バーベリアン (Cathy Berberian, 1925-1983) であった。豊かな表現性や技巧性を持つ彼女の声のために書かれた代表的な作品としては、ジョン・ケー

ジ(John Cage, 1912-1992)による声のソロのための《アリア Aria》(1958)、前述したベリオによる《テーマー joyis 賛》や電子音楽作品《顔 Visage》(1960-61)、女声と室内楽のための《サークルス Circles》(1960)、声のための《セクエンツァ III Sequenza III》(1965-66)等が挙げられる。その中でもとりわけ有名な《セクエンツァ III》では、笑い声やつぶやきといった発声のみにとどまらず、咳や舌打ちといった人間の口から発せられるありとあらゆる音が提示される。従来ならば雑音とも捉えられかねないこれらの音も、ベリオの手にかかれば音楽の一部を成す魅力的な素材のひとつとして扱われるのである。人間の身体から発せられる音の全てが音楽になり得る可能性を提示したという点において、ベリオの諸作品は 20 世紀後半の声の作品を語る上で欠かせない大きな意味を持つ作品であると言える。このように、喉を通した発声を用いるという従来の声楽作品の前提が根本から覆され、器官としての口そのものがひとつの楽器として機能することによって、奏者自身の個性や身体性が明確に浮き彫りとなる。ここでの奏者の個性や身体性とは、前述したようなテープによる加工や素材の再配置によって際立つ声の「きめ」や身体性よりも直接的なものと考えられ、ベリオ作品では聴衆により生々しく声の身体性を感じさせることに成功していると言えるだろう。

第三に、歌唱を専門としない器楽奏者への発声が要求される作品について考察を試みたい。声楽の専門教育を受けていない器楽奏者によって発せられる声は、従来のオペラや歌曲の演奏にふさわしい、いわゆる声楽家的とも言える発声の条件を満たしているとは言えないかもしれない。しかし、だからこそ類型化された声楽的な発声とは異なる、奏者個人の声の個性や「きめ」といった要素がより浮かび上がるとは考えられないだろうか。その一例として、まず武満のフルート独奏作品《Voice》(1971)を挙げたい。この作品では、瀧口修造による詩の一節の英訳および仏訳がテキストとして用いられている。「音の質感によるダイナミズムの変化を得るために、声を積極的に、フルートの演奏とともに用いようと思った²⁾」という作曲者は、曲中において楽器音と楽器音との間に発話を挿入するほか、楽器音の演奏と同時に発声をおこなわせており、楽器の音色とともに奏者の声の個性が音色のひとつとして聴取されるよう構成されている。

ヴィンコ・グロボカール(Vinko Globokar, 1934-)によるトロンボーン五重奏のための

²⁾ 武満徹「作曲者による作品解説」、『海へ：現代日本フルート音楽の諸相』、DENON、COCO-70817-8、4頁。

《Discours II》(1967-68)もまた、作品を構成する上で奏者の声が必要な意味を持つ作品である。楽器音の間に母音・子音や音節等の発声が挿入されたり、楽器音と声とが同時に発音されるばかりでなく、マウスピースを通して母音が歌われたり音節が発話されたりすることによって、楽器音のみで構成される作品よりも幅広い音色を獲得することに成功している。また、楽器音と発声とで比較的類似した音色を持つものが前後に配置されることによって、互いが模倣し合っているかのように密接に関連付けられており、まるで声と楽器音とが一体化されているかのようにも感じられる点は非常に興味深い。人声というひとつの個性が作品の一部として機能することによって、楽器音のみで構成される従来の作品よりはるかに奏者の身体性の存在が顕著に浮かび上がり、器楽作品としてだけでなく声を含む作品としての新しい可能性も提示されていると考えられる。

1-1-2. 音楽とコミュニケーション

次に、音楽とコミュニケーションとの関係について考えていく前に触れておきたいのが、そもそもコミュニケーションとは何かという問題についてである。コミュニケーションの動詞形である英語の「communicate」の語源はラテン語で「共通の」や「共有の」といった意味を持つ「communis」という単語であるが³、一口にコミュニケーションと言っても定義は様々である。まず広辞苑（第5版）によると、「社会生活を営む人間の間に行われる知覚・感情・思考の伝達。言語・文字その他視覚・聴覚に訴える各種のものを媒介とする」と定義付けられている。デイヴィッド・マツモト (David Matsumoto)は「人々の間での知識、アイデア、考え、コンセプト、感情のやり取り⁴」と定義付けており、林進(Susumu Hayashi)は人間の社会的コミュニケーションに限るとした上で、「複数の人間の間での記号を媒介とする相互作用⁵」と定義付けている。こうした定義は、コミュニケーションをどのような視点から見ていくか、コミュニケーションにおけるどの要素を強調するかによって変わってくると考えられる。例えば情報伝達の効率に焦点を当てた機械論的側面から見ていくか、システム論的な側面から見ていくか、相互作用論的側面から見ていくかといった様々な側面から、それぞれに定義していくことができる。

これらの定義は人間の対人的コミュニケーションに限定されているが、コミュニケーション行為自体は動物もおこなっていると林(1998年)は指摘している⁶。その例としては、

³ 寺澤芳雄編「communicate」、『英語語源辞典』、研究社、1997年、256-257頁。

⁴ D. Matsumoto, *Culture and Psychology*. Wadsworth, 2000, p. 360.

⁵ 林進編『コミュニケーション論』、有斐閣、1988年、5頁。

⁶ 同上書、39-42頁に詳しい。

危険信号を知らせる親鳥の鳴き声に対して反応するヒナ鳥の隠れるような動作や、イヌの威嚇するような姿勢が刺激となって引き起こされる別のイヌのうなり声などが挙げられている。ここでは主に音声や身体動作を通して伝達およびそれに対する反応がおこなわれていることがわかるが、これらの動物による一種のコミュニケーションと人間のコミュニケーションとが大きく異なるのは、言うまでもなく言語が用いられているか否かという点である。言語を媒介とした相互伝達はまぎれもなく人間のみがなし得るコミュニケーション行為なのである。

ここで言語コミュニケーションについても触れておきたい。末田・福田(2003)によると言語コミュニケーションとは「言語を媒介としたコミュニケーションもしくは言語を主たる伝達手段としたコミュニケーション⁷⁾」と定義付けられている。日常生活において人間は基本的には主に言語を媒介として、相互に伝達行為をおこなっていると考えられる。ここで考えておきたいのが、こうした言語を用いたコミュニケーションの中でも、言語による伝達以外の部分、つまりノンヴァーバルな部分がコミュニケーションを行う上で一定の役割を果たしているという点についてである。アイ・コンタクトやジェスチャー、声の身振りといった意識的もしくは無意識に発せられている様々なメッセージを含めた上で、人々は言語を媒介としたコミュニケーションをおこなっていると考えられる。こうした要素によるコミュニケーションはノンヴァーバル（非言語）コミュニケーション **Nonverbal Communication** と呼ばれ、ナップ(Mark L. Knapp)&ホール(Judith A. Hall)は「言語以外の手段によるコミュニケーション⁸⁾」と定義付けている。さらに M. F. ヴァーガス(Marjorie F. Vargas) はノンヴァーバルコミュニケーションについて、「話し言葉に付随し、それを装飾する機会が多いが、中にはそれ自体で人間の態度、個性、感情などを伝達する⁹⁾」ものと説明している。なお、第3章ではここで示した定義をふまえた上で、湯浅作品の分析をおこなっていくことにする。

さて、次に音楽とコミュニケーションとの関わりという点について考えていくことにしよう。従来のクラシック音楽作品においては作曲家が記した楽譜を基に、演奏家が作曲家の意図やメッセージを読み取り、演奏行為を通して聴衆に伝えるというプロセスが辿られていると言える。

⁷ 末田清子、福田浩子『コミュニケーション学：その展望と視点』、松柏社、2003年、75頁。

⁸ Knapp, Mark L. & Hall, Judith A. *Nonverbal communication in human interaction*. Harcourt Brace College Publishers, 1997, p. 5.

⁹ ヴァーガス、F. マジョリー『非言語コミュニケーション』、石丸正訳、新潮社、1987年、19頁。

また 19 世紀末以来、芸術的行為の中での受容の側面が重要視されるようになり、作曲家・演奏家の創造行為だけでなく聴き手による「聴取」の行為の重要性も大きく採り上げられるようになった。このように作曲家・演奏家・聴衆という 3 つの立場から、それぞれの音楽的行為を通して音楽的なコミュニケーションがおこなわれていると言える。

それから音楽とコミュニケーションという点から声の作品を考えると、従来の歌曲やオペラにおいてはテキストや台本に込められたメッセージが作曲者・演奏者を通して聴き手に伝えられるというプロセスがたどられていた。20 世紀後半における声の作品においても、音楽をコミュニケーションの媒体として捉えるにせよ、そこでのコミュニケーションが否定されるにせよ、音楽の基本的機能はそこにおけるコミュニケーションであるという 19 世紀までの考えに立脚しながら作品が書かれてきたと言えるだろう。

1 - 2. 湯浅譲二のアプローチ

以上、20 世紀後半の音楽における声の作品とコミュニケーションについて概観してきた。次に考えたいのが、湯浅の言語コミュニケーションに焦点を当てた声の作品群が 20 世紀後半における声の諸作品とどのように異なるのかという問題についてである。

20 世紀後半における諸作品では、人の声を響きや素材として捉え、テクノロジーの発展としての声の可能性を追求することが目的とされていると考えられる。また、これらの作品においては、作曲者が生み出したものをどのように聴かせるかという点に焦点が当てられており、言い換えれば響きをどのように「認識」させるかという点が主たる問題とされていると言えるだろう。それに対して本研究で扱う湯浅作品においては、声を単なるひとつの響きとして捉えるのではなく、声を出すという「行為」そのものに重きが置かれている点が最大の特徴と言えるのではないか。つまり、聴衆に音や響きを認識させることが第一の目的とされているのではない。響きと言うよりむしろ言語行為に焦点を当てているという点において、本研究で採り上げる湯浅作品は独自の観点から作品が書かれていると考えられ、これらの諸作品とは明らかに一線を画していると言えるだろう。

また湯浅作品におけるコミュニケーションとはどのようなものなのか。前述した通り、これまでは音楽をコミュニケーションの媒体として捉えるにせよ、そこでのコミュニケーションが否定されるにせよ、音楽の基本的機能はそこにおけるコミュニケーションであるという 19 世紀までの考えに立脚しながら作品が書かれてきた。それに対し、湯浅作品で

は言語コミュニケーションの在り方、特に社会の中でのそれに対する問いかけがおこなわれたという点が大きな特徴である。社会的側面との関わりという点から従来の声楽作品を見てみると、それはテキストまたは台本に込められたメッセージの音楽化という方法のみによってでしかあり得なかった。それに対して、湯浅作品では人間の社会の中でどのようにコミュニケーションがおこなわれているのかという点が問題とされているのである。湯浅は上演される行為を通して、人間のコミュニケーションとは何かという問題を改めて見つめ直している。湯浅にとって言語コミュニケーションに関わる作品とは、こうしたコミュニケーションに関わる問題を捉え直すための一種の道具であると言えるかもしれない。このようにメタ的な視点からコミュニケーションを捉えているという点から、湯浅作品は20世紀後半の声の作品の中でユニークな立ち位置を占めていると言える。

実際に湯浅がどのような方法によってコミュニケーションの在り方への問いかけをおこなったかについては、第3章での作品分析を通して明らかにしていくことにする。

1 - 3. 湯浅譲二に関する先行研究

湯浅作品に関する主要な先行研究としては、音楽学者の柿沼敏江による「湯浅譲二と言語という装置¹⁰⁾」、ピアニストの串田真理による論考“Noh Influences in the Piano Music of Joji Yuasa¹¹⁾”、作曲家の植野洋美による「日本のテープ音楽作品の研究：NHK電子音楽スタジオで1968年までに制作されたテープ音楽作品におけるホワイトノイズの使用の分析¹²⁾」、そして同じく作曲家のコリン・ホルターによる“Structural Integration of Television Phenomena in Joji Yuasa’s Observations on Weather Forecasts¹³⁾”が挙げられる。

最初に挙げた柿沼による論考は湯浅による1983年までの声の作品を網羅的に論じた唯一の論考であり、声の作品群には作曲者の2つの「自我意識」の傾向が見られると指摘している点が大きな特徴である。まずひとつは「非伝達装置の製作者として、個としての自

¹⁰⁾ 柿沼敏江「湯浅譲二と言語という装置」、『音楽芸術』、音楽之友社、42巻10-12号、1984年、100-104、105-109、95-101頁。

¹¹⁾ Mari Kushida, “Noh Influences in the Piano Music of Joji Yuasa.” Ph.D. Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1998.

¹²⁾ 植野洋美「日本のテープ音楽におけるホワイトノイズの使用の分析：湯浅譲二《ホワイトノイズによるプロジェクション・エセムプラスチック》」、『エリザベト音楽大学研究紀要』、2009年、1-16頁。

¹³⁾ Colin Holter, “Structural Integration of Television Phenomena in Joji Yuasa’s Observations on Weather Forecasts”, in : *Music of Japan Today*, ed. Michael Richards and Kazuko Tanosaki, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 114-122.

分を消し去ろうとする姿勢¹⁴」の傾向であり、もうひとつは「発話主体の一人として、究極的に作者＝自分を残しておこうとする姿勢¹⁵」すなわち「日本語の意識¹⁶」の傾向であると分類されている。柿沼は、《ヴォイセス・カミング》、《問い》、《演奏詩・呼びかわし》、《天気予報所見》の4作品を前者の意識の傾向に分類し、後者の意識の傾向には《アタランス》、《芭蕉の俳句によるプロジェクション》、《擬声語によるプロジェクション》の3作品を分類している。前者の意識の傾向に関しては、湯浅は「個としての自分を消し去ろうとする」だけでなく、「メタ」の位置に立ち、メタ的な視点から言語を見つめ直していると付け加えてもよいのではないだろうか。柿沼は「自我意識」というキーワードを基に、これらの作品の独自性を端的に論じることに成功しているが、紙面の都合上詳細な楽曲分析はおこなわれていない。そこで本研究では作曲家の観点から、より具体的に作品の分析をおこないたい。

串田の論考では、《内触覚的宇宙 Cosmos Haptic》(1957)、《プロジェクション・トポロジク Projection Topologic》(1959)、《オン・ザ・キーボード On the Keyboard》(1972)、《内触覚的宇宙 II Cosmos Haptic II》(1986)の4作品への能の影響について、とりわけ時間と空間へのアプローチという観点から論じられている。串田はこれらの作品群について、能における整数比で表すことのできない時間や能独特の「間」との関係から考察しており、最終的には「時間と空間の概念こそが湯浅にとって最も重要な作曲の所産である¹⁷」と結論付け、「彼特有のルーツ、もっと正確に言えば日本の伝統を反映している¹⁸」ものとして解釈している。

植野による論考はホワイトノイズというひとつの音素材の扱われ方に着眼している点が大きな特徴であると言える。日本で初めてホワイトノイズのみが音素材として使用された《ホワイトノイズによるプロジェクション・エセムプラステック Projection Esemplastic for White Noise》(1964)を中心とするテープ作品における音響事象が周波数解析を通して詳細に分析されている。また世界で初めてホワイトノイズのみを用いたアンリ・プシューール(Henri Pousseur, 1929-2009)の《Scambi》(1956)との比較が明確に示されているほか、湯浅がホワイトノイズを「日本的」な音色として捉え、そして「日本的」な加工の方法を採用しているという見解が示されている。後者の「日本的」な加工については、「西洋の電

¹⁴ 同上論文、42巻12号、101頁。

¹⁵ 同上。

¹⁶ 同上。

¹⁷ Mari Kushida, "Noh Influences in the Piano Music of Joji Yuasa." Ph.D. Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1998, p. 59.

¹⁸ 同上。

子音楽のような（正弦波や周期複合波の）音を重ねていくのではなく、全部を含んだ（ホワイトノイズの）音を削っていくという、逆のやり方をした¹⁹」という点から「単振動から出発する西洋の合理主義的な考えを否定したかった²⁰」と説明されており根拠が明白であるが、それに対して前者のホワイトノイズそのものを湯浅が「日本的」な音色と捉えていたという見解に関しては疑問が残る。植野は、1959年に制作された黛敏郎(Toshiro Mayuzumi, 1929-97)の《ミュージック・コンクレートによるカンパノロジー》において、お寺の鐘の音とともにホワイトノイズが用いられていることによって、黛がホワイトノイズを「日本的」なものと感じて使用していると述べている。加えて黛と同様に「元々日本人がノイズを音楽の楽音として聴くという性質を持っているという意味において、湯浅がこのホワイトノイズを“日本的”と感じて使ったであろう²¹」と論じているが、湯浅自身がホワイトノイズに対して「日本的」と感じたという趣旨の発言は現段階では確認できず、あくまで推測に過ぎないのではないだろうか。湯浅がホワイトノイズを選択したのは「日本的」だからという理由によるものではなく、むしろ音楽を「削っていく」という構成方法によって制作していく上で最も都合のよい音響素材だったという理由によるものであったと筆者は考える。

ホルターによる論考はマスメディアとの関連および能における時間構造の観点から《天気予報所見》を捉えたものである。ひとつめの特徴は《天気予報所見》における形式構造とテレビのニュース番組の形態との類似性が指摘されている点であり、もうひとつの特徴は《天気予報所見》における2人の奏者の「非同時性」と能における時間と空間の「多層による非同時性」との類似性が論じられている点である。まずひとつめの論点についてホルターは、この作品の構成がニュース番組における「組み立て、焦点を合わせ、実現し、そして締めくくる」という流れと一致しており、さらにニュース番組における「コマーシャルの中断」と「チャンネルを変えること」が曲のセクション毎の「区分」および「突然の曲想の変化」に相当するという見解を示している。ここはマスメディアという切り口から作品を考察しながら、テレビのニュース番組との一致という現象的な分析結果に留まっている点が気になる。またこの作品において重要な意味を持つ「感情表出」に関しては、「天気予報士の内部に潜む大げさな感情表現への切望」²²という見解で終始しているが、

¹⁹ 植野洋美「日本のテープ音楽におけるホワイトノイズの使用の分析：湯浅譲二《ホワイトノイズによるプロジェクション・エセムプラスチック》」、『エリザベト音楽大学研究紀要』、2009年、6頁。

²⁰ 同上。

²¹ 同上。

²² Colin Holter, “Structural Integration of Television Phenomena in Joji Yuasa’s Observations on

この作品における感情表出の役割はその表現だけではないと考えられる。そこで本研究では、感情表出としての側面を言語コミュニケーションにおける言語外情報として捉え、湯浅が自身の作品にあえて感情表出を採り入れたもう一步先の意図を探っていきたいと考えている。

もうひとつの鍵となる能との関連性から見た空間・時間構造という観点からの考察に関しては、扱っている作品が異なるものの前述した串田と見解が一致している点が多く、また両者ともに最終的には湯浅の言う「コスモロジー²³」といった方向に収斂させていくという意味においても共通点が見られる。

Kushida、Holter、植野の論考に共通しているのは、湯浅を「能」との関わりや「日本的」なものといった解釈から捉えている点である。確かに湯浅作品を論じていく上で日本的な要素との関わりという側面からの考察はひとつの指標となるだろう。しかしその一方でこうした解釈からだけでは湯浅作品の本質を論じ切れないと考えられる。そこで本研究では、湯浅作品を言語コミュニケーションに含まれる問題との関わりという別の見地から論じていきたい。

Weather Forecasts”, in : *Music of Japan Today*, ed. Michael Richards and Kazuko Tanosaki, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 116.

²³ 湯浅は音楽を「作曲者の“コスモロジー”の反映としてある」ものとし、そのコスモロジーは「生い立ち、経験、学習、そして生の方向性といったものから形成される」と説明している。詳細は、湯浅譲二「コスモロジー：音楽に今問われるもの」、『人生の半ば：音楽の開かれた地平へ』、慶応義塾大学出版会、1999年、6-9頁を参照されたい。

第 2 章 湯浅譲二作品と声

本章では、まず第 1 節において湯浅の声を編成に含む作品を概観し、本研究で採り上げる言語コミュニケーションに関わる声の作品群の位置付けを探る。続く第 2 節では湯浅の音楽観の中で声とコミュニケーションとはどのように捉えられていたかという問題について考察する。そして第 3 節では、次章で言語コミュニケーションの問題に関わる湯浅作品を実際に分析していくにあたっての方法について述べていく。

なお、湯浅譲二自身の言説をたどるにあたっては、主要なものとして以下に示す文献が挙げられるだろう。その他の雑誌記事等については巻末の参考文献リストを参照されたい。また湯浅譲二の年譜および作品表についても巻末を参照されたい。

【表 1】湯浅譲二の言説をたどる上での主要参考文献

タイトル	出版社	出版年	備考
現代音楽・ときるとき	全音楽譜出版社	1978	
音楽のコスモロジーへ	青土社	1981	
人生の半ば：音楽の開かれた地平へ	慶応義塾大学出版会	1999	
湯浅譲二の世界	芸術現代社	2004	河野保雄編
未聴の宇宙、作曲の冒険	春秋社	2008	西村朗との対談
人間にとっての音⇄ことば⇄文化	洪水企画	2012	川田順造との対談

湯浅は作曲を基本的に独学で学んだが、音楽との出会いは幼少の頃にさかのぼる。ありとあらゆる芸術を愛好する文化人であった医者父の影響で能の謡をたしなむと同時に、女学校時代にオルガンを弾いていたという母からピアノの手ほどきを受ける。また父が所有するクラシック音楽のレコードを聴くうちに徐々に近代音楽に魅了され、生まれ育った

福島から予備校へ通うために上京した頃には、作曲家グループ「新作曲派協会¹」や「地人会²」の演奏会へ通い、同時代を生きる日本人作曲家の音楽に触れると同時に、自身でも少しずつ曲を書き始めるようになる。その後は慶応義塾大学教養学部（医学部進学コース）に在籍しながら劇音楽等の作曲をするが、本格的に作曲家を志すために同大を中退する。そして1952年から芸術家によるグループ「実験工房³」に参加し、ピアノのための《2つのパストラル Two Pastorals》(1952)を皮切りに現代音楽の作曲活動を開始することとなる。

湯浅作品の領域は多岐にわたり、室内楽やオーケストラをはじめ、日本の伝統楽器、テープ・電子音楽、吹奏楽、映画やテレビのための音楽、そして本研究で主に採り上げる声を用いた作品群といったありとあらゆる編成によって作品が書かれている。湯浅の創作を年代順で考えていくと、習作期と次に示す2期に区分できると考えられる。

習作期・・・1952～1954年

第I期・・・1955～1980年

第II期・・・1981～現在

習作期においては、湯浅にとっての主な発表の場は実験工房主催の演奏会であり、純音楽作品はピアノ作品に限られている。この段階の作品では湯浅自身が敬愛していたドビュッシーやメシヤンの影響が色濃く見られる。

第I期は湯浅の代表作である《プロジェクション Projection》シリーズの第1作《7人の奏者のためのプロジェクション Projections for Seven Players》(1955)が最初の作品にあたる。この作品で湯浅は初めて中編成の室内楽の作曲に挑んだだけでなく、これまでのピアノ作品に見られたような他の作曲家からの影響が影をひそめるようになる。そして生

¹ 1947年に「在野的で反アカデミック」という創作理念のもとに結成された作曲家グループである。清瀬保二(Yasuji Kiyose, 1900-81)、早坂文雄(Fumio Hayasaka, 1914-55)、伊福部昭(Akira Ifukube, 1914-2006)、松平頼則(Yoritsune Matsudaira, 1907-2001)、武満徹らがメンバーとして参加し、1952年頃まで年2回のペースで演奏会を開催していた。

² 1948年に平尾貴四男(Kishio Hirao, 1907-53)、高田三郎(Saburo Takata, 1902-94)、安部幸明(Komei Abe, 1911-2006)らによって創立された作曲家グループである。ヨーロッパ音楽の伝統や日本の文化的遺産を尊重した作品をベースとした作品発表会を合計5回開催した後自然消滅した。

³ 1947年に「在野的で反アカデミック」という創作理念のもとに結成された作曲家グループである。清瀬保二(Yasuji Kiyose, 1900-81)、早坂文雄(Fumio Hayasaka, 1914-55)、伊福部昭(Akira Ifukube, 1914-2006)、松平頼則(Yoritsune Matsudaira, 1907-2001)、武満徹らがメンバーとして参加し、1952年頃まで年2回のペースで演奏会を開催していた。

み出される音のテクスチャーからは独自の音楽語法の確立が見られるようになる。よってこの作品を湯浅の分岐点として考えた。この第 I 期には、本研究で採り上げる作品群の中では《ヴォイセス・カミング》、《問い》、《呼びかわし》の 3 作品が作曲されている。その他の作品としては、ピアノのための《内触覚的宇宙 Cosmos Haptic》(1957)、2 本のフルートのための《相即相入 Interpenetration》(1963)、電子音楽作品《ホワイトノイズによるアイコン Icon on the Source of White Noise》(1967)、オーケストラのための《クロノプラスチック Chronoplastic》(1972)、《オーケストラのための時の時 TIME for Orchestral time》(1976)、オーケストラのための《芭蕉による風景 Scenes from Basho》(1980)といった湯浅にとって後に代表作となる作品が数多く書かれ、作曲家として最も充実している時期であると言える。

またこの時期には、日本現代音楽協会主催の演奏会、ハワイ現代音楽祭、大阪万博、ISCM 世界音楽祭、DAAD ベルリン芸術家プログラムといった様々な催しへの参加、NHK 電子音楽スタジオや南カリフォルニア大学実験音楽センターでの制作といった様々な方面において作曲家としての活動の幅を一気に広げることとなる。

続く第 II 期はアメリカのカリフォルニア大学サンディエゴ校に教授として就任し、アメリカに移住した 1982 年以降に相当する。本研究で採り上げる作品群の中では《天気予報所見》が唯一この第 II 期に書かれた作品として分類される。第 II 期以降のその他の作品の特徴としては、第 I 期に書かれた主要作品の第 2 番以降が作曲されているという点が挙げられる。まず《内触覚的宇宙》シリーズにおいては 1986 年に書かれたピアノのための第 2 番に始まり、2002 年に作曲されたオーケストラのための第 5 番まで続いている。また 2 人の打楽器奏者のための《相即相入 II》(1983)、オーケストラのための《芭蕉による風景 II》(1989)、オーケストラのための《始原への眼差》の第 2 番 (1992) および第 3 番 (2005)、オーケストラのための《クロノプラスチック II : E. ヴァレーズ頌》(1999/2000)、《クロノプラスチック III : スタシスとキネシスの間で : ヤニス・クセナキスの追憶に》(2001) といった主要作品の第 2 番以降が書かれている。その他にも単独の作品としては、《オーケストラのための透視図法 A Perspective for Orchestra》(1983)、ヴィオラとオーケストラのための《啓かれた時 Revealed Time for Viola and Orchestra》(1986)、《ヴァイオリン協奏曲 : イン・メモリー・オブ・武満徹 Violin Concerto : in Memory of Toru Takemitsu》(1996) といった作品が主要作品として挙げられる。

そしてこの時期には、1987 年のフランス国立音響音楽研究所(IRCAM)への招待・作品

制作の他、ISCM 世界音楽の日々、ダルムシュタット国際現代音楽夏期講習会、レーゲンボー音楽祭、パシフィック・ミュージック・フェスティバル太平洋作曲家会議、セロツキ国際作曲コンクール、東京オペラシティ主催のコンポージアム、ルーマニア現代音楽祭、アンサンブル・モデルン・アカデミー、秋吉台の夏といった様々な催しにゲスト作曲家、講師、審査員として参加するなど、第 I 期よりさらにその活動の幅を拡張していくことになる。また 1994 年にアメリカから帰国した後は、日本大学芸術学部、東京音楽大学、桐朋学園大学等にて後進の指導にも携わった。

以上、湯浅の創作活動を習作期および 2 つの時期に分けた上で簡単に見てきたが、次に湯浅作品の中から声を含む作品をピックアップして概観していくことにする。

2 - 1. 湯浅譲二の声を含む作品の概観

湯浅譲二の作品の中で、声を編成に含むもしくは声を素材として用いた作品は 35 曲ある。これらの作品は次に示す 6 つのタイプに分類できると考えられる。

【表 2】湯浅譲二の声を使った作品の分類

A	言語コミュニケーションの問題に関わる作品
B	テキストをとまなわず、意味を成さない発声・発音・音響に焦点を当てた作品
C	日本語の古典的なテキストをどう発声・発音させるかという問題に焦点を当てた作品
D	日本語の古典的なテキストを音響素材とした電子的作品
E	オノマトペに焦点を当てた作品
F	従来のテキストの音楽化の方法を採った作品

次に湯浅の声を使った作品の一覧を年代順に示す。なお、作品の分類は上に示した 6 タイプに基づくものとする。

【表 3】湯浅譲二による声を使った作品リスト

タイトル [テキスト作者]	作曲 年	編成	出版・レコード・ CD	分類
葵の上 Aoi No Ue	1961	Tape	Edition OMEGA POINT: OPA-001	D
観息 Kansoku	1964	Vo.	日本ショット (非売)	B
ヴォイセス・カミング Voices Coming	1969	Tape	R-JRZ2104 C-OP7175 D-COCO6274 D-COCO78450	A
問い Questions [谷川俊太郎詩]	1971	Mix- Chor.	全音	A
アタランス Utterance	1971	Mix- Chor.	全音 C-OP7176 D-COCO6272 D-COCO88449	B
演奏詩・呼びかわし Performing Poem Calling Together	1973	9人以上の パフォーマー	全音 EX-EX001	A
芭蕉の俳句によるプロジェクション Projection on Bashô's Haiku	1974	Mix- Chor, Vib.	音友 V-SJX1069 V-VIGG40206 NAR-NARD5027 Brain-BOCD520 1	C
擬声語によるプロジェクション Projection Onomatopoeic	1979	Mix- Chor.	東京混声合唱団 (非売)	E

懐かしいアメリカの歌 Dear Old Songs of America	1982- 84	Mix- Chor.	音友 Brain : BOCD8908-8909	F
天気予報所見 Observations on Weather Forecasts	1983	Bar, Trp.	日本ショット	A
新木遣・神田讃歌 Shin Kiyari Kanda Sanka [谷川俊太郎 詩]	1984	Male- Chor, 尺八	—	C
世阿弥「九位」によるコンポジション Composition on Ze-Ami's Nine Grades [世阿彌]	1984	Male- Chor.	—	C
擬声語によるうたあそび Uta Asobi on Onomatopoeia	1985	C- Chor.	ソニック・アーツ	E
世阿彌・九位 Nine Levels by Ze-Ami	1987- 88	コン ピュ ータ ー合 成音、 Cham ber- Ens.	NEUMA 450-96	D
つぶやき Mutterings [R.D.レイン詩]	1988	Sop, 7 奏者	日本ショット (非 売) CRI-CD652	F
組曲「風姿行雲」 Suite Fûshi Gyô-Un	1988	日本 の伝 統楽 器, Vo	春秋社	C
声のための「音楽 (オトガク)」 Phonomatopoeia	1991	Mix- Chor.	日本ショット	B

レスポンソリウム：「和解のレクイエム」 より Responsorium from “Requiem of Reconciliation”	1995	Sop, Alt, Ten, Bar, Mix- Chor, Orch.	Hanssler : DDD98931 D-COCO78776-7	F
コズミック・ソリテュード Cosmic Solitude [フリードリッヒ・ヘルダーリン詩]	1997	Bar, Mix- Chor, Orch.	-----	F
声のためのプロジェクション：音響発生 装置としての Projection for Voice : as a Sonic Apparatus	1999	Mix- Chor.	東京混声合唱団 (非売)、 ソニック・アーツ	B
ふるさと詠唱 [三谷晃一詩]	1999	F- Chor, Pf.	音友 音楽之友社 : KJCD0036	F
「Do you love me?」から from “Do you love me?” [R.D.レイ ン詩]	2002	Sop.	-----	F
芭蕉の俳句による「四季」 Four Seasons from Bashô's Haiku	2003	Male- Chor.	-----	C
空 Sky [谷川俊太郎詩]	2003	Sop, Pf.	-----	F
息 Iki [谷川俊太郎詩]	2004	Mix- Chor.	音友 Fo-EFCD4173	F

箏歌・蕪村五句 Koto Uta Five Haiku from Buson	2005	篠笛, 尺八, 笙, 太棹, 十七 絃箏, 二十 絃箏, Vo.	-----	C
風 Kaze [谷川俊太郎詩]	2006	Mix- Chor	音友 Fo-EFCD4173	F
秋 Aki [谷川俊太郎詩]	2006	Mix- Chor.	音友 Fo-EFCD4173	F
蕪村五句 Five Haiku from Buson	2007	Mez, Fl, Cl, Perc, Hrp, Stq.	-----	C
箏歌・蕪村五句 Koto Uta Five Haiku from Buson	2007/ 08	二十 絃箏, Vo.	C-CMCD28167	C
人間の声のためのプロジェクション Projection for Human Voices	2009	Mix- Chor.	-----	B
歌 A Song [谷川俊太郎詩]	2009	Mix- Chor.	-----	F
安積山の歌：万葉集第十六巻より	2010	Mix- Chor. or F- Chor.	-----	C

カヒガラ [瀧口修造詩]	2011	F- Chor.	-----	F
雲 [谷川俊太郎詩]	2012	Mix- Chor.	-----	F

ここで注目すべきは、湯浅による声の作品の系譜が従来のオペラや歌曲のようなテキストの音楽化を図った作品によってではなく、テープ作品から始まっているという点である。まず手始めに古典的な歌曲を作曲してから徐々に実験的な方向性へ向かうというプロセスを辿るのではなく、最初から声を実験的な意図でもって制作したいという湯浅の意図の表れと見ていいだろう。また本研究で扱う A タイプすなわち言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品は比較的早い時期に集中して書かれていることが確認できる。

次に、湯浅の声を使った作品を分類毎に表としてまとめたものを次に示す。

【表 4】 湯浅譲二の声を使った作品リスト（分類別）

分類	作品名
A	ヴォイセス・カミング(1969) 問い(1971) 演奏詩・呼びかわし(1973) 天気予報所見(1983)
B	観息(1964) アタランス(1971) 声のための「音楽（オトガク）」(1991) 声のためのプロジェクション：音響発生装置としての(1999) 人間の声のためのプロジェクション(2009)
C	芭蕉の俳句によるプロジェクション(1974) 新木遣・神田讃歌(1984) 世阿弥「九位」によるコンポジション(1984) 組曲「風姿行雲」(1988)

C (続き)	芭蕉の俳句による「四季」(2003) 箏歌・蕪村五句(2005) 蕪村五句(2007) 箏歌・蕪村五句(2007/08) 安積山の歌：万葉集第十六巻より(2010)
D	葵の上(1961) 世阿彌・九位(1987-88)
E	擬声語によるプロジェクション(1979) 擬声語によるうたあそび(1985)
F	懐かしいアメリカの歌(1984) つぶやき(1988) レスポンソリウム：「和解のレクイエム」より(1995) コズミック・ソリテュード(1997) ふるさと詠唱(1999) 「 Do you love me? 」から(2002) 空(2003) 息(2004) 風(2006) 秋(2006) 歌(2009) カヒガラ(2011) 雲(2012)

ここで本研究では採り上げない分類 B から F の作品について整理しておきたい。まず B タイプには、《観息》(1964)、《アタランス》(1971)、それから声のための《プロジェクション》シリーズといった作品が含まれる。これらの作品ではテキストを持たない代わりに、発音・発声といった声の音色としての側面に徹底的に焦点が当てられており、従来の歌曲には見られない様々な歌唱法・発声法が曲中に採り入れられている点が特徴である。なお、現在筆者が声を扱った曲を書く上で関心を持っているのは、意味論的に整合性を持つ言葉

をどのような観点から捉え、曲として組み立てて再構成していくかという問題であり、これらの作品は現在の自身の問題意識とは異なる側面に焦点が当てられているため今回は研究対象としない。

Cタイプは俳句や木遣りのような古典的と言えるテキストを用いた作品を含む。ここでは日本語の古典的なテキストをいかに自然に発声するかという問題に注意が払われていることが大きな特徴のひとつであり、ローマ字表記による子音やカタカナ表記による母音といった特殊な音声表記を用いることによってそれを成功させている。古典的なテキストの発音法という点もまた、現在の筆者の関心とは異なるため本研究では扱わない。

Dタイプには能の謡や世阿彌といった古典的なものを音響素材とした電子作品が含まれる。ここでは《葵の上》(1961)について少し触れておこう。この作品では音響素材として観世寿夫(Hisao Kanze, 1925-78)らによる能の謡と水音等の具体音と少しの電子音とが組み合わせられている。作品の長さは約30分であるが、9分を過ぎたあたりから謡の声が徐々に変調されていく。例えば単語の音節ごとにエコーがかけられるといった変調が曲中でおこなわれているが、その変調によって元の単語の原型は姿をひそめ、謡の声色や雰囲気といったものに聴き手の注意が向けられることとなる。そういった意味において《葵の上》は本研究で採り上げる《ヴォイセス・カミング》の先駆けとなる作品であったとも考えられる。しかしこの作品では言語コミュニケーションに関わる問題に徹底的に焦点を当てたというよりは、古典的な能の謡をあくまで素材とした再構成という域を脱していないと考え、ここで軽く扱うにとどめておきたい。

Eタイプと分類したオノマトペをテキストとした作品では、意味が音を表し、音が意味を表すというオノマトペ独自の性質に焦点が当てられており、言葉から連想される雰囲気や意味が直接的に音楽的表情として表現されている点が特徴である。なお、今回採り上げる4作品は日本語ではなく他の言語でも成立し得るという側面を持っている。しかしオノマトペはその性質上、日本語によるものは日本人の間でしか成立し得ないという意味で、今回採り上げる作品群とは性質を異にすると考えられる。そのためこのタイプの作品群も本研究では採り上げない。

最後に従来 of 歌曲のような形でもってテキストの音楽化が図られている作品はFタイプとして分類したが、その中にはアマチュア音楽家の団体から委嘱された作品も多数含まれ、その他の実験的な声の作品とは性質を異にしている。このタイプの作品は第I期には全く見られず、アメリカ移住後の第II期に初めて作曲されるのである。そして近年ではこのタ

イブの作品が多く見られ、声の作品に関しては比較的保守的な立場をとるようになったと見ていいかもしれない。この従来形態によるテキストの音楽化に関しても、現在の筆者の問題意識とは根本的に異なるため本研究では扱わないことにする。

以上、湯浅の声の作品を見てきたが、本研究で採り上げる言語コミュニケーションに関わる一連の作品は、決して数が多いとは言えない。しかしこれらの作品はメタ的視点から声と言語が捉えられているという点において、湯浅の声の作品の中だけでなく前章で述べたように 20 世紀後半における声の作品の中でもとりわけ独創的であると言え、分析研究として採り上げる価値が最も高い作品であると筆者は考える。

2-2. 湯浅譲二の音楽観における声とコミュニケーション

湯浅が最初に声や言語コミュニケーションに関わる問題に関心を持つようになったきっかけとは何だったのか。なぜ湯浅は古典的な歌曲ではなく実験的なテープ音楽作品から声の作品を作曲し始めるに至ったのだろうか。そして湯浅は声やコミュニケーションをどのような観点から捉えた上で、作品に採り入れていくのだろうか。本節ではこれらの点について考察していくことにする。

湯浅にとって声と言語との関係について考え始めるきっかけとなったのは、自身が慶応義塾大学在学中に早慶戦を観戦した際での出来事であったという⁴。湯浅は観客席において、言葉では「ごめんなさい」と言いながら周りの観客を蹴飛ばして掻き分ける学生に出会う。そこで発せられる言葉とは裏腹に「そこをどけ」と言っているのと同じだと感じたという湯浅は、言語の意味だけのコミュニケーションと音響が加わった際のコミュニケーションとが異なることに気付いたという。

その後湯浅は作曲家を志すために大学を中退し、純音楽の作曲の合間にラジオドラマの付随音楽を手がけるようになるが、その録音現場に立ち会った際に俳優が台詞を読む発声の仕方に違和感を感じたという⁵。ラジオドラマの収録においても、客席まで聞こえるような舞台特有の台詞の読み方がされていることに気付いた湯浅は、「人間の自然なコミュニケーションとはどういう音声であるのか⁶」という問題に関心を抱くようになるのである。確

⁴ 2009 年 7 月に東京にて筆者がおこなった湯浅へのインタビューによる。

⁵ 同上。

⁶ 同上。

かに舞台上における台詞の発声とラジオドラマにふさわしい発声とでは、まったく性質が異なるものであろう。このように湯浅は舞台やラジオドラマといったそれぞれの場面に適した、より自然な発声法の必要性に気付かされたことによって、音楽作品における声の扱い方についても考え始めるようになったのではないかと推測できる。さらに音楽における声の問題について、湯浅は次のように述べている。

「作曲家が言語を使って音楽を作るというのは、今まではオペラとか歌とかそういう形でしか音楽が出来なかったわけです、それが僕は実に…。あつていいことだけでも、それはひとつの極端な形であると僕は思ったわけですね。そうすると、そうでないコミュニケーションというのにどういふのがあるかということを考えてわけです。⁷⁾

従来のオペラや歌曲といった声楽作品は、あくまで言語を素材として用いた音楽作品におけるひとつの形態にしかすぎない。上記の言及における「そうでないコミュニケーション」とは、日常生活での実際的なコミュニケーションにおける言語の扱われ方であると筆者は考える。オペラや歌曲といった舞台上で披露されるための発声法と、日常生活において実際におこなわれているコミュニケーションでの発声法とはまるで異なるものである。湯浅はオペラや歌曲といった既存のカテゴリーには当てはまらない言語を用いた音楽作品の可能性というものを探るにあたって、実際の日常生活におけるコミュニケーションにより近い自然な形態によって声を扱うという方法にたどり着いたのであろう。

こうした経緯から、湯浅にとって最初の声の作品は、従来のようなテキストの音楽化の方法を採った古典的な歌曲ではなく、声を素材として用いたテープ作品になったと推測できる。湯浅にとって声と言語に関わる問題の探求とは、従来の歌曲やオペラのようなテキストの意味解釈ではなく、人と人とのコミュニケーションとがどのようにおこなわれているのかという問題につながっていく。言い換えれば、コミュニケーションを音楽家の立場から探求するということにつながっていくのである。

このようにして始まった湯浅のコミュニケーションへの探求としての声の作品における大きな特徴のひとつとして、言語コミュニケーションにおける話し言葉の抑揚、アクセント、身振りといった側面へ着目したという点が挙げられる。こうした側面はノンヴァーバ

⁷⁾ 同上。

ルコミュニケーションの一部として扱われてきたが、近年では「パラ言語 Paralanguage」として独立して論じられるようになってきた。近年になって注目されるようになったパラ言語の領域の問題をきわめて早い段階から先取りし、自身の作品に採り入れたというのは着目に値すると言える。実際の日常生活におけるコミュニケーションにより近い自然な形態によって声を扱うということについて考えた時、言語コミュニケーションにおけるこうしたパラ言語的側面の果たす役割がいかに大きいかということ認識し、その上で作品の要素のひとつとして採り入れたのだと考えられる。

また湯浅のコミュニケーションを扱った声の作品に関わるものとして、もうひとつの大きな問題と言えるのが距離と空間の問題についてである。湯浅は、前述した早慶戦やラジオドラマ音楽の作曲という出来事を通して、言語に関わる様々な問題への興味を持つようになっていく。それと関連してフェルディナン・ド・ソシュール(Ferdinand de Saussure, 1857-1913)による言語学関係や、E. T. ホール (Edward T. Hall, 1914- 2009) といった文化人類学、また R. D.レイン(Ronald David Laing, 1927-89) による精神医学といった多岐にわたる分野の文献を読むようになったという。その中でも特に湯浅作品に直接的に影響を及ぼしたと言えるのが、E. T. ホールがその著作の中で示した「人間における距離⁸」の問題である。この「人間における距離」とは、動物のなわばり性から起こる距離の調節をふまえた上で論じられた、人間にも観察される距離のことである。その距離は長さによって大きく分けて4つの種類に分けられるとされており、それぞれ「密接距離」、「個体距離」、「社会距離」、「公衆距離」と名付けられている。これら4つの距離に応じて、声の大きさやテンポ、しゃべる文体が異なるということが論じられており、つまり距離・空間の取り方によって言語コミュニケーションの仕方が変わるということが示されている。

湯浅はこうした言語コミュニケーションに関わる距離・空間の問題に関しても早い段階から着目した上で、自身の創作の構成要素として採り入れていたのである。このように湯浅が文化人類学的な視点から言語コミュニケーションを捉えていたというのは注目に値すると言える。また、こうした距離・空間に関わる問題への着目もパラ言語的側面への注目と同様、日常生活におけるコミュニケーションに近い形での声の扱い方を探求するためのひとつの手段であると考えられる。

⁸ エドワード・T・ホール『かくれた次元』、日高敏隆、佐藤信行訳、みすず書房、1970年、113-125頁を参照されたい。

以上、声や言語コミュニケーションに関わる問題を湯浅がどのように捉えていたのかという点について探ってきた。早慶戦での出来事やラジオドラマの音楽の作曲の経験から声と言葉との関わりの中に含まれる諸問題について考え始めるようになった湯浅は、この問題が音楽作品においても当てはまるということに気付かされることになる。そしてこうした問題に作品創作の可能性を見出した湯浅は、従来の歌曲やオペラといった方法によってではなく、実際の日常生活におけるコミュニケーションにより近い自然な形態によって声を扱うという方法にたどり着いたと言える。こうしたプロセスの中から、従来の形態での歌曲ではなく、テープ作品から声の作品の系譜が始まることになったという点を指摘した。

そして声の作品を書くにあたって日常生活におけるコミュニケーションにより近い自然な形態で声を扱うための方法として、話し言葉におけるパラ言語情報の問題や、言語コミュニケーションに関わる距離と空間といった問題に着目したという点に湯浅独自の視点が表れていることが明らかになった。こうした点をふまえた上で、第3章では作品分析をおこなっていくことにする。

2-3. 作品分析にあたって

本節では、次章で実際に作品分析をおこなうにあたっての方法について述べていく。湯浅の言語コミュニケーションに関わる声の作品群を分析していくにあたって、従来の音楽作品を分析するのと同様に音楽的・音響的観点から分析するのに加え、言語に関わる要素との関連から作品を見ていくことが必要不可欠であると筆者は考える。そこで本研究では、第一に音楽的・音響的観点から、第二に言語に関わる諸要素との関連からとの大きく分けて2つの観点から湯浅作品の分析を試みていくことにする。ここでは、2つの観点毎に分析にあたって使用する要素を挙げていくことにする。

2-3-1. 音楽的・音響的要素および音楽のディスコース

実際に作品分析をおこなっていくにあたって、まず音楽的・音響的要素という観点からはカルコシュカ(1978)が示している「要素領域⁹」に基づいて分析をおこなっていくことにする。

⁹ エルハルト・カルコシュカ『現代音楽の記譜』、入野義朗訳、全音楽譜出版社、1978年、19頁。

- ①テンポ
- ②拍節
- ③持続
- ④音高
- ⑤音強
- ⑥アーティキュレーション

また、これらの要素がどのように「音楽のディスコース¹⁰」を形成していくかについて分析していく必要がある。そこで本研究では、Tarasti (1994)が指摘している「発散 *disengagement*」と「集束 *engagement*」という2つのキーワードに基づく分析方法を手がかりにしていく。Tarasti (1994)は伝統的な古典派のソナタ形式を例に挙げて、この2つのキーワードから転調関係や展開について論じているが、ここで示されているコンセプトは「主調・属調・主調」という構造を持つ古典的なソナタ形式だけに留まらず、20世紀以降の調性が破棄された音楽作品の分析においても応用できると考えられる。それは、本研究で扱う湯浅作品の楽曲分析においても同様であると言える。例えば《ヴォイセス・カミング》のように確定された音高を持たない話し言葉を音響素材としたテープ作品についても、その構造を「発散」と「集束」という2つのキーワードから分析することが可能であると筆者は考える。以上の点を考えて、本研究ではこれら2つのキーワードを基に「音楽のディスコース」を分析していくことにする。

2-3-2. 言語の問題に関わる諸要素

湯浅の言語コミュニケーションに関わる声の作品を分析していくにあたって、音楽的領域だけでなく言語の問題との関連から作品を考察していくことが不可欠であるということは前述した通りである。ここでは湯浅作品を実際に分析していくにあたって必要不可欠であると考えられる諸要素を挙げていくことにする。

まず湯浅作品を言語コミュニケーション的観点から捉えていくにあたって、話し言葉における音声上の要素との関連から作品を分析していく必要があると筆者は考える。これまで、話し言葉における抑揚、アクセント、声色、身振りといった音声上の特徴はノンヴァ

¹⁰ 詳しくは近藤謙『音を投げる：作曲思想の射程』、春秋社、2006年、79-101頁を参照されたい。

ーバルコミュニケーションの一部として扱われてきたが、近年ではパラ言語として独立して論じられるようになってきている。最近ではパラ言語情報の範囲が音声現象に限定されることなく、言語以外のコミュニケーションチャネル全般を指す語になりつつあり、広い意味で使われるようになってきている¹¹。本研究ではこうした領域に関する研究の中でも特にArgyle (1990)、Poyatos (1993)らが指摘している諸要素を参考にした上で、作品分析をおこなっていく。ここでは、実際に湯浅作品の楽曲分析をおこなっていくにあたって適していると筆者が考えた上でピックアップした、話し言葉における音声的な諸要素の一覧を次に示す。なお、これらの諸要素を設定する上で参考にした元の文献については、脚注に示す。

- ①Tempo 速度¹²
- ②Loudness 声量¹³
- ③Pitch 音高¹⁴
- ④Stress 強勢¹⁵
- ⑤Timble 音色¹⁶
- ⑥Quality of Voice 声の質¹⁷
- ⑦Change 変化¹⁸
- ⑧Pause 間¹⁹

以上の話し言葉における音声上の特徴との関連からの分析に加えて、言語学の中で扱われている様々な問題の中から、湯浅作品を楽曲分析していくにあたって適していると考えられる要素を筆者がピックアップし、それらを一覧にしたものを次に示す。なお、①から⑦までは言語学および言語教育学に関わる文献から抽出したものであり、その元の文献に

¹¹ 森大毅「話し言葉が伝えるものとは、結局何なのか? : 概念の整理および課題」、http://www.ninjal.ac.jp/event/specialists/project-meeting/files/JCLWorkshop_no1_papers/JCLWorkshop2012_52.pdf (2013年7月23日アクセス)

¹² Fernando Poyatos, *Paralanguage : A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive speech and sound*. John Benjamins, 1993, pp. 182-183.

¹³ Ibid. , pp. 179-181.

¹⁴ Ibid. , pp. 184-188.

¹⁵ Michael Argyle, *Bodily Communication*. Routledge, 1990, pp. 151-152.

¹⁶ Fernando Poyatos, op. cit. , pp. 182-183.

¹⁷ Theo Van Leeuwen, *Speech, Music, Sound*. Palgrave Macmillan, 1999, pp. 125-155.

¹⁸ Michael Argyle, op. cit. , p. 139.

¹⁹ Ibid. , p. 152.

については脚注に示す。⑧については筆者が湯浅作品を分析していく上で必要であると考え、加えたものである。

- ① Emotional Expression 感情表出 (Laughter 笑い・Crying 泣き etc.)²⁰
- ② Gesture 身振り²¹
- ③ Filler つなぎ言葉 (フィラー)²²
- ④ Space and Distance 空間と距離²³
- ⑤ Gender ジェンダー²⁴
- ⑥ Social class 社会的地位²⁵
- ⑦ Speech Level スピーチレベル²⁶
- ⑧ Kinds of Nouns 名詞の種類

なお、上に示した①感情表出については《天気予報所見》において、②身振りに関しては《ヴォイセス・カミング》以外の3作品で、③フィラーについては《ヴォイセス・カミング》第2曲〈インタビュー〉において、④空間と距離の問題に関しては《ヴォイセス・カミング》以外の3作品において、⑤ジェンダーに関わる問題については《ヴォイセス・カミング》、《問い》において、そして⑥社会的地位、⑦スピーチレベル、⑧名詞の種類に関しては《問い》において、それぞれ作品分析をおこなっていくにあたっての要素として使用することにする。

以上、次章では本節で示した様々な要素に基づき、実際に湯浅の言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品について楽曲分析をおこなっていく。

²⁰ Fernando Poyatos, op. cit. , pp. 245-378.

²¹ Michael Argyle, op. cit. , pp. 188-213.

²² 林宅男編著『談話分析のアプローチ：理論と実践』、研究社、2008年、131-138頁。

²³ マジョリー・F・ヴァーガス『非言語コミュニケーション』、石丸正訳、新潮社、1987年、125-169頁。

²⁴ Michael Argyle, op. cit. , p. 150.

²⁵ Ibid. , p. 149.

²⁶ 大浜るい子他「自由談話に見られるスピーチレベルシフト現象」、『教育学研究紀要』、中国四国教育学会、44巻(第2部)、1998年、389頁。

第3章 湯浅譲二の言語コミュニケーションの問題に関わる 声の作品分析

本章では、湯浅譲二による言語コミュニケーションの問題に関わる声の4作品《ヴォイセス・カミング》(1969)、《問い》(1971)、《呼びかわし》(1973)、《天気予報所見》(1983)のについて、作品の詳細な楽曲分析を通して言語コミュニケーションにおけるどのような側面が問題にされているのかについて明らかにしていく。

3-1. 《ヴォイセス・カミング》(1969)

本節では、言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品群における最初の作品にあたるテープ音楽作品《ヴォイセス・カミング》について、言語コミュニケーションにおけるどのような側面が問題にされているのかという点を中心に論じていきたい。《問い》(1971)以降の言語コミュニケーションに関わる作品群が演奏家によって実演される形態であるのに対して、この《ヴォイセス・カミング》(1969)においては、あらかじめ録音された発話言語が音響素材として主に用いられているのが大きな特徴であると言える。

本節で論じるのは次の点である。まず音響素材が楽曲の中でどのように配置され、どのような音楽的流れを形成しているのか。また発話言語はどのような意図をもって音響素材として選択されているのか。そしてそれらの素材はいかなる言語的特性を持つのか。これらの問題について探っていくことにしよう。

3-1-1. 作品の概要

具体的な作品分析に入る前に、曲の概要をつかんでおきたい。作品は全3曲から成る。各曲のタイトルは次に示す通りである。

1. 〈テレ・フォノ・パシィ Tele-phono-pathy〉
2. 〈インタビュー Interview〉
3. 〈殺された二人の平和戦士を記念して A Memorial for Two Men of Peace, Murdered.〉

作品制作は日本放送協会(NHK)による委嘱作品として、1969年5月からNHK電子音楽スタジオにておこなわれた。初演は1969年9月、NHK-FMのラジオ番組「現代の音

楽」においてである。なお、音源は湯浅譲二『湯浅譲二ピアノ作品集／テープ音楽集』、コロムビア、COCO-73051 として発売されている。作品全体の演奏時間は約 20 分 30 秒であるが、第 1 曲から第 3 曲にかけてそれぞれ約 6 分 40 秒、約 7 分 33 秒、約 6 分 15 秒の長さを持つ。次に曲毎にその音楽のディスコースの分析を試みる。

3-1-2. 音楽のディスコース

3-1-2-1. 第 1 曲 〈テレ・フォノ・パシィ〉

第 1 曲 〈テレ・フォノ・パシィ〉は、電話回線の中で営まれている様々な種類の会話として電話交換手の声と電話の利用者との声が主な素材として用いられている。曲中ではこれらの声に加えて、電話のピポパ音やパルス音、またビーブ音が音響素材として使用されている。

曲は大きく分けて 2 つの部分から成り、冒頭から 2 分 54 秒地点¹までを第 1 部、2 分 54 秒地点から最後までを第 2 部とする。第 1・第 2 部ともに電話の機械音から声へと移行し、そこに再び機械音が重ねられて音の密度が高められていきクライマックスを迎えるというプロセスであるため、第 1 部を A、第 2 部をその変奏 A' とする。次に楽曲構成の概略図を【図 1】として、構成と音響素材との対応を【図 2】として示す。

(0'00")	(0'45")	(2'54")	(6'24")
導入部	第 1 部 (A)	第 2 部 (A' = 変奏的)	コ ー ダ

【図 1】《ヴォイセス・カミング》第 1 曲 〈テレ・フォノ・パシィ〉 楽曲構成・概略図

¹ 以下、再生時間は、湯浅譲二『湯浅譲二ピアノ作品集／テープ音楽集』、コロムビア、COCO-73051 に従うものとする。



【図 2】《ヴォイセス・カミング》第 1 曲〈テレ・フォノ・パシィ〉楽曲構成と音響素材

冒頭から 0 分 45 秒地点までは導入部の役割を果たし、電話のピポパ音、パルス音、ビーブ音の素材の組み合わせによって構成される。これらの素材はそれぞれ様々な音程・リズムを持ち、それだけで一種の近未来的・宇宙的な音世界が形成される。0 分 30 秒地点からはエコーがかけられることによって音の空間性が生まれ、音響の広がりを感じ手に認識させる。そして音の密度はより高められ導入部における小さなクライマックスが形成されるが、徐々にそれらは収束されピポパ音のソロで導入は締めくくられる。この導入部は第 1 曲における近未来的な音響的環境をあらかじめ作り出しておく役割を持つという点において重要な意味を果たしている。

そして 0 分 45 秒地点において初めて人の声が素材として登場する。電話交換手による「Hello」という呼びかけが pp の音量で提示され、その直後にやや大きめの音量で「Hello」と続けられる。ここでは音量の対比によって音の遠近感が生み出され、電話というツールでつながる人と人との物理的距離を感じ手に想像させる意図があったのではないかと推測できる。0 分 50 秒地点から「もしもし」という日本語の呼びかけが素材として加えられ、0 分 52 秒地点では初めて明らかに利用者と思われる男性の声が初めて素材として登場することによって話し声の音程の幅が拡大される。その後 1 分 5 秒地点までは「もしもし」と「Hello」の 2 つの言葉のみが様々な音程、テンポ、声色でもって徐々に音の密度を高めながら展開されていく。1 分 5 秒地点からはこれまでの「もしもし」と「Hello」に加え、交換手によるやや長めのセンテンスが導入される。

そして大きな変化が起こるのが 1 分 05 秒地点である。この地点で初めて外国人の女性（おそらく交換手）によって「サンダカン」という地名が発話されることによって、聞き手はある種の地理性を意識せずにはいられなくなるだろう。それ以降、「東京」、「リオデジャネイロ」や「台北」といった世界中の様々な地名が発話されることによって、世界と東京との距離感や空間性といった側面を感じ手に認識させるのである。

一方それらの背景では、1分31秒地点から電話によるピツという機械音が導入された後、エコーがかけられたビープ音や話し中を意味するビジートーンといった電話の機械音が徐々に重ねられていき、話し声と機械音との両方の素材の配置の密度がさらに高められていく。これまで徐々に長くなってきた話し言葉としてのセンテンスは再び「もしもし」や「Hello」という短い呼びかけへと変化していき、音楽的高揚の表現として音量も徐々に増大し、それらは混沌とした音響体へと収斂されていく。そして第1部の最後では曲中における1回目のクライマックスが形成され、それらが断ち切られるようにして第2部へと続く。

第2部は中音域の平坦な呼出し音から開始される。この呼び出し音は一時的に音楽的に集束させる効果を持つと同時に、次に何が起こるのかという一種の期待感を聴き手に抱かせる目的を持つと考えられる。そして3分06秒地点から3分15秒地点までは「あなたは？」という呼びかけのみによって曲が展開されていく。この「あなたは？」という呼びかけでは第1部における「もしもし」と比べてより親密さが表現されていると考えられるが、電話交換手の仕事としての声とその役割を越えて、その人「個人」としての声の個性やある種の魅力を持っているという側面を聴き手に意識させることに成功していると言える。

3分15秒地点から「May I help you?」という呼びかけが提示された後は、話し手のセンテンスが徐々に長くなっていく。以降、意味を持った長いセンテンスを中心に曲は展開されていくが、聴き手の耳はこれまでの聴取体験によって既に訓練されてきたと考えられるため、言葉の意味そのものというよりはそれ以外の声の音色や抑揚といった音楽的側面に耳が向けられることになるだろう。

そして3分33秒地点から電話のビープ音が導入された後は、第1部と同様に再び電話の機械音の存在感が増していく。電話の機械音から呼びかけへという順序を辿り、その後両者が入り混じ合っていくというプロセスは第1部におけるそれと全く同様である。それでは第1部と第2部とで異なる点は何なのだろうか。

第一に挙げられるのが、前述した通り第1部で使用された呼びかけの素材と比べて、より長く複雑なセンテンスが中心素材として扱われているという点である。第1部はより短い言葉を縦軸に展開していくのに対して、第2部ではより長いセンテンスを横軸に展開していくと捉えてもいいかもしれない。

第二に挙げられる相違点は、第2部ではたびたび沈黙が挿入されるという点である。沈

黙が採り入れられることによって素材の配置が途切れ途切れになり、徐々に音楽的に収束していくプロセスをたどることになる。第1部ではクライマックスに向けて音楽が前進していき、クライマックス後は唐突に音響体が断ち切られるという流れが形成されていたが、第2部ではこうした第1部での一直線的な構成と対比させる目的でもって沈黙が挿入されたと推測できる。

そして6分24秒地点からは女性の声のソロがコーダとしての役割を果たし、曲は締めくくられる。

3-1-2-2. 第2曲〈インタビュー〉

第2曲〈インタビュー〉では、作曲家自身の声と、詩人の谷川俊太郎(Shuntaro Tanikawa, 1931-)、作曲家の武満徹(Toru Takemitsu, 1930-1996)、音楽評論家の秋山邦晴(Kuniharu Akiyama, 1929-1996)らをはじめとする9人の友人による声素材として用いられている。第1曲と第3曲では、人間の声に加えて電子音や具体音が用いられているのに対して、この〈インタビュー〉においては純粹に人間の声のみが使用されているのが特徴である。湯浅はこの曲を制作するにあたって、あらかじめいくつかの質問を用意した上で友人に対してインタビューを行った。そして湯浅は質問者としての自身の声と回答者としての友人の声をもとにテープ編集をおこなった。ここで注目すべきは、これらの声そのまま用いられるのではなく、具体的な内容に関する部分が聴取されないように様々な工夫がなされているという点である。まず湯浅の質問においては具体的な内容に関する部分のみが音声加工されている。しかしそれ自体が「問いかけ」であるという事実を聴取できるように、文末の疑問形のみは原形のまま提示されているのである。一方、友人の回答においては意味論的に明確な部分が全て切り落とされている。その結果残ったつなぎ言葉としてのフィラーのみが素材として組み合わされ、曲が構成されている。

曲は大きく分けて6つの部分から成り、各部分はさらに2つのセクションから構成されている。各部分はいずれも、湯浅による質問から開始され、そこに回答者の声が後続する形で進行するが、ここでは湯浅の質問を第1セクション、回答者による答えを第2セクションとした。また便宜上、9人の回答者を、登場する順に回答者A、B、C…と名付けた。構成は次に示す表の通りである。

【表 1】《ヴォイセス・カミング》第 2 曲〈インタビュー〉楽曲構成

	再生時間	話し手
第 1 部第 1 セクション	6'47"-7'08"	湯浅
第 1 部第 2 セクション	7'08"-7'58"	回答者 A(男)
第 2 部第 1 セクション	7'58"-8'06"	湯浅
第 2 部第 2 セクション	8'06"-9'30"	回答者 B(男)、C(女)
第 3 部第 1 セクション	9'30"-9'42"	湯浅
第 3 部第 2 セクション	9'42"-11'14"	回答者 C(女)、D(男)、E(男)、F(男)、G(男)
第 4 部第 1 セクション	11'14"-11'19"	湯浅
第 4 部第 2 セクション	11'19"-12'04"	回答者 C(女)、H(男)
第 5 部第 1 セクション	12'04"-12'20"	湯浅
第 5 部第 2 セクション	12'20"-13'38"	回答者 I(男)
第 6 部第 1 セクション	13'38"-13'53"	湯浅
第 6 部第 2 セクション	13'53"-14'10"	回答者 I(男)

ここで、各部分における回答者の人数に注目してみると、第 1 部から順に 1、2、5、2、1、1 となっており、第 3 部を軸としてシンメトリックな配列を成していることが確認できる。回答者の人数に注目して曲の流れを整理すると、第 1 部からそれぞれソロ、デュオ、クインテット、デュオ、ソロ、ソロの流れを辿っていると言える。構成の把握のためにこれらを記号化すると、第 1 部からそれぞれ A、B、C、B'、A'、A"となる。また各部分は第 1 部からそれぞれ提示部（第 1 群）、提示部（第 2 群）、展開部、再現部（第 2 群）、再現部（第 1 群）、Coda として捉えられる。次に、こうした観点から捉えた楽曲構成の概略図を示す。

6'47"	7'58"	9'30"	11'14"	12'04"	13'38"
第 1 部 A 提示部 (第 1 群)	第 2 部 B 提示部 (第 2 群)	第 3 部 C 展開部	第 4 部 B' 再現部 (第 2 群)	第 5 部 A' 再現部 (第 1 群)	第 6 部 A'' Coda

【図 3】《ヴォイセス・カミング》第 2 曲〈インタビュー〉楽曲構成・概略図

ここで曲の流れを簡単に整理すると、第 1 部から第 3 部にかけて徐々に素材の密度が高められていき、徐々に音楽は発散のプロセスを辿り、第 3 部で曲中のクライマックスを迎える。第 4 部以降、音楽は徐々に集束のプロセスを辿っていくが、第 5 部以降は沈黙が採り入れられることによってさらに素材の配置が途切れ途切れになっていく。次に各部分が具体的にどのような音楽的内容を持ち、どのような流れを辿っていくのかについて考察していきたい。

第 1 部第 1 セクションでは湯浅の 1 回目の質問が 18 秒間提示される。ここでの小さなクライマックスは 6 分 56～58 秒地点における「まあっ、既成の意味で」の部分に相当する。続く第 2 セクションは 1 人の回答者のみによって構成されるが、ここで素材として使用されている回答者 A の話し方の特徴として、「あの」という語句が多用されている点が挙げられる。湯浅によると、「接続詞や間投詞にしても、人によって、ある言葉への、使用頻度が偏向していて、それが、その人の性格をかなり、音響的にも明確に浮き上がらせている²⁾」とのことであり、回答者 A は湯浅の言う「母音指向型³⁾」に該当すると考えられる。

また第 2 セクションにおける素材の配置を整理しておくとして、ここでは 3 つの連続した発話から構成される。各発話は 2 回の間隔をはさんで配置されるが、その間隔が 1 回目の素材と 2 回目の間では 3 秒であるのに対し、2 回目と 3 回目との間においては 2 秒と短縮されており、素材の配置の密度が徐々に高められていることが確認できる。

続く第 2 部第 1 セクションにおいては湯浅の質問が第 1 部第 1 セクションよりも 11 秒短縮されている。また第 1 部の湯浅の声と比較して起伏の乏しい素材が選択されている。

²⁾ 湯浅譲二『現代音楽・ときととき』、全音楽譜出版社、1978 年、251-252 頁。

³⁾ 詳しくは同上書、252 頁を参照されたい。

第2部第2セクションは男女のデュオであり、両者の声の音高・音色の対比から作り出される音響的広がり第1部にはなかった音楽的特徴である。また回答者Bは第1部における母音指向型とは対照的に「その」をはじめとした圧倒的に子音が多いフレーズが多用されている。湯浅はこのようなタイプの回答者を「子音指向型」と名付けているが、第1部と第2部において母音と子音との2つの指向を持つ声をあえて前後に配置することによって、音色上の対比を意図したと考えられる。

ここで素材の特徴とその配置に注目してみよう。流れを見ていくにあたって第2セクションをさらに4つのブロックに分ける。

第1ブロック・・・8'05"～8'22"

第2ブロック・・・8'22"～8'52"

第3ブロック・・・8'52"～9'20"

第4ブロック・・・9'20"～9'30"

まず第1ブロック冒頭では低いピッチ・遅いテンポによる発話が選択されているのに対し、曲が進むにつれ高いピッチ・速いテンポによる発話素材が配置されるようになっていく。それと同時に各素材の間隔が1.5秒、1秒、0秒、マイナス1秒とせばめられていく。なおマイナスとはその前のセンテンスが終わる前に次の素材が重ねられることを意味する。そして音楽が一時的に集束し5秒間の沈黙へと続くが、この第1ブロックは集束・発散・集束のプロセスをたどっていると言える。

第2ブロックにおける大きな特徴は、回答者Bのパートに第1ブロックよりもはるかに長いセンテンスが選択されているという点にある。また第1ブロックでは2人の発話が対等に配置されていたのに対して、第2ブロックにおいては回答者Bが優勢となる。回答者Bが1人で話し続けるのに対し、回答者Cの声は短めのセンテンスが3回提示されるのみであり、女性の声は音色上のアクセントを与える程度に留められている。第2ブロックにクライマックスは8分40秒～43秒地点であり、ここで回答者Bの最も高いピッチ・速いスピードの声が配置されることによって音楽が発散するが、すぐに集束のプロセスをたどり、3秒間の沈黙へと続く。

続く第 3 ブロックにおける大きな特徴は、これまでの部分には見られなかったため息、舌打ち、咳といったパラ言語的要素が含まれている点にある。ため息や舌打ちが発せられることによって話し手の苛立ちがあらわになり、ここで初めて話し手の感情が浮き彫りとなっていると言える。第 3 ブロックもまた回答者 B の発話を中心に構成され、回答者 C の発話は短い言葉が 3 回挿入されるのみである。ただし第 2 ブロックと異なるのは、回答者 C の声の音高・速度の幅が広げられている点である。無声音に近いつぶやき、焦ったように発せられる早口・大きな声という対照的な声が配置されることによって、さらに声の表情の幅が広げられていることを聴き手に認識させる。両回答者の声において豊かな感情表出が見られるという点から、この第 3 ブロックを第 2 セクションのクライマックスとして捉えることができる。

第 4 ブロックは第 2 セクションの小さなコーダとしての役割を果たす。回答者 B の長い発話がフェードアウトさせられ、そこに回答者 C の小さな音量・遅いテンポによる声が続けられ、音楽が集束していく。

ここで第 2 部第 2 セクションの流れを整理しておく。各ブロックとブロックの間には沈黙がそれぞれ挿入されており、各ブロックの中でそれぞれ集束・発散・集束のプロセスがたどられていることが確認できた。

第 3 部は第 1 セクションにおいて質問が 12 秒提示された後、5 人の話し手の声によって構成される第 2 セクションへと移行する。第 2 セクションでは曲中で使用される素材の数が最多であることに加え、それらの配置の密度が最も高められており、曲中におけるクライマックスを形成する。第 2 セクションはさらに 4 つのブロックに分けることができる。

第 1 ブロック・・・9'42"～10'02"

第 2 ブロック・・・10'02"～10'25"

第 3 ブロック・・・10'25"～10'52"

第 4 ブロック・・・10'52"～11'14"

第 1 ブロックは回答者 C、D、E の 3 人の声から構成される。ただし 3 人の声が同時に重ねられることはなく、2 人の声までに留められている。このブロック以降の第 3 部にお

ける最も大きな特徴は、異なる回答者によって発話される同じ語句同士が近くに配置されるという点にある。この配置方法は従来の音楽的要素を作曲する際に用いられる作曲技法の応用と考えられ、一種の言葉のカノンとして捉えることができる。ここでは回答者 C と D による「やっぱり」、「まあ」、「そうですねえ」、それから回答者 D と E による「そう」という同じ言葉同士がカノンの的に配置されている。このような同じ語句のカノンの提示によって、2 人の声の差がより明確に浮かび上がるのである。

またこの部分では各素材の音量の大小が作曲者の手によってはっきりと調節されることによって、音響がより立体的になり一種の空間性を聴き手に感じさせる。それからこの第 1 ブロックでも第 2 部第 2 セクション第 3 ブロックで見られたようなつぶやき声、咳、さらにうなり声といったパラ言語的要素が採り入れられており、アクセントの役割を果たしている。

続く第 2 ブロックは回答者 C、D、E、F、G の声による。ただし同時に 5 人の声が重ねられることはなく、同時に重ねられるのは最大で 3 人の声までである。これはブロック冒頭に見られるが、曲中で初めて 3 人同時に発話を開始する瞬間となる。

この第 2 ブロックの大きな特徴として挙げられるのが、素材と素材との間隔に空白が一切挿入されないという点である。曲中のこれまでのブロックでは必ず素材と素材との間に例えわずかであっても途切れる箇所が必ず含まれていた。ところがこのブロックでは素材と素材とが流れるようにつながられていき、緊張感がより長く持続させられているのである。さらにこのブロックでは集束のプロセスを一切たどることなく次の第 3 ブロックへと移行していく。

またこのブロックにおけるもうひとつの大きな特徴と言えるのが、各素材の発話のスピードの差がこれまでの部分と比較して大きくなっている点である。こうした素材の選択によって、聴き手が話し手の緩急の違いをより意識的に聴くようになると考えられる。

それからこのブロックにおいても第 1 ブロックで見られた同じ語句のカノンの配置が確認できる。回答者 C・D の「そうですねえ」、C・D・F による「なんか」、D・F の「そのお」、D・E・F・G による「つまり」といった語句がこれに相当する。またパラ言語的要素としては咳払いやうなり声が確認できる。

第 3 ブロックは回答者 C、D、E、F の 4 人の声の素材から成るカルテットである。第 2

ブロックでは同時に重ねられる声が3人までであったのに対し、第3ブロックでは素材として使用される4人全員の声が同時に重ねられる。これに該当する箇所が10分31秒地点である。しかし各素材の間に時折空白が挿入されることによって、少しずつ集束のプロセスをたどり始めていく。

またこの第3ブロックにおいても同じ語句のカノンの配置が見られ、回答者C・Eの「やっぱりあのお」、CDによる「例えば」、C・D・Fの「そういう」、D・Eによる「つまり」の発話部分で確認できる。それに加えて10分32秒地点ではそれからパラ言語的要素としては、これまでの部分では見られなかった発話に含まれる笑い、息を吸う音が採り入れられている。

第4ブロックもまた第3ブロックと同じ4人の回答者による。しかし音楽はすでに集束のプロセスをたどり始めており、この第4ブロックでは第3ブロックと比べて、言葉に詰まる部分が目立つ素材が意識的に選択された上で配置されており、その結果発話と発話との間に多くの空白が生じる。同時に全体的に見て話し手の声量が大きい素材やテンションが高いものはあえて選択されていない。

また第3ブロックまでの大きな特徴であった言葉が畳み掛けるように配置されるカノン技法がこの第4ブロックでは一切使われることがない。こうした点から音楽的な集束のプロセスが作り出されている。そして素材がフェードアウトさせられ、第3部がしめくくられる。

このように見ていくと第3部は集束から発散、そして発散へというプロセスがたどられており、同時にその発散の部分は曲中のクライマックスであるということが確認できた。

続く第4部第1セッションでは4秒間質問が続けられた後、第2セッションが再び集束した状態から開始される。第4部第2セッションも第2部と同様に男女のデュオであるが、第2部と異なる最も大きな特徴は回答者C・Hの声の表情がひとつのセンテンスの中で頻繁に変化するという点である。考え込むような表情、語りかけるような口調、内省的な表情、鼻で笑う声、うめき声といった声の持つ様々な表情がめまぐるしく変化していく。この第4部第2セッションは発話に含まれるパラ言語的要素のバリエーションが曲中で最も多彩な部分であると言える。なお、聴き手はここまでの聴取体験で耳が慣れてきたと考えられる。そのため、より多くのパラ言語情報を持つ大げさな表情の声をあえてここで素材

として選択することによって、声の感情表出の幅をよりいっそう広げ、第4部全体をさらに表情豊かな「音楽」として聴かせようと作曲者は意図したのではないだろうか。

またこの第4部の特徴として挙げられるのが、ここでは回答者Hの発話に比較的長いセンテンスが素材として選択されているという点である。11分35秒地点から12分02秒地点までの25秒間が最も長い発話である。その中では発話の際に考え込んだりすることによって言葉と言葉との間のほんのわずかな空白が生じることはあるものの、流れとしては連続的な発話として捉えられる。これは短いセンテンスが重ねられていくことで曲が展開されていた直前の第3部と対照的である。こうした現象は第1曲〈テレ・フォノ・パシイ〉でも見られたが、この第2曲においても同様に捉えることができる。第3部までを縦軸の展開とするならば、第4部は横軸による展開と考えていいだろう。

対する女性の回答者Cの声は第2部・第3部でも使用されてきたが、この第4部で選択された素材ではこれまでと比べて考え込むような表情が目立ち、言葉が途切れ途切れになっている特徴である。つぶやく声、うなるような声、うめき声が目立ち、そのピッチもやや低めのものが多く選択されていることが確認できる。曲はすでに音楽的なクライマックスを過ぎ、この第4部は徐々に終盤へと向かい始めている箇所にあたるため、こうした素材が選択されていると考えられる。

それからこの第4部第2セクションにおいても第3部と同様に同じ語句のカノンの配置が確認できる。この配置は「うーん」、「やっぱり」、「あのお」の語句の箇所で見られるが、この第4部では話し手の人数が減るため、より鮮明に2人の声の差を聴取することができる。そして回答者Cによるうめき声で第4部は締めくくられる。

続く第5部と第6部は再びソロになり、ともに回答者I（おそらく武満徹）の声が素材として使用されている。まず第5部第1セクションにおいて質問が12秒間続いた後、第2セクションへと移行する。第2セクションはさらに2つに分けられる。12分20秒地点から13分14秒地点までを第1ブロック、13分14秒地点から13分38秒地点までを第2ブロックとする。

第1ブロックにおける最も大きな特徴は、より短い断片がこれまでよりもさらに途切れ途切れに配置されている点にある。直前の第4部ではある程度のまとまりを持った比較的長いセンテンスが扱われていたのに対し、このブロックではひとつの発話の単位がこれま

でと比べて格段に短いものへと変化し、さらにその発話が終わる度に毎回沈黙が採り入れられている点が大きな特徴である。またここでの回答者 I の発話の特徴としては、他の話し手と比べてスピードの緩急の差と音高の差が大きい点が挙げられる。その上ため息、つぶやき声、息混じりの声による発話、考え込むような表情といったパラ言語的要素が多く含まれ、第 4 部よりさらに表情豊かな音楽として聴取することができる。そして第 2 ブロックへと移行する際、これまでには見られなかった 9 秒という最も長い沈黙が挿入され、音楽はさらに集束のプロセスをたどっていく。

続く第 2 ブロックは連続的なひとつのセンテンスから構成される。第 1 ブロックでは見られなかった回答者 I の発話の特徴としては、他の話し手に比べて言葉に詰まる部分が目立つという点が挙げられる。慌てて早口で話そうとするあまり言葉に詰まるという現象をこの第 2 ブロックでは複数回にわたって聴取することができる。

引き続き回答者 I の声のソロである第 6 部第 2 セクションは 3 つの発話から構成される。最初の 2 つが短いセンテンスであるのに対し、曲の最後を締めくくる 3 つ目の発話には再び長いセンテンスが選択されている。第 5 部と同様に早口で言葉に詰まりながら発話される答えがコードとしての役割を果たし、曲は締めくくられる。

以上、音楽のディスコースという観点から第 2 曲を探ってきた。その結果、曲中では発話の際の音高、速度、抑揚といった音声上の特徴や比較的流暢か詰まり気味かといったような発話の癖、パラ言語上に無意識に表れる感情といった様々な要素が見極められた上で綿密に配置されていることが明らかになった。

それに加えて、別々の話し手によって発話される同じ言葉を前後や近くに配置するという、従来の音楽作品における対位的作曲技法を応用したカノンの技法が用いられていることが理解できた。この技法は音楽を切迫させる効果を持つだけでなく、同じ言葉を発話させることによって複数の話し手の声色の差をより明確に浮かび上がらせる役割をも果たしているという点を指摘した。

曲中ではこうした綿密な素材の配置によって、集束・発散の音楽的流れが巧みにコントロールされ、その結果ドラマティックな流れが形成されていると結論付けられる。

3-1-2-3. 第3曲〈殺された二人の平和戦士を記念して〉

《ヴォイセス・カミング》終曲にあたるこの第3曲では、浅沼稻次郎(Inejiro Asanuma, 1898-1960)とマーティン・ルーサー・キング(Martin Luther King, 1929-1968)牧師による、演説における声が主な音響素材として使用されている。浅沼の演説は憲法第九条を擁護する内容であり、キング牧師の演説もまた平和と反戦を目指すものであった。彼らは2人とも演説を通して平和を唱え続けたが、最終的には暗殺される運命をたどる。

音響素材は3層から構成される。1つめの層が2人の政治家の声と、2つめの層が音高の確定されたプリペアド・ピアノのサウンド、そして3つめがノイズ的な電子音である。これらが素材として組み合わせられ、曲として構成されている。

曲は大きく分けて3つの部分から構成される。冒頭である14分15秒地点から16分27秒地点までを第1部、16分27秒地点から18分53秒地点までを第2部、18分53秒地点から最後までを第3部とする。

第1部は、常にノイズ的な機械音が流れ続ける中でキング牧師と浅沼2人による声が重ねられる。ここでは2人の演説の中の言葉があらわれては消えるという形態が4回にわたって提示される。1回目から4回目にかけて2人の声の音量が段階的に上げられていき、声の持つ表情・身振りもまた徐々に激しくなっていく。それにともなってノイズ的な電子音もまた音楽的に徐々に高揚していくプロセスを見せる。そして4回目の声の提示において声の音量・表情・身振り、配置の密度の面からひとつの大きなクライマックスが形成され、第1部が締めくくられる。

続く第2部は再び音楽的に集束した状態から開始される。冒頭では第1部で鳴り響き続けたノイズ的な電子音の持続が一時的に断ち切れ、キング牧師の声が単独で提示される。そして16分34秒地点からは浅沼の声による素材が提示されるが、その声の表情は両者ともに第1部後半における激しい響きと比べていくぶん集束した様相を見せる。また16分32秒地点から再び重ねられるのは、第1部における持続的なノイズ的電子音とは対照的に、プリペアド・ピアノによる断続的な具体音とかすかに聴こえる程度の高音の電子音であり、第1部と音楽的に対比が図られていると言える。

このような音楽的に集束した状態に変化が起きるのが18分33秒地点である。第1部に見られたようなノイズ的な電子音の持続が開始されるとともに音量・配置の密度が徐々に

高められていき、2回目のクライマックスが訪れる。ここでのクライマックスが第1部におけるそれと異なるのは、声の素材が不在であるという点である。そして18分38秒地点以降は声の素材が用いられることなく、第1部を想起させるノイズ的な電子音の持続が再び提示される。それと同時にこれまでかすかに聴こえる程度であった高音の電子音の音量が上げられ、発散のプロセスをたどる。

第3部冒頭では再び声が素材として登場する。ここでも第2部冒頭と同様、キング牧師の声が単独で提示される。第2部冒頭と異なる点はキング牧師の声の身振りが怒鳴り声にも似た激しい表情であるという点である。第3部全体を通して、使用される声の素材としては全体的に抑揚の変化に富む素材が多く選ばれている点の特徴である。まず浅沼に関しては、既出の素材よりはるかに白熱した口調の素材が意図的に選択されている。対するキング牧師に関しても怒鳴り声、歌のような節回しで語られる声といった、より激しい抑揚がつけられた素材がピックアップされているのである。

これらの声に重ねられる電子音としては、これまでに見られた素材と比べてよりリズムカルなものが選択されている。そのリズムが曲の進行に従って徐々に速められることによってさらに緊迫した雰囲気を作り出され、発散のプロセスが形成されていく。そして最終的には演説の聴衆による熱狂的な歓声へと突入するが、それらが消えるとともにノイズ的電子音の持続のみが残され徐々に集束のプロセスをたどり、曲は締めくくられる。

以上、全3曲を音楽のディスコースという観点から分析してきたが、いずれの曲においても各素材の個別性が的確に把握され、それらの素材が綿密に配置されていることが明らかになった。クライマックスへと高揚していく発散のプロセスの形成、それらの集束といった音響エネルギーの推移を高度な作曲技術でもって形成していくことによって、単なる音響素材の切り貼りとしてではなく、ひとつの音楽作品としてのドラマティカルな構造を生み出すことに成功したと結論付けられる。

3-1-2. 使用素材の言語的特性

本作品において使用されている音響素材は、前述した通り発話言語と電子音との2種類であるが、本稿で問題とするのは言語に関わる問題であるため、ここでは発話言語に焦点を絞って具体的に検証を試みることにする。実際に問題とするのは次の点である。第一に、

曲中において素材として使用されている言葉はどのような言語的特性を持つのか。第二に、そのような言語を選択した湯浅の意図はいかなるものであるのか。最終的に湯浅はこの作品を通してどのような問題提起を私達に投げかけているのか。これらの問題を探るために、曲毎に使用されている言語について実際に検討していくことにしよう。

3-1-3-1. 第1曲〈テレ・フォノ・パシィ〉における役割遂行としての電話交換手の声

第1曲において使用される声の素材は、電話交換手と利用者による「もしもし」、「Hello」、「あなたは?」といった電話通信内の様々な呼びかけの声である。

まず電話交換手とは通話希望者と相手方の電話回線とを接続するために電話交換機を操作する役割を果たす存在であり、女性にとって花形の職業のひとつであった。自動交換機の普及に伴い電話交換業務が自動化されたため現在この制度は廃止されている。この作品が作曲された1969年においても、既に国内の多くの都市で自動化が済まされていた⁴。

それでは電話交換手の人々は電話通信の中で一体どのようなコミュニケーションをとっていたのだろうか。電話回線網がまだ小規模であった時代、通話希望者と交換手との間の関係は「単に通話をつなぐという以上のパーソナルな性格⁵」を帯びていたという。互いが名前を知っており、交換手は「地域の情報に詳しいネットワークカー⁶」としての役割をも果たしていたのである。しかし回線が巨大化するにつれて交換手らの対応はマニュアル化され、その声は「規格化」されていった。その結果、「交換手たちの人格的要素は可能な限り排除され、彼女たちは一定の声のトーンで回線を接続する交換機械の部品と化して⁷」いたのである。この作品で用いられる素材と照らし合わせてみると、「もしもし」や「Hello」、「少々お待ち下さい」といった呼びかけの言葉はその人自身の持つ声の個性を感じさせるものの、確かにその多くが比較的似たようなトーンで話されており、ある種の「規格化」された声であると捉えることができるだろう。

このような電話回線内で交わされる交換手たちの言葉は、その人自身のコミュニケーションに関するものではないと言える。交換手にとっての最大の任務は電話交換機を操作することによって通話希望者と相手との回線を繋ぐことであり、交換手たちは単なる介在者

⁴ 電話交換手に関する詳細については、吉見俊哉・水越伸『改訂版：メディア論』、放送大学教育振興会、2001年、52-57頁を参照されたい。

⁵ 吉見俊哉・水越伸『改訂版：メディア論』、放送大学教育振興会、2001年、55頁。

⁶ 同上。

⁷ 同上。

に過ぎない。そこで交わされるコミュニケーションはあくまで業務上における「役割遂行」としてのコミュニケーションであると言えるだろう。

ここで考えたいのが、電話交換手による言葉がこの作品の音響素材として選択されたのはなぜかという問題についてである。

まず考えられるのは、あえて業務上でのコミュニケーションの中での会話の言葉を選択することによって、続く第2曲〈インタビュー〉における個人的な会話の中での言葉との対比を図りたかったのではないかということである。

次に考えられるのが、本来電話をかける行為の目的と考えられる伝達に関わる部分をあえて排除したかったのではないかという点である。一種の消去法とも言えるこのような手段は第2曲〈インタビュー〉における素材の扱い方を想起させる。まず質問部分では具体的な内容に関する部分が聴取されないよう音声加工されており、回答部分においてはフィラー以外の部分が切り取られているが、これらはいずれも伝達内容に関する部分が排除されていると捉えられる。この第1曲においても、湯浅が関心を向けている対象は会話の伝達内容そのものに関する部分ではないと言っていいだろう。

それでは、この第1曲で湯浅が問題としたかったのは言語におけるどのような部分なのだろうか。この答えこそが、湯浅がこの第1曲で電話交換手の声を選択した最も重要な理由であると考えられる。

前述した通りこの曲で素材として使用されている電話交換手の声とは、あくまで「業務上」でのコミュニケーションの中での「役割遂行」としての声である。そしてその声とは一種の「規格化」されたものであると述べた。しかし音楽のディスコースという観点からこの作品を分析していく中で、曲中では電話交換手の役割遂行としての声にもかかわらず、そこに話し手自身の個性が浮かび上がるという点について指摘した。綿密な素材の配置から浮かび上がる個性とは、話し手の声色や声自体が持つ抑揚、表情、身振りといった個人的要素なのである。

このように考えると湯浅がこの第1曲で問題としたかったのは、業務上での役割遂行としてコミュニケーションにおける電話交換手の声に含まれる音楽的要素だったのではないだろうか。規格化されがちな業務上の役割遂行として声をあえて中心素材として選択することによって、その話し言葉に含まれる音声上の特徴としてのパラ言語的側面を際立

たせたかったのだと考えられる。例え業務上のコミュニケーションであっても、そこでおこなわれているのは人と人とのコミュニケーションに他ならない。単なる役割遂行としての声であっても、話し手の声そのものの持つ表情や声色といったパラ言語的要素はコミュニケーションを円滑におこなう上で重要な役割を果たすものである。こうしたパラ言語的側面こそが人と人とのコミュニケーションを形成する上での大きな役割を果たしているという湯浅のメッセージをこの第1曲から読み取ることができる。

この第1曲では、このような電話通信の中で人と人がコミュニケーションをおこなおうとする人間的な世界と、電話の機械音によって表現されるバックグラウンドとしての近未来的なテクノロジーの世界という2つの相反する素材同士が調和し、一体となって一種の交響的空間が作り出されている。そしてこうした交響的言語空間の中に聴き手を放り込み体験させることによって、言語によるコミュニケーションの在り方を問い直そうとしたのがこの〈テレ・フォノ・パシイ〉であると結論付けられる。

3-1-3-2. 第2曲〈インタビュー〉におけるフィラー

この第2曲で主な素材として使用されているのは、話し言葉における「あの」や「その」といった日本語の間投詞と接続詞と呼ばれる品詞であり、近年ではフィラー (filler, fill words) と呼ばれる一種のつなぎ言葉である。ここで論じていきたいのは、なぜ湯浅が発話されたセンテンスの中から意味論的に捉えると無意味な部分だけを素材として残したのかという問題についてである。なぜ湯浅はフィラーをもとにこのような作品を作ろうとしたのだろうか。その意図するところは一体何なのだろう。

まずフィラーとは発話において単語と単語とをつなぐ役割を果たすつなぎ言葉である。したがって、日常生活において人がフィラーの部分のみに注意を向けて会話のやり取りをすることはまずないだろう。なぜなら人は他者と会話を交わしている中で相手の話の中から伝達内容を的確に受け取ることに多くの注意を向けると推察できるからだ。

このような性質を持つフィラーの問題について検討していくにあたって、まず湯浅が実際にどのような質問をあらかじめ用意したのかについて触れておくことにしよう。湯浅によると具体的には「安楽死の問題、アメリカなどでのホモセクシュアルな関係、非理性的なものの創造活動に於ける価値、などについて、質問し、それぞれ真剣に答えてもらった⁸。」という。安楽死の問題は社会的に意見が分かれる問題であり、ホモセクシュアルに関する

⁸ 湯浅譲二『現代音楽・ときるとき』、全音楽譜出版社、1978年、251頁。

問題もまた社会的通念として考えるか、もしくは個人の考えとして考えるかによって意見に個人差の出る問題であると言える。また創造活動に関する問題は美学等の分野において議論されてきた問題であり、いずれにせよ即答することが困難な問題であると言えるだろう。それではなぜ湯浅はこのような質問をあえて用意したのだろうか。この問題について湯浅は次のように述べている。

「誰にも答えられないような、難しい質問ばかり用意したので、考え考え、詰まり詰まり、とつとつと答えているわけですが、ある人の場合は、ずっと間が長いんですね。それは、一種の音楽的な間で、繋留と解決みたいなものがあるんですよ。つまり、母音で繋留しておいて、なかなか解決しないのが、子音に行って安心するみたいなことが、言語の通信の中にもあるっていうことなんです⁹。」

上記の発言から湯浅は回答者がすらすらと答えられなくなることを想定した上であえて即答が困難である質問を提示したということが確認できる。その結果友人による回答の中から、より多くのフィラーを引き出すことに成功したと言える。また上記の発言の中でさらに注目すべきは「音楽的な間」と「繋留と解決」というキーワードである。ここで言及されている「音楽的な間」というのは次に鳴る音への期待感を高めさせる役割を果たし、湯浅作品の中で重要な位置を占める要素のひとつである。また「繋留と解決」は西洋音楽の作曲において音楽的な緊張感を作る上での基本的な手法のひとつであるが、湯浅の音楽を語る上でひとつのキーワードとなる「音響エネルギーの推移」を作り出す上で不可欠な要素であると言える。

フィラーに話を戻すと、湯浅は言語における意味内容に直接的に関わらない部分として切り捨てることなく、発話言語の中に含まれる一種の音楽的要素として捉えていることが確認できる。音楽のディスコースという観点から分析を試みた結果、曲中ではそれぞれの話し手の声色、声の表情、抑揚、テンポ、強弱といった音声上のパラ言語的要素が丁寧に観察された上で、それらが巧みに配置されていることが明らかになった。その中で例えば、異なる話し手によって発話される同じ語句があえて前後に配置されることによって、それぞれの話し手の声の個性がより鮮明に浮かび上がるという点を指摘した。

⁹ 湯浅譲二『人生の半ば：音楽の開かれた地平へ』、慶応義塾大学出版会、1999年、298頁。

こうした綿密な配置の結果、発散・集束から成るドラマティックな音楽の流れが形成され、人々によって交わされる日常会話における時間の流れとは異なった新たな時間の流れが生み出されると考えられる。普段の日常会話が交わされている中では気付きにくいものの、おそらく無意識のうちに人々の間で把握されているであろう声自体の持つ身振りや表情が果たす役割が、意図的に作り出された音楽的時間の中で改めて再認識させられるよう仕掛けられているのである。その結果、話し言葉におけるフィラーの部分が言葉としてと言うよりもむしろ一種の「音楽」として聴取されるようになると言える。

このように考えていくと、湯浅がなぜ意味内容に関わる部分を切り取って作品を制作したのかという理由が自ずと浮かび上がるのではないだろうか。もし仮に発話されたセンテンスがそのまま作品として再構成されたとしたら、聴き手はその発話における意味内容を理解することに意識を向けることになるだろう。この作品で問題とされているのが話し言葉自体に含まれる音声的・音楽的側面であるということを考えると、聴き手が発話の意味内容以外の部分へと注意を向けるように湯浅があえて話し言葉における意味論的側面を排除したと言える。その代わりに湯浅がこの第2曲で問題としたかったのは、言語コミュニケーションにおける意味論的側面というよりもむしろ、話し言葉にともなう音高・テンポ・抑揚といった音声上の特徴、また咳払いや舌打ちといったパラ言語的要素であると結論付けられる。

3-1-3-3. 第3曲〈殺された二人の平和戦士を記念して〉における演説言語

第1曲では電話通信における職務遂行的ながらも個人的な要素も併せ持つ声が、第2曲においては日常における話し言葉、言い換えれば個人的な性質を持つ声が素材として用いられていた。そして最終曲にあたるこの第3曲では、演説という公的な性質を持つ話し言葉に焦点が当てられている。この第3曲における公的な演説言語における声は、直前の第2曲における個人的な話し言葉の中の声と性質的に対比させられていると言える。

さて、ここで論じたいのは演説という言語がそれ自体に一体どのような言語的特性を持ちあわせているのかという点についてである。演説の言葉と第2曲で用いられたような日常会話における話し言葉とで異なる部分は一体何なのだろうか。そして演説の中で話し手に求められる話し方とは一体どのようなものなのだろうか。

まず演説とは一方的な講義ではなく、聴衆とのある種のコミュニケーションが求められる

るものであると言えるだろう。いかに聴き手を惹きつけ、彼らの共感を得られるか。話し手は人の考えを支持したいと相手に積極的に思わせるような演説をおこなわなければならない。端的に言えば相手を説得する力が必要とされているのである。このような相手を説得する技術としてのレトリックの発祥は古代ギリシアまでさかのぼるが、それらはアリストテレスによって体系化され、それ以降古典レトリックは伝統的に発想・配置・修辞・記憶・発表の5つの主要部門から構成されると見なされるようになった。このような言語に説得効果を与えようとする技術体系は、現代における演説にも受け継がれていると考えることができる。まず演説に求められるのは何が話されているのかという伝達内容そのものであるが、これは前述した5つの主要部門の「発想」に相当すると捉えられる。このような意味において、演説言語は伝達言語としての側面が非常に強い言語であると言える。次に話し手に問われるのは、その伝達内容がどのような「配置」で展開され、かつどのような言葉でもって印象的に表現されるかということであろう。さらに問題とされるのはそれらの言葉がどのような発声や表情によって語られているかという点であるが、これは5部門の「発表」に相当するものである。聴き手は単に話される意味内容だけに耳を傾けているのではなく、話し手の声の身振りを意識的もしくは無意識的に聴き取っているものである。したがって、話し手には話す抑揚やメリハリ、身振り手振り等でもっていかに聴衆の感情や情緒に訴えかけることができるかが問われることになる。このように考えると、よりよい演説の言葉とは話される内容や言葉の表現方法に加えて、より豊かな発声や抑揚、メリハリといった要素を兼ね備えたものでなければならないと言えるだろう。

次に考えたいのは、このような性質を持つ演説言語というものを湯浅自身がどのように考えているのかという問題についてである。湯浅はこの第3曲について次のように述べている。

「あれは、ぼくの中で唯一の社会的、政治的なコミットをしたものかもしれませんが、もともとは、言語コミュニケーションのあり方に対する音響的な興味なんです。ですから、あの場合は両方とも平和のために戦って暗殺された人の素材を選びましたが、極端に言うと、全学連の演説とヒットラーの演説でもできるわけです。エドワード・T・ホールが分類しているのですが、この場合はパブリックな集団に対する演説としての発声の仕方ですね。それは非常にヴァイオレントな言語のあり方だと思うんです。そのヴァイオレンスは音楽的なヴァイオレンスでもあって、言語の意味を超えて、音響的なヴ

「ヴァイオレンスが何かを伝えるという言語のあり方なんです¹⁰。」

この発言から、この曲で問題にされているのが浅沼稻次郎とキング牧師による演説の内容それ自体ではないことが確認できる。むしろ政治的なメッセージという側面からあえて距離を取ろうとしていると捉えてよいのではないだろうか。

ここで湯浅が強い関心を向けているのは、演説言語における内容伝達的な側面ではなく、むしろ演説言語自体に備わる音楽的・音響的な側面なのである。曲中で扱われている浅沼とキング牧師は、ともに演説に定評があった政治家であると言え、浅沼は全国各地を遊説して回る姿から「演説百姓」という異名がつけられるほどであり、キング牧師もまた、公民権運動の指導者としての資質はその演説の中にあつたとされている。それでは、このような2人の演説には、どのような音響的特徴が備わっていたのだろうか。まず、キング牧師の演説の音響的特徴は、パワーのある声や豊かな抑揚にあると言え、そこから生み出される音世界はまさに音楽的であると言える。それに対して、浅沼の演説における音響的特徴は、持ち前の大声と、独特の野太いガラガラ声にあり、一種の迫力が感じられるものの、キング牧師と比較するとやや平坦な印象を受ける。このように考えると、2人の演説における音響的特徴はある意味において対照的であると捉えられ、湯浅は言語への音響的興味からあえて対照的な声色や音響的特徴を持つ両者を組み合わせたと筆者は考える。

また注目すべきは、E.T.ホールによる距離の分類について言及されている点である。第1曲における呼びかけの言葉が《呼びかわし》へと引き継がれていったのと同様、この第3曲もまた《呼びかわし》へと直接的に繋がっていく作品であると考えられるが、ここでパブリックな集団に対する演説というのは「公衆距離」に相当し、これは「1対多」のコミュニケーション形態である。このようなコミュニケーション形態においては日常会話の中での「1対1」のコミュニケーションの形と比べ、聴き手を説得しようという、より強いコミュニケーションへの意志が求められる。そのため演説の言葉には市民の日常会話と比較して、より起伏の激しい音楽性が必然的に備わることになるのである。湯浅の言う「音楽的なヴァイオレンス」とは、このような演説言語特有の激しい音楽的性格を指していると考えられるが、その強烈な音響は相手を説得しようという熱気を感じさせるとともに、声でもって相手をねじ伏せようという一種の暴力性をも時に感じさせる。湯浅は、この「音楽的なヴァイオレンス」こそが、演説言語の持つ音響的特性であると述べているの

¹⁰ 湯浅譲二：前掲書、299頁。

である。

以上、第3曲における演説言語について考察してきた。湯浅にとって重要であったのは2人の政治家の思想そのものではなく、彼らがどのようなコミュニケーションを取っていたのかという問題であり、またそのコミュニケーションにともなう声の音楽的・音響的側面をどのように作品として組み立てるのかという問題であった。

また周知の通り2人の政治家は結果的に暗殺される運命をたどるわけだが、湯浅が多く政治家の中から他でもない2人の声を素材として用いた理由は、音楽的関心によるものだけではなかったと筆者は考える。どんなに巧みなレトリックを駆使しても、そのメッセージは全ての人に通じるわけではない。言葉巧みな政治家でさえも決して万能ではないのだ。ここに湯浅は言語によるコミュニケーション、または言語外的要素も含めたコミュニケーションの難しさやある意味での限界を感じたのではないだろうか。このように考えると、2人の声をあえて素材として選択したということが、この作品に込められた湯浅による唯一の政治的メッセージと捉えることができる。

3-1-4. まとめ

以上、《ヴォイセス・カミング》全3曲を音楽のディスコースという観点から、また曲中で使用される音響素材の言語的な特性という観点から作品の考察を試みた。まず、いずれの曲においても各素材の個別性が観察された上で綿密に配置されることによって集束・発散から成る音楽の流れが巧みにコントロールされ、ドラマティックな音楽的時間が形成されていることが明らかになった。その結果、単なる素材の切り貼りとして作品を完結させることなく、複数の話し手の声色の差をより明確に浮かび上がらせることを可能にしたと言える。

また曲中では電話通信における電話交換手と利用者の声、湯浅と友人の会話の中での声、政治家の声といった様々な性質を持つ声が音響素材として用いられてきた。そしてそれが誰の声であっても、彼らの話し言葉が音楽的に捉えられているという点が大きな特徴であることを指摘した。この作品で湯浅が問題としたかったのは、発話言語における意味論的側面というよりむしろ話し言葉における声色、抑揚、音高、スピード、身振り、表情といった音声上の特徴、ため息や咳払い、フィラーといった様々なパラ言語的側面であるとい

うことが明らかになった。発話言語におけるパラ言語的要素はコミュニケーションを円滑におこなう上で重要な役割を果たすものである。発話の意味内容だけでなく、こうしたパラ言語的側面こそが人と人とのコミュニケーションを形成する上での大きな役割を果たしているという湯浅のメッセージをこの作品から読み取ることができる。

さらにここで考えておきたいのが、《ヴォイセス・カミング》が初演の段階から 3 曲構成であったという点についてである。この作品はそれぞれの曲が個々の作品として制作された後に組曲としてまとめられたのではなく、最初から 3 曲でひとつの作品を成すものとして発想されていたと考えられる。つまり構想段階から複数の楽章を持ち、さらにその楽章間の対比が図られた交響曲的な性格の作品が意図されていたと推測される。こうした楽章間での対比は第 1 曲における業務上の職務遂行的な声、第 2 曲での私的な会話における個人的な声、そして第 3 曲における演説という公的な声といったように、声の素材の持つ性質によって表現されている。

性質の異なる 3 つの作品がまるで交響曲における楽章のように連続的に演奏されるという点から、この《ヴォイセス・カミング》はある意味で交響的作品として解釈できるのではないだろうか。曲中では言葉の数々が空間を駆け巡るように鳴り響き、それらが一体となってひとつの音響的・言語的空間が形成されるのである。このように考えると、《ヴォイセス・カミング》で作り出されるのは一種の交響的言語空間であると結論付けられる。

またここで《ヴォイセス・カミング》がその後の言語コミュニケーションを問題にした作品群にどのようにつなげられていったかについても考察を加えておきたい。《ヴォイセス・カミング》を制作した後、湯浅は録音媒体によってでは伝えることのできない身体的・視覚的なパフォーマンス的要素を多く含む《問い》、《呼びかわし》、《天気予報所見》へと移行していく。

生演奏へと移行していった理由として考えられるのは、湯浅自身がテープ音楽を用いて言語コミュニケーションの問題を扱うことに対してある種の限界を感じていたのではないかということである。人間の声が録音されてテープへと移し替えられることによって、その生々しい肉体性が間接的なものへと変質していくことはどうしても避けられないであろう。人間と人間との実際に生きたコミュニケーションをテーマとして扱う際、録音された声の再構築によってではなく生身の人間によるパフォーマンス要素を含む作品形態によっ

でそれらを表現する方がはるかに自然であると湯浅は考えたのではないだろうか。

このようにテープ音楽に対してある種の限界を感じていたのは湯浅に限ったことではなかった。この時代の多くの作曲家達が録音を主体としたテープ音楽に対して懐疑的になっていたと言える。ジョン・ケージ(John Cage, 1912-92)は、ダニエル・シャルル(Daniel Charles, 1935-2008)との対談の中で、スタジオで作られる電子音楽作品やテープの存在について次のように述べている。

「生の音は実際に別の性質を持っており、優しさや強さをはるかに越えた極限に達していると思います。それは一個の存在であり、その存在は完全無欠ですが、一方、普通の電子音、スタジオで作られる〈実験的〉音楽の電子音は、当然ながら〈去勢^{カット}〉されている¹¹。」

このように考えたケージは、《カートリッジ・ミュージック Cartridge Music》(1960)等において、電子音楽に生演奏の要素を採り入れるようになっていく。その後、多くの作曲家たちの関心は録音を主体としたテープ音楽から電子音楽の生演奏としてのライブ・エレクトロニック音楽へと徐々に向けられていくようになる。このような変遷と照らし合わせてみると、湯浅がテープ音楽からライブ・パフォーマンス音楽へと移行していったのもある意味必然であったと言える。

また本作品で扱われている声の素材には当時の時代性を帯びたものが選択されているという点についてもここで触れておくことにする。曲中では当時の通信技術テクノロジーの担い手であったと言える電話交換手の声が素材として選択されている第1曲をはじめ、第3曲においても公民権運動の指導者としてのキング牧師、安保闘争を指導する立場にあった浅沼稻次郎といった、その時代を象徴する政治家の声が採り上げられていることから、60年代という時代性が強調されていると言える。また第2曲においてインタビューの質問内容として採り上げられているホモセクシュアルの問題に関してもまた、多様な性の在り方が認められている現代と異なり、ニューヨークでは1969年に同性愛者による抵抗運動の発端となる出来事となったストーンウォールの反乱が起こるなど当時の社会問題のひとつであったと考えられる。そういった意味において、この作品にはまさに60年代という

11 ジョン・ケージ『ジョン・ケージ：小鳥たちのために』、青山マミ訳、青土社、1982年、131頁。

ひとつの時代が反映されていると言っていいだろう。

最後に、湯浅が 1969 年の時点で、近年研究が盛んにおこなわれるようになったパラ言語的要素へと既に眼差しを向けていたということは着目に値するということを付け加えておきたい。早い段階からこうしたパラ言語的要素を先取りして声の作品に採り入れていたという点において、《ヴォイセス・カミング》は 20 世紀後半における声の作品の歴史の中で評価されるべき作品であると筆者は考える。

そして終曲では暗殺された政治家の声がクローズアップされている点から、レトリックに長けている政治家にとってさえも、その言語コミュニケーションが万人に通じるものではないという湯浅のメッセージが読み取れるということを指摘した。これがこの作品における湯浅の唯一の政治的メッセージとなっているのと同時に、このメッセージを《ヴォイセス・カミング》全体の一種の「オチ」として解釈することができる。このように考えると、この《ヴォイセス・カミング》は言語コミュニケーションとは一体何なのかという湯浅の問いかけであると結論付けられる。

3 - 2. 《問い》(1971)

声の作品群の前作にあたる《ヴォイセス・カミング》(1969)が書かれたその2年後、混声合唱組曲《問い》(1971)は作曲された。その2年間には、湯浅の代表作のひとつと言える《弦楽四重奏のためのプロジェクション Projection for String Quartet》(1970)やコントラバスのありとあらゆる奏法を盛り込んだ独奏曲《トリプリシティ Triplicity》(1970)の2つの弦楽のための作品がハワイ音楽祭にて初演されている。また同じく1970年には大阪万博「せんい館」の中心ドームで行われたパフォーマンス「スペース・プロジェクション」にて《スペース・プロジェクションのための音楽 Music for Space Projection》が初演された。タイトルからも推測されるように音響の空間性に焦点が当てられた作品であり、せんい館のドーム内の壁や天井に用意された58個のスピーカーから観客を取り囲むようにして作品は演奏された。

こうした電子音楽作品での経験を経て、再び舞台上で生演奏される形態によって《問い》は作曲された。湯浅によると「人間が発声あるいは発音出来る音を、一度、音響として捉えて、その上で人間でなければなし得ないパフォーマンス¹²⁾というものを考えたのが《問い》だという。あくまで録音素材として声を用いた《ヴォイセス・カミング》では表現しきれない、生身の人間の声によってのみ実現可能な声の世界を作り出したいという湯浅の意図がここから汲み取れる。

次に作品の具体的な分析に入る前に、作品の概要をつかんでおきたい。

3 - 2 - 1. 作品の概要と初演

《問い》は東京混声合唱団による委嘱作品として作曲され、1971年3月9日に東京文化会館小ホールにて行われた「東京混声合唱団第61回定期演奏会」において岩城宏之(Hiroyuki Iwaki, 1932-2006)の指揮によって初演された。同演奏会では林光(Hikaru Hayashi, 1931-2012)の《原爆小景》(1971)の全曲版や小杉武久(Takehisa Kosugi, 1938-)の《South No.5》も初演された。

楽譜は初演の9年後である1980年に全音楽譜出版社より出版されており¹³⁾、音源は発売されていない。

まずこの作品が《ヴォイセス・カミング》と異なる点は、前述した演奏される形態だけでなく、あらかじめテキストが用意された上で音楽化されているという点である。テキス

¹²⁾ 湯浅譲二『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』、慶応義塾大学出版会、1999年、384頁。

¹³⁾ 湯浅譲二『問い Questions』、全音楽譜出版社、1980年。

トは友人である谷川俊太郎に依頼し、発想のポイントを伝えて書いてもらったという¹⁴。なお、スコアの表紙には谷川俊太郎・詩ではなく谷川俊太郎・言葉と記されているのだが、このことから従来の「詩」に旋律を付けて音楽化する作品とは一線を画す作品にしたいという湯浅の意図が感じられる。

作品の構成は全 6 曲から成り、演奏時間は約 15 分である。各曲のタイトルは次に示す通りである。

第 1 曲 〈ンとン? Hm! and Hm?〉

第 2 曲 〈マドリガル Madrigal〉

第 3 曲 〈ルーティーン Routine〉

第 4 曲 〈肯定的な答 Affirmative answers〉

第 5 曲 〈心理テスト Psychological test〉

第 6 曲 〈黙秘権 The right to refuse answer〉

この作品における最も大きな特徴は、湯浅の声の作品群において初めて人と人との「対話」という側面に焦点が当てられているという点にあると言える。《ヴォイセス・カミング》では録音された声が再構築されるという作品形態であったため、基本的に素材同士が対話する仕掛けというのは存在しなかった。それに対して、この作品においては言語コミュニケーションにおける社会性がクローズアップされているのである。

ここで上に挙げたタイトルを見てみると、「ン」と「ン?」という人と人との対話における 1 番下位のレベルから曲が開始されていることが確認できる。そして様々な種類の問いかけと答えを経て、最終的には「黙秘」というあえて「答えない」という行為が選択されていることがわかる。

次に各曲における編成、舞台上の配置、記譜法を簡単に整理しておく。

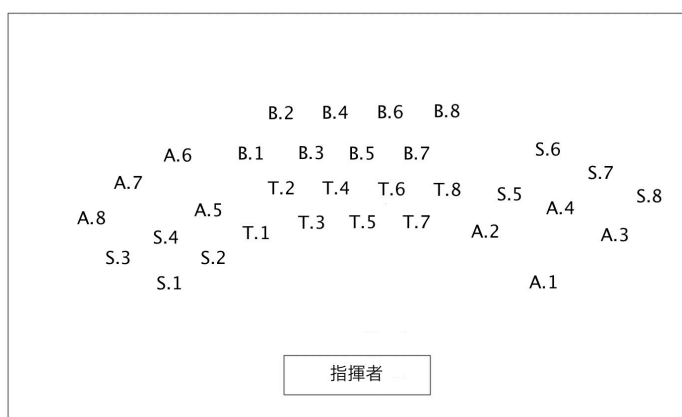
¹⁴ 同上書、385 頁。

【表 2】《問い》各曲の編成、舞台上の配置、記譜法

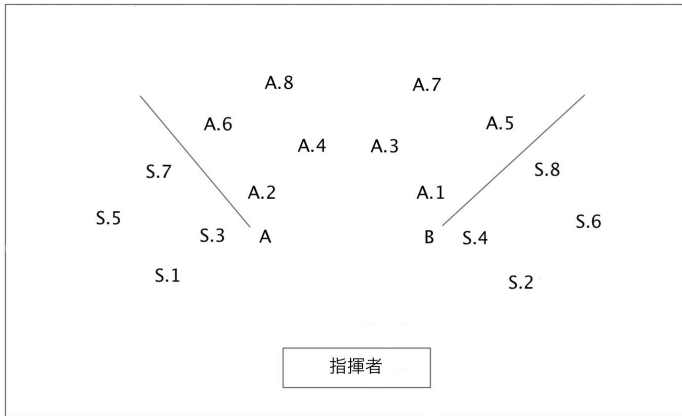
	編成	舞台上の配置	記譜法
第 1 曲	混声合唱	A	定量譜
第 2 曲	女声合唱	B	定量譜（一部、図形楽譜）
第 3 曲	混声合唱	A	反応譜（一部、定量譜）
第 4 曲	混声合唱	A	定量譜
第 5 曲	混声合唱	——	定量譜と図形楽譜との 2 種類を併用
第 6 曲	混声合唱	C	定量譜

まず編成は第 2 曲において女声合唱が採り入れられている以外は、基本的に混声合唱で書かれている。なお、各パートの人数の内訳は混声合唱がソプラノ（以下 Sop.）8 人、アルト（以下 Alt.）8 人、テノール（以下 Ten.）8 人、バス（以下 Bass）8 人、そして女声合唱は Sop.と Alt.それぞれ 8 人である。

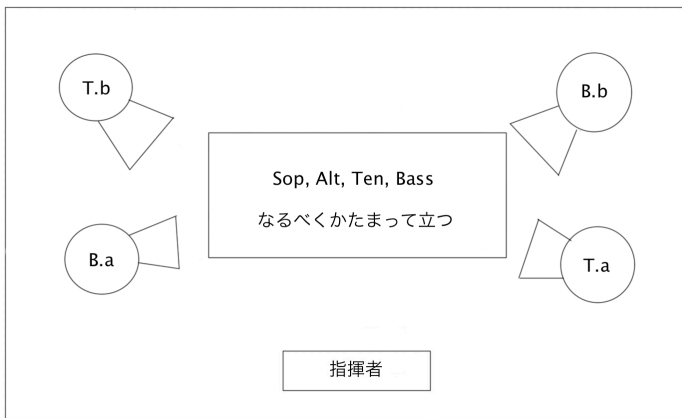
また舞台上の配置は全部で 3 種類のパターンが指定されている。なお第 5 曲では舞台上の配置が指定されていないが、これは曲中を通して奏者が移動しながら演奏するため定位置が定められないという理由によるものと推測できる。次に A・B・C のパターンそれぞれを図として示す。なお、図においては Sop.を S、Alt.を A、Ten.を T、Bass を B と簡略化して記している。



【図 4】《問い》第 1・3・4 曲 舞台上の配置 A



【図 5】《問い》第 2 曲 舞台上の配置 B



【図 6】《問い》第 6 曲 舞台上の配置 C

パターン A の配置は一見通常の合唱のスタイルのように見受けられるが、実際は女声が両端に 2 群として分かれ、その真ん中に男声をはさむという形が選択されている。パターン B もまた Sop. が 2 群に分かれ Alt. をはさみ、高声が低声をはさむという配置であるため、パターン A の小規模ヴァージョンと捉えられる。なお【図 5】の中央あたりに記されている A・B とは曲中で 2 群に分かれて与えられた素材をもとに演奏する際のグループ分けを示すものである。またパターン C による配置は A・B とは基本的に性質を異にしており、

外縁にメガフォンを持った4人の奏者が、その他の奏者を取り囲むようにして立つということが示されている。この独特な配置の意図については作品の本質に関わる問題であるため、後に詳述することにする。

こうした通常の合唱とは基本的に異なる特殊な配置を選択した理由のひとつとしては、前述した《スペース・プロジェクションのための音楽》(1970)やそれ以前に書かれた《ホワイト・ノイズによるアイコン Icon on the Source of White Noise》(1967)といった多チャンネルによるテープ音楽作品で追求された空間性への関心によるものであると推測できる。こうした配置の指定ひとつからも、通常の合唱作品とは一線を画したいという湯浅の意図を読み取ることができる。

各曲における記譜法は基本的に定量譜がベースとなっているが、それに加え第2・5曲では図形楽譜が採り入れられている。また第3曲では一部を除き基本的に反応譜がベースとなっており、時間軸は定められることなく完全に奏者同士の反応で曲が進行する仕組みとなっている。曲の概要をつかんだところで、次に曲毎に分析を試みる。

3-2-2. 各曲の分析

3-2-2-1. 第1曲〈ンとン?〉

テキストは様々なレベルの問いかけと、それに対する答え「ン」と「ン?」から成る。まず問いかけは大きく分けて2タイプに分けられ、ひとつは「ごきげんいかが?」のような日常的なレベルでの問いかけであり、もうひとつは「どう生きるべきでしょうか?」や「人類は亡びるか?」といった「生きる」ことについてと「人類」に関する、どちらかというとしリアスな内容を持つ問いかけである。

こうした様々なレベルを持つ問いかけに対して、答えはうなずく形としての「ン」と聞き返す形としての「ン?」という2種類の反応しか存在しない。どんな内容の問いかけに対しても2種類の答えしか存在しないということは、問いかけと答えとの間に正常なコミュニケーションが成立していないと考えられ、コミュニケーションとディスコミュニケーションとの間の中間領域が問題とされていると考えられる。またこれらのテキストに対しては常に動作がともない、「ン」では「うなずき、首を下げる。ややあつて徐々に戻す」という指示が、「ン?」には「(譜面上に記された)矢印の方向に首と視線を向け、聞き返す。音程、音量は自由。ややあつて徐々に戻す」という指示が与えられている。

またこの第1曲では、奏者全員がサングラスまたはスキー用ゴーグルを着用するようにとの指示が与えられているが、これに関しては「首をかしげながら指揮を見る視線を隠すためであり、また、個人の現実のアイデンティティを消し去るため¹⁵⁾」と但し書きが加えられている。ここでは個人の実存が否定されることによって、個人が人間全体としての集合体へとうつしかえられると考えられる。これもまた前述した対話におけるコミュニケーション不全状態を作り出すためのプラスアルファの要素としての、視覚的なディスコミュニケーションなのである。視覚的にもディスコミュニケーションを表現することによって、問いかけに対して「ン」と「ン？」しかない異常な状態をより際立たせたいという作曲者の意図が汲み取れる。

ここで曲中での声の扱われ方についても触れておこう。基本的には発話に際して音高が基本的に確定されていないため奏者の任意によるものと解釈できる。ただし発話のリズム、または開始および終了するタイミングに関しては譜面に正確に従わなければならない。また発話に対して細かなニュアンスが指示されている。なお、18-19小節の女声パートにおいてのみ es の音の音高指定が見られるが、この意味に関しては後に詳述することにする。

次に実際に曲について見ていくことにしよう。楽曲構成は4部から成る。1～8小節3拍目を第1部、8小節4拍目～24小節目を第2部、25～31小節目を第3部、32～36小節目を第4部とする。次に楽曲構成を概略図として示す。

(m.1)	(m.8)		(m.25)		(m.32)	
第1部 (提示部)	第2部 (第1展開部)	フ	第3部 (第2展開部)	フ	第4部 (Coda)	フ
		リ		リ)	リ
		一		一		一
		ズ		ズ		ズ

【図7】《問い》第1曲〈ンとン?〉楽曲構成・概略図

¹⁵⁾湯浅譲二『問い Questions』、全音楽譜出版社、1980年、5頁。

タラスティの言う「発散」・「集束」という観点から構成を見ていくと、第1部を提示部、第2・第3部をそれぞれ展開部、第4部をコーダとして捉えることができる。また第2～4部の結尾では奏者が freeze するよう指示されている。

この楽曲構成の区分を基に、楽曲分析を試みることにする。

3-2-2-1-1. 問いと答えとの関係性

曲中における問いかけと答えとの関係性について考察する前に、各部分においてどのようなタイプの問いかけがテキストとして使用されているかについて触れておきたい。その一覧を次に表として示す。

【表 3】《問い》第1曲〈ンとン?〉楽曲構成と問いかけの内容のタイプとの対応

	小節 (拍)	問いかけの内容のタイプ
第1部	1～8 (3)	日常的
第2部	8 (4) ～24	日常的、生きる・人類
第3部	25～31	生きる・人類
第4部	32～36	生きる・人類、日常的

上の表から、曲は日常的な問いかけから始まり、第2部からは生きる・人類に関する問いかけが加えられ、第3部では生きる・人類に関する問いかけのみで構成され、第4部では再び両方となるが最終的には日常的な問いかけで終わるとい、いわゆるシンメトリックな形となっていることが確認できる。

さて、各部分で問いかけと答えとがいったいどのような関係を持っているのだろうか。この問題について考察していくにあたって、まず曲中における問いかけの言葉を発話内容、ジェンダーといった観点から次の項目毎に分類していく。日常的なレベルでの問いかけについてはスピーチレベルによって Formal/Informal、また発話する奏者のジェンダーによって、そして生きること・人類に関する問いかけについてはその発話内容やスピーチレベルから Species/Individual、Dialogue/Monologue、Formal/Informal、また奏者のジェンダーの4つの項目毎に分類することにする。

【表 4】《問い》第 1 曲 〈ンとン?〉 日常的な問いかけ・言語に関わる要素による分類

小節 (拍)	問いかけ (ニュアンス)	Formal / Informal	Gender (Man/ Woman)
1(1)-	ごきげんいかがでいらっしゃいますか？ (やや甘えて)	F	W
2(1)-	ごきげんいかが？	I	W
4(4)-	きげんどう？	I	W
5(3)-	きげんどう？いいの？わるいの？	I	W
8(2)-	ごきげんはいかが？ (かるやかに)	I	W
11(4)-	きげんどう？	I	M
11(4 裏)-	ごきげんいかがでいらっしゃいますか？	F	W
12(1)-	ごきげんいかが？	I	W
12(4)-	ごきげんいかが？	I	W
14(2)-	ごきげんいかがでいらっしゃいますか？	F	W
16(1)-	ごきげんいかがですか？ (語尾下げる)	F	M
24(1)-	ごきげんいかがでらっしゃいますか？	FW	なし
33(1)-	ごきげんいかが？	I	W

【表 5】《問い》第 1 曲〈ンとン?〉生きる・人類に関する問いかけ・言語に関わる要素による分類

小節 (拍)	テキスト (ニュアンス)	Species	Dialogue	Formal	Gender
		Individual	Monologue	Informal	
8(4)-	人類は滅亡するだろうか？ (内省的に)	S	M	I	M
9(1)-	人類は亡びますかね？	S	D	F	M
9(2)-	いかに生くべきか？	I	M	I	M
12(2)-	いかにいくべきか？	I	M	I	W
12(3)-	どう生きりゃいいんだい？	I	M	I	M
13(1)-	人類は滅ぶの？ (静かに)	S	D	I	W
14(1)-	どう生きるべきなのでしょう？	I	M	F	W
16(4)-	いかにいくべきか？	I	M	I	W
18(1)-	人類はホロビルカ？	S	M	I	W
25(2)-	いかにいくべきか？ (切実に)	I	M	I	M
25(2 裏)-	人類は亡びるのでしょうか？ (かるく)	S	D	F	W
25(3)-	いかにいくべきか？ (まじめに)	I	M	I	W
25(3 裏)-	人類は亡びますかね？	S	D	F	M
25(4)-	どういきるべきなのかなあ？	I	M	I	M
25(4 裏)-	どう生きるべきでしょうか？	I	M	F	W

小節 (拍)	テキスト (ニュアンス)	Species / Individual	Dialogue / Monologue	Formal / Informal	Gender
26(1)-	どう生きるべきでしょ うかねえ？	I	M	F	M
26(2)-	人類は亡びるの？(無邪 気に)	S	D	I	W
28(2)-	人類は亡びるか？	S	M	I	M
32(1)-	どう生きるべきだろう か？(relax)	I	M	I	M

ステレオタイプ的なものの見方からすれば、世間一般的に「ごきげんいかが？」といったような社交辞令的な要素を多く含む質問については女性が発話しているイメージが強いと言える。それに対し、生きることや人類に関する問いかけについては女性が発話しているイメージというよりは男性のイメージが比較的強いと考えられる。このあくまで一般的なイメージとしてのジェンダー・ルールに従うとするならば、女声パートが「ごきげん」について伺い、男声パートが生きること・人類に関する難解な問いかけを発話するのが自然と言えるだろう。

まず曲は Sop.1 パートがやや甘えたニュアンスによって「ごきげん」について伺うという、ごく日常的に見られる会話の状態から開始されることがわかる。【表 4】、【表 5】を見ていくと、実際に曲中では第 1 部および第 2 部が始まって 3 小節目まではこの一般的なジェンダー・ルールに従った上で問いかけの言葉が発話されていることが確認できる。このルールが覆されるのが、12 小節 2 拍目の Sop.8 パートによる「いかにいくべきか？」という問いかけである。ここで初めて湯浅は女声パートに「生きる」ことに関する問いかけを発話させる。その後は女声パートにも次々と難解な問いかけを発話させ、一般的なジェンダー・ルールからあえて切り離されたものとして扱われていることがわかる。そして第 3 部の最後では再び男性パート全員が人類について問いかけ、第 4 部では女声パート全員がごきげんについて伺うという、いわゆるステレオタイプのジェンダー・ルールに従う形となって曲は締めくくられる。

このように考えると、湯浅は曲中で問いかけの言葉を奏者に割り振るにあたって、ジェンダー・ルールをいわゆるステレオタイプもしくはそこからあえて切り離すという 2 種類の形態によって各部分に応じて巧みに使い分けていたと捉えられるのではないだろうか。この作品が作曲されたのは 1971 年であるが、当時は性別による一種の役割分担の概念が現在よりも固定化されていたと考えられる。もちろん湯浅自身がこのような観点から男女の性差について語ったことはないが、こうした時代にあえてジェンダー・ルールを曲の構成にあたって巧みに利用し、混声合唱曲として仕上げたというのは注目すべき点ではないだろうか。

こうした問いかけと答えとの関係性を整理していくにあたって、曲中における問いかけとその直後に発せられる発話を一覧として次の表に示す。

【表 6】《問い》第 1 曲〈ンとン?〉問いかけと直後の反応

小節 (拍)	問いかけ (ニュアンス)	言語に関わる 要素による分 類	直後の反応 (Gender)
1(1)-	ごきげんいかがでいらっしゃいますか？	FW	なし (休符)
2(1)-	ごきげんいかが？	IW	ン?(M)
4(4)-	きげんどう？	IW	ン?(M)
5(3)-	きげんどう？いいの？わるいの？	IW	ン?(M)
8(4)-	人類は滅亡するだろうか？ (内省的に)	SMIM	ン?(M)
8(2)-	ごきげんはいかが？ (かろやかに)	IW	ン?(W)
9(1)-	人類は亡びますかね？	SDFM	ン?(M)
9(2)-	いかに生くべきか？	IMIM	ン?(M)
11(4)-	きげんどう？	IM	ン?(M)
11(4 裏)-	ごきげんいかがでいらっしゃいますか？	FW	ン(W)
12(1)-	ごきげんいかが？	IW	ン?(W)

小節 (拍)	問いかけ (ニュアンス)	言語に関わる 要素による分 類	直後の反応 (Gender)
12(2)-	いかにいくべきか？	IMIW	ン？(M)
12(3)-	どう生きりゃいいんだい？	IMIM	ン？(M)
12(4)-	ごきげんいかが？	IW	ン？(W)
13(1)-	人類は滅ぶの？（静かに）	SDIW	ン？(M)
14(1)-	どう生きるべきなのでしょう？	IMFW	ン？(M)
14(2)-	ごきげんいかがでいらっしゃいますか？	FW	ン(M)とン？(W)
16(1)-	ごきげんいかがですか？ (語尾下げる)	FM	ン(W)
16(4)-	いかにいくべきか？	IMIW	ン？(M)
18(1)-	人類はホロビルカ？	SMIW	ン？(M)
24(1)-	ごきげんいかがでらっしゃいますか？	FW	なし
25(2)-	いかにいくべきか？（切実に）	IMIM	人類は亡びるので しょう？(W)
25(2 裏)-	人類は亡びるのでしょう？（かるく）	SDFW	いかにいくべき か？(W)
25(3)-	いかにいくべきか？（まじめに）	IMIW	人類は亡びますか ね？(M)
25(3 裏)-	人類は亡びますかね？	SDFM	ン？(W)
25(4)-	どういきるべきなのかなあ？	IMIM	ン？(W)
25(4 裏)-	どう生きるべきでしょうか？	IMFW	ン？(W)
26(1)-	どう生きるべきでしょうかねえ？	IMFM	ン(M・W)とン？ (W)
26(2)-	人類は亡びるの？（無邪気に）	SDIW	ン(M・W)とン？ (W)
28(2)-	人類は亡びるか？	SMIM	ン(W)

小節 (拍)	問いかけ (ニュアンス)	言語に関わる 要素による分 類	直後の反応 (Gender)
32(1)-	どう生きるべきだろうか？(relax)	IMIM	ごきげんいかが？ (W)
33(1)-	ごきげんいかが？	IW	ン？(M)

この作品における最も大きな特徴と言えるのが、前述した通り、問いかけと答えとの間で通常行われる対話としてのコミュニケーションが成立していないという点である。

まず冒頭での「ごきげんいかがでいらっしゃいますか？」に対する反応は一切なく、その後 11 小節 4 拍目頭～「きげんどう？」の問いかけまでは基本的に「ン？」と聞き返す形での反応があるのみである。変化が起きるのがその半拍後に開始される問いかけ「ごきげんいかがでいらっしゃいますか？」に対する反応であると考えられる。ここで初めて「ン」とうなずく反応が見られるが、問いかける口調が formal であるのに対して「ン」とうなずく反応で応じるというのは正常な対人コミュニケーションとして機能していないと捉えられる。なお、14 小節 2 拍目～「ごきげんいかがでいらっしゃいますか？」と 16 小節 1 拍目～「ごきげんいかがですか？」という formal な口調による問いかけに対しても同様の現象が見られ、作曲者は意図的に formal な口調での問いかけに対して「ン」とうなずいて応じる反応を配置したと見ていいだろう。そしてその 3 つ以外の問いかけに対しては基本的に「ン？」と聞き返す形での反応のみしか見られない。これは一見コミュニケーションが成立しているようであるが実際にはあくまで偽のコミュニケーションの姿である。どんな種類の問いかけに対しても同じように聞き返すという行為から、答える側に積極的にコミュニケーションしようとする意識は見られず、双方の間で正常な対人コミュニケーションが成立しているとは考えられないからだ。また第 3 部冒頭 (26 小節目) と第 4 部冒頭 (33 小節目) においては問いかけに対しての「ン」や「ン？」という反応がもはや消滅し、質問に対して質問で反応するという、さらにコミュニケーション不全に陥った状態であることが確認できる。

3-2-2-1-2. 音楽のディスコース

次にこれらの問いかけとその答えとがどのような音楽的流れを作っているのかという点について、曲に沿って大まかに見ておきたい。

まず第1部は徐々に発散し、そして集束するというプロセスを辿っている。具体的な流れを見ていくにあたって、まず問いかけに注目してみよう。冒頭では「ごきげんいかがでいらっしゃいますか？」(やや甘えて)という丁寧な口調による質問が提示されるが、曲が進むにつれ徐々に口調はくだけたものとなっていき、それぞれの問いかけ同士の間隔がせばめられていく。そしてしまいには畳み掛けるように「きげんは？いいの？わるいの？」(Agitato)と、期待した返答がないことに対して苛立ちを隠し切れぬかのようにまくし立てる。一方これらに対する男声パートの答えは3小節目頭から提示され始めるが、はじめはゆったりとしていたそれらの間隔が徐々にせばめられていき音の密度が高くなっていく。そしてそれらは一度集束し、第1部が締めくくられる。

続く第2部も徐々に音楽が発散していき、クライマックスを迎えた後は徐々に集束するというプロセスをたどる。第1部と異なるのは、さらにポリフォニックに仕上げられているという点である。また第2部では問いかけよりも「ン」と「ン？」という答えが優勢となっており、タイトルからも示唆されるようにこの曲における主題が「ン」と「ン？」であるという事実が徐々に明らかになっていく。第1部と同様、各パートによる発話が提示される間隔がゆったりとした状態から徐々にせばめられていくが、そのクライマックスと考えられるのが18-19小節目の女声パートに割り振られた「人類ハホロビルカ」という問いかけの部分である。まずここでは曲中で唯一音高が指定されている。全曲を通して音高が定められない発話によって構成されるこうした楽曲における音高指定は一種の不協和的な要素として捉えられ、調性に基づく楽曲における遠隔調への転調における緊張状態と類似した効果を持つと考えられる。またここでのひとつのセンテンスが一文字毎に7パートへと順々に割り振られる技法は、ソナタの展開部でしばしば見られる主題の断片化と同様の効果を持つ。そしてクライマックスを迎えた後は素材同士の間隔が徐々にまばらになっていき集束のプロセスを辿り、男声パート全員への段階的な freeze へと突入する。この freeze の指示は、湯浅作品においてパフォーマンス的要素を含む楽曲の中でしばしば見られる動作である。本章で後述する《呼びかわし》、《天気予報所見》において見られるばかりでなく、《問い》の直後に書かれた《インター・ポジ・プレイ・ション I》(1971)でもま

た freeze という動作に代わるものとして「休止」が大きな意味を持っている。湯浅は《インター・ポジ・プレイ・ション I》の中で「休止の間に蓄積されたエネルギーを次のアタックに向けて奔らせること」と指示しているが、この《問い》における freeze も同様の役割を果たしているのではないだろうか。ここでも次に何が起きるのかを観客に期待させる効果を狙ったものとして freeze の動作が挿入されていると考えていいだろう。そして第 2 部を締めくくる 24 小節目では「ごきげんいかがでいらっしゃいます？」（やさしく）という問いかけが提示されるが、これは冒頭の小さな再現として捉えることもできる。この問いかけに応じるかのように男声パートが freeze の状態から 4 秒かけて元の姿勢に戻る。

第 3 部は発散・集束・発散というプロセスが辿られる。第 2 部では「ン」と「ン？」という答えが問いかけよりも優勢であったのに対し、この第 3 部においては「ン」と「ン？」の提示される頻度が減る代わりに問いかけが優勢となる。冒頭では問いかけのみがフーガにおける追迫部のように畳み掛けるように提示されるが、それに対して「ン」や「ン？」は次の小節まで現れることはなく、その後もまばらに出てくる程度である。そして 28 小節 2 拍目からは男声パート全員による「人類は亡びるか？」という問いかけがカノンのように提示され、それに対して女声パート全員が同じリズムによって段階的に freeze して答える形で第 3 部は締めくくられる。ここでの freeze は次への期待感を持たせるとともに、男性による執拗な問いかけに対して女性が呆れて固まる様子を表現していると捉えることもできる。

第 4 部は曲のコーダとしての役割を果たしている。冒頭では「どう生きるべきだろうか？」という質問に対して再び「ン」や「ン？」という答えが消滅し、代わりに女声パートによる「ごきげんいかが？」という問いかけがカノンのように重ねられる。それに対する返事としての男声パート全員による「ン？」で曲は締めくくられる。このコーダでは第 1 曲での言語コミュニケーション不全の形が最もコンパクトに示されていると言っていいだろう。

このように音楽のディスコースという点から整理してみると、曲中では徐々にポリフォニックになっていく一種のドラマティックな流れが形成されていることがわかり、音の密度や濃淡が緻密に計算された上で作曲されているということが理解できる。音楽の流れそ

のものがドラマティックかつ緻密に描かれているからこそ、第1曲の主題である「ン」と「ン？」の重要性を聴き手によりダイレクトに伝えることができるのである。

また考察の結果、曲中では問いかけとそれに対する答えとしての反応との間であえて対話としてのコミュニケーションが成立しないよう作曲者によって巧みに仕掛けられているということが明らかになった。そしてこの仕掛けが作り出されるにあたって、話し言葉が論理的に捉えられ、綿密に配置されているということが確認できた。この第1曲で焦点が当てられているのはコミュニケーションとディスコミュニケーションとの中間領域であると言える。問いかけと答えとがドラマティックに再構成された結果、第1曲ではコミュニケーション・ディスコミュニケーションの問題をより明確に浮かび上がらせることを可能にしたと結論付けられるだろう。

3-2-2-2. 第2曲〈マドリガル〉

この第2曲〈マドリガル〉が第1曲と異なるのはどのような点においてなのか。第1曲での考察と同様、問いと答えとの関係性、音楽のディスコースについて具体的に考察する前に、両曲の違いを整理しておきたい。

まず大きく異なるのは、女声合唱であるという点である。したがって、第1曲において重要な要素のひとつであったジェンダーの対比という要素がこの第2曲では存在し得ない。もうひとつの重要な要素であったスピーチレベルについても、この曲では **Informal** で統一されている。

それから第1曲ではテキストは音高をとまなわない発話を中心であったのに対し、この第2曲は音高をとまなう通常の歌唱が曲の大半を占める。そして第1曲では見られなかったデュナーミクの指示が、この第2曲では非常に細かく指定されている点も付け加えておきたい。

またマドリガルというタイトルからも想像されるように、従来 of 合唱曲に近い多声書法、和声的書法のスタイルによって書かれている点も特徴のひとつである。こうした和声的スタイルによって書かれた楽曲は、《問い》の中でもこの第2曲のみである。

3-2-2-2-1. 問いと答えとの関係性

第2曲では、問いと答えとの対の合計9セットがテキストとして用いられている。テキストは、「いつ？」という問いに対して「いつでも」という答え、「どこ？」という質問に

対して「どこでも」と言う答え、といったように韻が踏まれており、〈マドリガル〉という曲のタイトルからも予想されるように一種の定型詩のような形となっている。

この第 2 曲における特徴は、第 1 曲と異なり、問いと答えがグループ A とグループ B との間で対話のように必ず前後に配置されている点である。前後関係から見て、曲中での問いと答えは一見対話として成立しているかのように見える。

しかし、果たして本当に問いと答えとの間において対話は成立しているのだろうか。ここで問いと答えとの内容を照らし合わせてみると、「いつ？」や「何？」という問いに対する「いつでも」や「何でも」という答えは、必ずしも問いかける側が欲している答えではないと言える。なぜなら質問に対して具体的な答えが示されているわけではないからだ。問いかけに対して相手が欲する意味論的に明確な答えが得られないよう仕掛けられているという点から、本当の意味での対話としてのコミュニケーションは成立していないと考えてよいのではないだろうか。この点から第 2 曲においても、第 1 曲と同様、コミュニケーションとディスコミュニケーションとの中間領域が問題とされていると言えるだろう。

3-2-2-2-2. 音楽のディスコース

楽曲構成は 3 部から成る。それぞれ、1~25 小節を第 1 部、26 小節を第 2 部、27~33 小節を第 3 部とする。その概略図を次に示す。

m.1	m.26 (20"-30")	m.27
第 1 部 (A)	第 2 部 [ad lib.] (B)	第 3 部 (A')

【図 8】《問い》第 2 曲 〈マドリガル〉 楽曲構成・概略図

第 1 部は徐々に音楽が発散していく。そして第 2 部は奏者のアドリブに任されるため演奏の度が変わるが、第 3 部は発散・集束・発散・集束・発散というプロセスをたどる。また作曲様式や記譜法の観点から見ると、各部分は A-B-A' の形と捉えられる。さて、この構成に沿って各部分における音楽のディスコースを見ていくことにしよう。

まず第 1 部では 1~5 回目の問い・答えが提示される。曲は g の音によるユニゾンのハ

ミングから始まり、すぐに短3度へと音程が広がっていく。なお、この短3度とは第2曲において重要な役割を果たすため、この曲の「中心音程」として捉えることができる。この短3度音程は、2小節目では短3度の重なりから構成される四声体、そして4小節目では同じく短3度の積み重ねによる7和音へと徐々に展開されていく。

初めてテキストを持った言葉が登場するのが5小節目である。Bグループの無声音の発声による問いに対し、Aグループが無声音で答えるという形である。そして6小節目からは冒頭の音型の反行形が再びハミングで提示される。

【譜例 1】《問い》第2曲〈マドリガル〉冒頭および6-9小節目の音型

なお、2回目は旋律の最初の2音がオクターブのユニゾンで重ねられることによって、より広がりを持った音響体となっている。

そして2回目の問い・答えは12小節目にあらわれる。今度はAグループの無声音の問いに対して、Bグループが同じく無声音で応じるという1回目と逆の形になっている。

そして次にハミングが挿入されることなく、ダイレクトに3回目の問いと答えが続けられる。3回目の問い・答えがこれまでと異なるのは、有声音であるという点である。問いの旋律は短3度音程から構成されるが、1・2回目の問い・答えはそれぞれ1回提示されるだけであったのに対して、3回目の問いは4回にわたって提示される。

さて、冒頭から3回目の問い・答えの提示までの発声法を整理すると、有声音・無声音・有声音・無声音・有声音と交替していくプロセスが採られていることが確認でき、音色の面での対比が図られていると捉えることができる。

次に4回目の問いがこれまでと異なるのは、3回目の答えが終わる前に重ねられて提示されるという点である。ここで1回整理してみると、1回目から4回目にかけて問い・答えの提示される間隔が徐々にせばめられているということがわかる。

5 回目の問いが提示される 20 小節目からは、テンポがやや上げられ音楽が一瞬切迫する。また音高の面から見て曲中の最高音である二点変イに達するという点から、この 5 回目の問い・答えにおいてひとつの音楽的クライマックスが形成されると考えていだろう。このように流れを見てみると、第 1 部では 1 回目から 5 回目の問い・答えにかけて、徐々に音楽が発散していくプロセスを辿っていることが確認できる。

続く第 2 部は、6・7 回目の問い・答えが提示される。一種の図形楽譜によって記譜されており、奏者は 20～30 秒間の範囲内で与えられた素材をもとに歌手がアドリブ演奏をするよう指示されている。その際、言葉は確定されたピッチをともなわずに歌唱されるが、大まかな高低差が記されているほか、イントネーション、リズムと音価は明確に定められている。

第 3 部では再び第 1 部のような和声的書法に回帰する。第 1 部と異なるのは、問いが段階的に提示され、一種のカノンが形成されている点である。ここでは 8・9 回目の問い・答えがテキストとして提示される。

まず冒頭では曲中における最も速いテンポ（四分音符＝96）で問いがカノンのように提示され、切迫した表情が表現されており、発散の状態から開始されていることがわかる。そこからテンポはリタルダンドし、答えが 3 回繰り返される。1 回目は 8 人の奏者、2 回目は 6 人、3 回目は 4 人と徐々に人数が減らされるとともに、音価も 3 連符から 8 分音符へと移行し、音楽は徐々に集束していく。

最後となる 9 回目の問いもまた、四分音符＝92 でカノンのように提示され、一瞬音楽が発散の状態になるが、提示される毎にデュナーミクが弱められていき、その後急激にテンポが緩められ集束のプロセスをたどる。続く答えは 2 回提示されるが、2 回目は短 9 度上でカノン風に重ねられ、曲は締めくくられる。

なお、曲の冒頭はユニゾンで開始されたのに対し、この結尾では短 9 度というきわめて不協和な音程によって曲が終わる。このように不安定な状態でのエンディングは、問いが解決しないまま終わるといふことの音楽的・音響的表現であると推測できる。

以上、第 2 曲を問いと答えとの関係性・そして音楽のディスコースという観点から見てきた。問いと答えとは前後に配置され、その前後関係から一見コミュニケーションが成立

しているかのように見えた。しかしその内容から見て、両者の間で本当のコミュニケーションが成立しているとは言い切れず、第2曲においてもコミュニケーションとディスコミュニケーションとの間の領域がクローズアップされていることが明らかになった。その上、冒頭では安定状態から開始された音響体が、結尾では不安定な音響体で締めくくられるという点から、問いが解決しない状態が音響的にも示唆されていると結論付けた。

3-2-2-3. 第3曲〈ルーティーン〉

この第3曲においては従来の小節が存在せず、指揮者による Cue と奏者同士の反応によって曲が展開されていく。指揮者の Cue の前には1-4秒の範囲内で必ずフェルマータが挿入されることになっている。

テキストは確定された音高をとみなわずに発話される。第1・2曲ではこれは明確なテンポ指定があった第1・2曲との大きな違いである。また Cue9 でのテンポ・リズムの指定されている箇所以外は、基本的に発話の際のテンポ・リズムは定められておらず、奏者の任意による。

楽曲構成は3部から成り、それぞれ第1部が Cue1~4、第2部が Cue5~7、第3部が Cue8・9となっている。各部分における音楽のディスコースについては後に詳述することにする。

3-2-2-3-1. 問いと答えとの関係性

第3曲におけるテキストは、全ての問いに対して、「ありがとう」、「どうも」、「どうもありがとう」のいずれかで答える仕組みになっている。ここでも第1曲と同様、曲中の問いを言語に関わる要素に基づいて分類したものを次に示す。

【表 7】《問い》第 3 曲 〈ルーティーン〉 言語に関わる要素による分類

Cue	問い	Formal/ Informal	Gender
1	お茶は？	I	M
2	お砂糖は？	I	W
3	レモンは？	I	W
4	クッキーは？	I	M
4	おからだは？	I	M
5	心臓は？	I	W
6	腎臓は？	I	M
6	肝臓は？	I	W
6	脊椎は？	I	M
7	盲腸は？	I	M
7	水晶体は？	I	W
7	大脳は？	I	W
8	哀しみは？	I	W
8	苦しみは？	I	M
8	論理は？（1回目）	I	M
8	論理は？（2回目）	I	M
8	論理は？（3回目）	I	M
9	感受性は？	I	M
9	たましいは？	I	W・M

第 1 曲ではスピーチレベルでのテキストの整理が大きな意味を持っていたのに対し、この第 3 曲では **Informal** で統一されている。これは答えに関しても同様である。

また問いの内容をジェンダーとの関係という観点から見てみると、第 1 部・第 2 部では男性と女性とが約半分ずつ問いかけをおこなっていることが確認できる。それに対して第 3 部では女性が最初と最後の質問を発話する以外は、男性がほぼ全ての問いかけを発話し

ていることがわかる。

第1部・第2部では具体的な名詞に関する問いかけがおこなわれており、特に第2部では人の身体的な部分に関わる名詞が問いかけられていた。それに対して第3部における「哀しみは?」、「苦しみは?」、「たましいは?」といった問いは人の内面的な要素に深く関わるものであり、第2部と意味内容的に一種の対比が図られている。また「論理は?」、「感受性は?」といった質問も第2部と比べて、より複雑な問題に関わる質問であると言える。こうした問題に関わる問いを男性により多く割り当てていることから、作曲者は曲の終盤で意図的に世間一般的なジェンダー・ルールを適用したと推測できる。この第3曲においても第1曲と同様、ジェンダー・ルールを曲中における重要な要素として使用したと言っているだろう。

さて、次に実際に各部分における問いと答えとの関係について見ていくことにしよう。まず第1部は「お茶は?」、「砂糖は?」、「クッキーは?」といった相手への気遣いとしての問いかけと、それに対するお礼である「ありがとう」や「どうも」といった答えから構成されている。ここでは両者の意思疎通がとれており、曲が始まってから初めて通常の言語コミュニケーションが成立していると言える。そこにやや変化が生じるのが Cue4 における「おからだは?」という問いに対する「ありがとう」という答えである。この答えは「心配してくれてありがとう」という意味合いとして解釈できるが、通常は「元気です」や「まずまずです」といった実際の様子について返すと考えられる。したがって、この部分から問いと答えとの関係性に少しずつずれが生じ始めていると捉えていいのではないだろうか。

問いと答えとの間の関係性に決定的な変化が起こるのが第2部である。第1部結尾における「おからだは?」から派生したと考えられる「心臓は?」や「盲腸は?」といった身体の内部に関する質問の全てに対して、「ありがとう」という答えが続く。ここでの問いと答えとは意味論的に整合性が全く取られておらず、「ありがとう」はもはや無意味なものと化している。続く第3部では前述した通り、より複雑な問題に関わる質問へと移行する。ここでの問いと答えは第2部よりもさらに意味論的なずれが大きくなっていき、両者の関係は完全に破綻する。

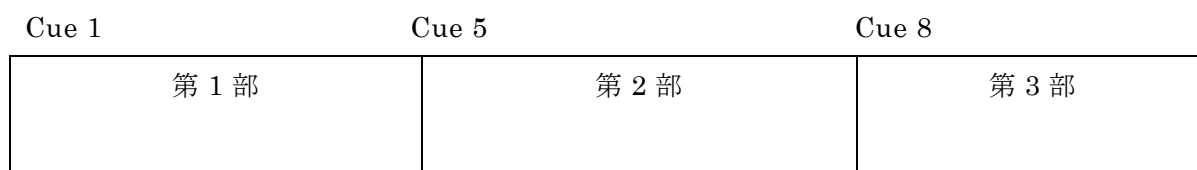
以上、問いと答えとの関係について考察した結果、第1部・第2部・第3部と曲が進行するにつれて問いと答えとの意味論的な意味でのずれが段階的に広げられていくということが明らかになった。様々なレベルの問いとそれに対する無機質な答えとのコントラストから曲は構成されているが、曲の最後に問いと答えとのずれが最も大きくなるように綿密に計算されていると言える。

また第1曲と同様、問いは言語に関わる諸要素に基づいて論理的に捉えられており、問いが奏者に割り振られるにあたって一般的なジェンダー・ルールが適用されていることが確認できた。

そしてここで触れておきたいのが、曲中では第2部以降意味論的側面からの言語コミュニケーションが成立していないにもかかわらず、なぜ互いが反応し合いコミュニケーションを要する演奏形態が採用されているのかという問題についてである。ここで考えられる理由としては、コミュニケーション不全を表現した問いと答えとの発話内容と、反応譜による演奏形態とをあえて組み合わせることによって、ディスコミュニケーションの領域をより強調したかったのではないかということである。

3-2-2-3-2. 音楽のディスコース

前述した通り、楽曲は3部から構成される。構成の概略図を次に図として示す。



【図 9】《問い》第2曲〈ルーティーン〉楽曲構成・概略図

ここで発散・集束のプロセスを簡単に整理しておこう。まず第1部では音楽が徐々に発散していき、そして第2部では冒頭で1回集束した状態から仕切り直された後再び徐々に音楽が発散していき、このプロセスは第3部前半まで続く。そして第3部後半で曲中のク

ライマックスを迎えるが、その後急速に音楽が集束していく。曲全体を大きく捉えると、集束した状態から発散へ、そして集束へというアーチ型の構成であると言える。次に各部分について音楽のディスコースの観点から考察していくことにする。

冒頭では問いと答えとがフェルマータを介してゆったりとした速度でやり取りされる。続く Cue2 では問いと答えとがダイレクトに続けられ、以降 Cue4 に向かって問いと答えとの配置の密度が徐々に高められていく。また Cue が進む毎に発話する奏者の人数が 2 人、3 人、4 人、7 人と増えていき、音楽は一直線上に発散の流れを辿っていると言える。

また Cue1 から Cue3 までは問いが終わってから答えが反応するという形であるのに対して、Cue4 では問いがまだ発話し終わらないうちに答えが続けられていく。これは前述した問いと答えとの意味論的な関係性に初めてずれが起きる箇所と見事に一致している。ここでは問いと答えとの関係性の小さなずれが発話のタイミングでもって強調されていると考えられる。

第 2 部は、一時的に集束した状態から開始される。第 1 部冒頭と同様、第 2 部冒頭では再び問いと答えとの間にフェルマータが挿入され、緩やかなテンポでのやり取りから開始される。第 1 部と異なるのは続く答えが複数連続して提示される点にあり、そして一気に発散のプロセスへと移行していく。続く Cue6 以降はさらに急速に音楽が発散のプロセスを辿っていく。また Cue6・7 では各セクションにおいて提示される問いの数が 3 つまで一気に増えることによって、さらに密度が高められていく。そして Cue7 では 3 つの問いがそれぞれ発話し終わる前にカノンのように次々と連続して提示され、さらにカオスな状態へと移行していく。

第 3 部前半にあたる Cue8 にもまた第 2 部の発散の流れが受け継がれていく。ここまでの展開では同じタイミングで発話し始めるのは 2 人の奏者までだったが、2 回目の「ありがとう」において初めて 3 人同時にユニゾンで発話するようになり、密度はさらに高められる。その直後、「論理は？」という問いが 3 回カノンのように繰り返され、フェルマータへと突入する。

さて、これまでは問いに反応する形で答えが提示される仕組みとなっていた。それに対してここでは初めて長いフェルマータが挿入され、指揮者の次の Cue によって奏者が答え

を発話するように仕組まれている。これまでの聴取の中で問いの直後に必ず答えがくるものと聴き手が期待しているところに、それが覆されるのである。したがってここでの問いと答えとの間の長いフェルマータは、聴き手の期待感を高める役割を果たしていると考えられる。そういう意味では、他の湯浅作品における freeze と同じ効果を持つと言える。

続く Cue9 は第 3 部後半に相当するが、ここで曲中のクライマックスが形成される。前半における 3 人のユニゾンからさらに人数が増え、7 人の奏者が「ありがとう」とユニゾンで発話する。奏者の内訳が前半では女声 2 人・男声 1 人であり女声優勢であったのに対し、ここでは女声 2 人・男声 5 人と低音域に比重が置かれるようになっており、さらに重みのある音響体が形成されていると言える。

その直後から、ここまでの曲中の展開で見られなかったテンポ・リズムが指定される。これは奏者同士が正確にタイミングを合わせるための演奏上の理由によるものであろう。ここでは奏者全員がユニゾンで「ありがとう」と発話し、曲中で最も密度の高い音響体が形成される。そして直後には「たましいは？」という最後の問いが無声音でもってエコーのように響き、音楽は急速に集束のプロセスをたどる。コーダとして指揮者が「ありがとう、私は無罪です」と観客に向かって発話したところで曲が締めくくられる。

以上、第 3 曲について問いと答えとの関係性、音楽のディスコースの観点からそれぞれ探ってきた。この曲でも第 1 曲と同様にテキストが論理的に捉えられ、曲中の重要な要素としてジェンダー・ルールが意図的に使用されていることが確認できた。

また冒頭では意味論的にコミュニケーションとして成立していた問いとの答えとの関係が、曲が進行するにつれ段階的に破綻していくプロセスが明らかになった。曲中では、段階的に内容が複雑になっていく問いと、それに対する無機質な「ありがとう」や「どうも」という答えとがステージ上を錯綜し合い、一種の言語的空間・音楽的空間が形成されるのである。

ここで第 1・2 曲と比較してみると、これまでの 2 曲においてコミュニケーションとディスコミュニケーションとの中間領域が問題とされていることは前述した通りである。この第 3 曲においてもそれは同様であるが、問いと答えとの意味論的なずれがさらに大きくなっており、ディスコミュニケーションの領域の占める割合がさらに高くなっていると言える。このように考えていくと、第 1 曲、第 2 曲、第 3 曲と組曲が進行していくにつれ、問いと答えとの意味論的なずれが段階的に大きくなっていき、ディスコミュニケーション

の領域が徐々に広げられていると見ることができる。

3 - 2 - 2 - 4. 第 4 曲 〈肯定的な答〉

第 4 曲は問いとタイトルが示す通り肯定的な答えから構成される。不確定なピッチによる発話が反応し合って曲が展開していった第 3 曲とは対照的に、この第 4 曲では定量譜によって正確に記譜された小節・テンポ・音高・リズム・デュナーミクでもって曲が進行していく。

また第 4 曲と同様に小節・テンポ・音高・リズム・デュナーミクが明確に確定されていた第 2 曲と比較してみよう。第 2 曲では和声的書法と緩やかなテンポ・音価といった特徴を持ち、女声合唱の美しさが最大限に活かされていた作りであったのと対照的に、この第 4 曲はより速いテンポ・細かい音価でもって音楽がリズムカルに展開されていき、さらに混声合唱として音域・音量の幅が広げられている点が大きな違いである。

3 - 2 - 2 - 4 - 1. 問いと答えとの関係性

問いと答えとの関係性を探るにあたって、まず問いについて見ていこう。問いはその内容から見て、大きく分けて 2 種類に分類できる。ひとつは **Can you～?** 型を持つ問いであり、「飛べる？」や「愛せる？」といった問いが分類される。もうひとつはそれ以外の問いかけであり、「ほんとう？」や「きっと？」、「やさしく？」などの問いが含まれる。ここで第 4 曲における問いを言語に関わる要素によって分類したものを表として示す。ここで使用する要素は問いの内容、スピーチレベル、ジェンダーの 3 つである。

【表 8】《問い》第 4 曲〈肯定的な答〉言語に関わる要素に基づく問いの分類

小節 (拍)	テキスト	Can you～?型/ Others(その他)	Formal/ Informal	Gender
1	とべる?	C	I	W
2(1)	いける?	C	I	W
2(4)-	みえる?	C	I	W
3-	できる?	C	I	W
5-	うたえる?	C	I	W
6-	きこえる?	C	I	W
11	あいせる?	C	I	W
13	ほんとう?	O	I	W
14	そう?	O	I	W
15	きっと?	O	I	W
17	やさしく?	O	I	W
18	つよく?	O	I	W
20	ころせる?	C	I	W
27(2)-	ころしてっ	O	I	W

まず問いの内容から見てみると、第 1 部は Can you～型による問いのみで構成されているのに対して、第 2 部ではその他の問いが中心となっている。そして第 2 部での Can you 型の問い「あいせる?」や「ころせる?」は第 1 部における問いと比べて、より執着心の強い性格が表された内容となっていると言える。「ほんとう?」や「きっと?」といった相手に確認を求める問いもまた、相手への執着心の表れと捉えられる。こうした相手への執着心が最も顕著に表れていると言えるのが、ラストの「ころしてっ」という言葉である。曲中を通して貫かれていた疑問文の形がもはや消滅し命令文の形に変化させられることによって、感情の高揚がピークに達したことが表現されていると考えられる。

ここで問いの流れを整理してみると、第 1 部では Can you 型の問いかけが自然な形でおこなわれるが、続く第 2 部においては問いの内容から執着心の強い性格が徐々に表面化し、

ラストで感情表出のピークに達するというプロセスをたどっていると言える。

また問いのスピーチレベルは、この第4曲においても全て **Informal** で統一されている。

次にジェンダーの観点から問いと答えとの関係を見ていくことにしよう。曲全体を通して、問いかけは女声パートによって行われ、それに対する答えは男声パートによって返される仕組みになっている。なお、男声パートの答えは全て「おう」という言葉で統一されている。ここでも第1曲と同様、一般的なジェンダー・ルールが意図的に使用されていると見ることができる。世間一般的なイメージから見れば、女性が男性に対して一方的にベラベラとしゃべり続け、それに対して男性が上の空で同じ返事を繰り返すというのはある意味でステレオタイプの男女の会話であると考えられる。また異常に執着心が強いという点においても、世間一般的なイメージからすれば女性的な性質と捉えられる傾向が強いと言える。ここでは世間一般で考えられているステレオタイプの男女像が曲中で表現されていると見ていいのではないだろうか。

このように考えると、全ての問いかけに対して肯定的な答えで応じるこの第4曲での男女のコミュニケーションもまた一見成立しているかのように見えるが、実際のところ本当の意味での言語コミュニケーションが成立しているとは言えない。積極的に相手とのコミュニケーションを試みる女性に対して、ここでの男性は意味論的な意味でのコミュニケーションを最初から放棄している。このコミュニケーションの放棄は曲の冒頭での「とべる？」という非現実的な行為に関する問いに対して肯定的な答えで応じるところから既に始まっていると言える。この第4曲においてもコミュニケーションとディスコミュニケーションとの間の部分が問題とされているが、ディスコミュニケーションの領域が占めている部分が優勢であるということが言えるだろう。

3-2-2-4・2. 音楽のディスコース

曲は2部から成る。その音楽的性格から、それぞれ1~10小節目を第1部、11~24小節目を第2部とする。两部分ともに同じモチーフが中心となっていることから、それぞれA、A'とする。加えて1~2小節4拍目表までを曲の序奏、21~24小節目をCodaとする。楽曲構成の概略図を次に示す。

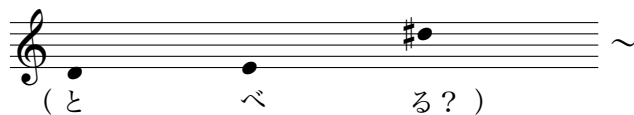
	m.2(4 拍目裏)	m.11	m.21
序奏	第 1 部 (A)	第 2 部 (A')	Coda

【図 10】《問い》第 4 曲〈肯定的な答〉楽曲構成・概略図

曲は集束した状態から開始され、第 2 部に向かって一直線的に発散のプロセスをたどる。そして第 2 部冒頭ではひとつめのクライマックスが形成されるが、直後に一旦集束する。その後少しずつ発散していき、Coda で真のクライマックスを迎えて、そのまま曲が締めくくられる。クライマックスのまま曲が終わるのは、この組曲の中で初めて見られる現象である。

流れを把握したところで、具体的な音楽的内容について見ていくことにしよう。最初にこの作品の中心となるモチーフを次に示す。以降、このモチーフを **x** と名付ける。

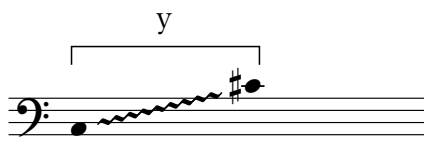
【譜例 2】《問い》第 4 曲〈肯定的な答〉モチーフ **x**



音型 **x** は長 2 度・長 7 度の組み合わせによる 3 音から構成される。ここでは語尾が上がる疑問文のイントネーションが上行形として旋律化されている。この音型 **x** は全曲を通して問いかげの際に用いられるが、テキストに応じて音数・音程関係が変化することもある。その場合は **x'** とする。

さて、序奏から曲の流れを見ていくことにしよう。冒頭ではテキストがシラブル毎に女声の各パートに割り振られながら音型 **x** が提示されるが、対する男声パートは増 8 度の跳躍でグリッサンドしながら応じる。この音型もまた **x** から派生したものであると考えられるが、ここではグリッサンドをともなった上行音型を **y** と名付ける。

【譜例 3】《問い》第 4 曲〈肯定的な答〉モチーフ y



続く 2 小節目では音型 x が半音上で繰り返され、男声パートでは y が長 2 度上で繰り返されると同時に y の反行形が重ねられ、序奏が終わる。

2 小節目 4 拍目裏以降は音型 x をモチーフとした一種のミニマル・ミュージック的な発想による音楽へと切り替わる。この音型の繰り返しは第 1 部の結尾まで続く。女声パートの x に対し、男声パートは不確定な音高での発声に切り替わる。第 1 部では女声の歌唱と男声による不確定な音高での発声との音色の対比が図られている。

曲が進行するにつれ徐々に音型と音型との間隔がせばめられていき、テンポも徐々にせきこむように速められていくことで音楽が高揚していく。その結果、聴き手を追い詰めるような一種の切迫した音世界を作り出すことに成功している。ここで作曲者が同じ音型をしつこく繰り返した意図とは、第 2 部のテキストに見られるような質問者の執着心の強い性格を示唆したかったためであると筆者は考える。そして音楽は第 2 部へと流れ込んでいく。

第 2 部冒頭ではひとつめのクライマックスが形成される。そして音型 x の繰り返しが終了し、音楽は一時的に集束する。第 2 部における大きな音楽的特徴は、デュナーミクやニュアンスが細かく指示されることによって表情豊かな曲想へと切り替えられている点にある。ここでの作曲的な意図とは第 1 部との音楽的対比を図ると同時に、執着心の強い性格を音楽的・音響的に表現したかったからであろう。

まず男声パートは第 1 部では見られなかった和声的書法で書かれており、さらにデュナーミクの詳細な指示によって表情に富んだ響きが形成されている。この音響体は第 2 部での音響的グラウンドとしての役割をも果たす。

女声パートにおける最も大きな音楽的特徴は、問いの言葉が音楽化されるにあたってその言葉の持つイメージやニュアンスが反映されているという点にあると言える。これは従

来の歌曲における詩の音楽化の発想にある意味で近いと考えられる。例えば「やさしく？」という問いがレガートでなめらかに歌うよう指示されているのに対し、「つよく？」という問いには 32 分音符で早口に発話するよう指示されており、言葉の持つイメージやニュアンスが音楽的に表現されていると言える。また「きっと？」と「そう？」といった相手への確認を求める問いに対してはポルタメントが利用されることによって、一般的なイメージから見た女性特有の媚びるような様子が音楽的・音響的に表現されていると捉えることができる。（【譜例 4】）

【譜例 4】《問い》第 4 曲〈肯定的な答〉14・15 小節目 Alto パートにおける問いかけ

Alto

そ う？
so?

き っ と？
Really?

そして音楽は男声パートの音響体をグラウンドとして利用しながら徐々に発散のプロセスをたどっていく。曲も終盤に近づく 20 小節目では「ころせる？」という問いがカノンのように繰り返し提示されるが、これはまるで強迫観念に駆られたかのように問いを繰り返す女性の姿が表現されているかのようである。続く Coda では曲中における真のクライマックスが形成される。男声パートにおける音型 y と和声的音響体とが急激に *crescendo* しながら音響的グラウンドを作ると同時に、女性の感情の高揚が叫ぶ形でマックスを迎える。この叫び声は、どんな内容の問いに対しても同じようにしか答えられない男性に対してしびれを切らす様子が表現されているかのようである。

以上、問いと答えとの関係性と音楽のディスコースの観点から第 4 曲を分析してきた。まず第 1 部と第 2 部の間での問いの内容の対比が音楽的・音響的に表現されている点、そして執着心が最も顕著に表れているラストの問いの部分にクライマックスが配置されている点から、問いの内容やそこから読み取れる感情の高揚が音楽のディスコースとして見事に表現されているということが明らかになった。

また問いと答えとの関係性を探っていく中で、この第 4 曲では男女間のコミュニケーション

ョンに徹底的に焦点が当てられているということが理解できた。世間一般的なジェンダー・ルールが第1曲におけるよりもさらに大きな意味を持つ要素として徹底して使用されているのである。そして曲中では女性が一方的に話す一方で男性が上の空で返事を繰り返すという男女の会話、また異常な執着心を示す女性的性質といった世間一般で考えられているステレオタイプ的な男女像が表現されていると言える。積極的にコミュニケーションを求める女性の間いと、相手とのコミュニケーションを放棄している男性の答えとの間では、本当の意味での言語コミュニケーションが成立しているとは言えないという結論に至った。答える側が最初から相手とのコミュニケーションを放棄しているという点において、問いと答えとの間におけるディスコミュニケーションの領域が第3曲までよりもさらに広げられたと見ていいだろう。

3-2-2-5. 第5曲〈心理テスト〉

音高・テンポ・リズム・デュナーミクといった要素が全て記譜によって規定されていた第4曲と対照的に、この第5曲では演奏する上での大まかな枠組みが作曲者によって示されるに留まっている。また同じく音高・テンポといった要素が曲の多くの部分で定められていなかった第3曲と比べても、第5曲では全曲を通して奏者に委ねられる部分がより大きくなっていると言える。

作品の演奏は、次に示す2種類のスコアの併用によっておこなわれる。

【表 9】《問い》第5曲〈心理テスト〉記譜法とその内容

	記譜法	記譜内容
Score A	定量譜	指揮者および各パート間の関係性（タイミング）、発話内容、動作
Score B	図形楽譜	唱法、小物楽器の奏法

時間軸が Score A によって示され、演奏の際の細かな唱法・奏法が Score B によって示されるという仕組みになっている。

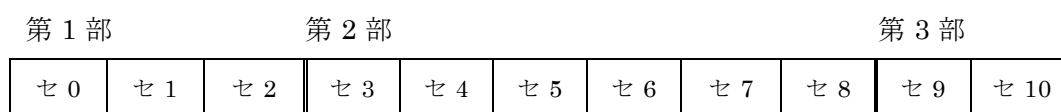
その他に第4曲までに見られなかった第5曲の大きな特徴としては、奏者に対して舞台

上の歩行が指示されている点が挙げられる。奏者は **Score B** に基づいて演奏をしながら舞台上を歩き回らなければならない。歩行のルートは特に定められていないため、奏者の任意によると考えられる。この舞台上での歩行と曲中でその都度指示される停止とのコントラストが、曲中で大きな役割を担っていると言える。

また曲中では奏者の発話・発声に加えて、マラカス、鈴、小瓶の 3 種類の小物楽器の演奏が採り入れられている点もひとつの特徴である。小瓶は吹く際にパート毎に **cis, d, g** の音程が鳴るように水を入れて調整しなければならない。なお、この第 5 曲における音程の指定は小瓶に対してのみである。

さて、曲の実際の分析に入る前に曲が進行していく仕組みについておさえておこう。曲は作曲者によってあらかじめ決められた素材の持続時間と、楽譜上に示された指揮者の **Cue** によって進行していく。そのため小節という概念が存在しない。本研究では曲を分析していく上での便宜上、**Cue** が提示される順に **Cue1, 2, 3...** と名付けることにする。そして冒頭から **Cue1** が示される直前までをセクション 0、**Cue1** の時点から **Cue2** の直前までをセクション 1、**Cue2** の時点から **Cue3** の直前までをセクション 3、という方法で曲の最後までセクション分けする。

曲は大きく分けて 3 部から成る。セクション 0 からセクション 2 までを第 1 部、セクション 3 からセクション 8 までを第 2 部、セクション 9 からセクション 10 までを第 3 部とする。その概略図は次に示す通りである。図の中の「セ」はセクションの略である。



【図 11】《問い》第 5 曲〈心理テスト〉楽曲構成・概略図

セクション 0 は曲中において序奏の役割を果たしている。この区分を基に、実際に楽曲分析をおこなっていくことにする。

3-2-2-5-1. 問いと答えとの関係性

第5曲におけるテキストはこれまでの楽曲と異なり、名詞のみで構成される。まず問いかけとしてひとつの名詞が提示され、そこから連想される名詞が答えとして提示される仕組みになっている。例えば「赤？」に対して「血」、「パン」に対して「水」といったような連想ゲーム的に曲は進行していく。

問いと答えについて考察していくにあたって、まずテキストを言語に関わる諸要素に基づいて分類していく。分類するにあたっての要素として、まず **Question or Answer** で分け、さらに名詞の種類に応じてそれぞれ普通名詞 (**Common Noun**) を C、固有名詞 (**Proper Noun**) を P1、物質名詞 (**Material Noun**) を M、抽象名詞 (**Abstract Noun**) を A、代名詞 (**Pronoun**) を P2 と分類する。最後にジェンダーで分類していく。

【表 10】《問い》第 5 曲〈心理テスト〉言語に関わる要素に基づく問いと答えの分類

セクション	テキスト	Question / Answer	Noun	Gender
0	赤?	Q	M	W
0	血	A	M	W
1	森?	Q	C	M
1	沼	A	C	M
2	ナイフ?	Q	C	M
2	男	A	C	M
2	本?	Q	C	W
2	眼鏡	A	C	W
3	パン?	Q	M	M
3	水	A	M	W
4	泥?	Q	M	M
4	ヴェトナム	A	P1	W
5	船?	Q	C	W
5	肋骨	A	C	M
6	星?	Q	C	W
6	無限	A	A	W
7	過去?	Q	A	M
7	闇	A	A	M
8	靴?	Q	C	W
8	ひずめ	A	C	W
8	犬?	Q	C	W
8	鎖	A	C	M
9	バラ?	Q	C	W
9	毒	A	M	M

セクション	テキスト	Q/A	Noun	Gender
10	あなた？	Q	P2	W
10	わたし	A	P2	M

まず名詞の種類から見ていくことにしよう。第1部では冒頭を除いて普通名詞を中心に問いと答えとが構成されていることが確認できる。続く第2部における名詞は物質名詞×3、固有名詞、普通名詞×3、抽象名詞×3、普通名詞×4の順番で配置されている。この第2部は曲中において最も豊富な種類の名詞から成る。そして第3部は普通名詞、物質名詞、代名詞×2の順序となっている。

次にジェンダーの点から問いと答えとの組み合わせについて整理しておく。第1部では同性間の対話、第2部においてはまずセクション3-5では異性間での対話、セクション6からセクション8前半では同性間での対話、そしてセクション8後半から最後では異性間の対話となっている。ここで対話の流れをジェンダーの点からまとめたものを図として次に示す。



【図 12】 第5曲〈心理テスト〉ジェンダー別に見た問い・答えとの組み合わせの構成

上に示した図から、曲中では同性、異性、同性、異性と交互に組み合わせが提示されていくことが確認できる。またその内訳を見ると、同性間では必ずシンメトリックな構成となっていることが理解できる。

次にジェンダー別に見て問いと答えとの組み合わせが何回提示されたのかについて整理

しておこう。次に示す表はその集計結果である。

【表 11】《問い》第 5 曲〈心理テスト〉ジェンダー別に見た問い・答えとの組み合わせとその回数

同性・異性	回数	内訳 (ジェンダー)	回数
同性間	7	M	3
		W	4
異性間	6	M→W	2
		W→M	4

まず同性間の対話を見ていくと僅差ではあるが女性同士の対話が回数で上回っていることが確認できる。また異性間では女性から男性への対話の方が 2 回分多く提示されていることがわかる。これは第 4 曲で見られた女性の方が男性に比べてよくしゃべるという世間一般的に考えられているジェンダー・ルールが、この第 5 曲でもある程度意識されていると見ることができるだろう。

さて、問いと答えとの内容を見ていくことにしよう。問いと答えとは連想ゲーム的に密接に関連付けられている。「パン」と「水」、「船」と「肋骨」といった単純なレベルでの連想に基づく答えから、「赤」と「血」、「ナイフ」と「男」、「バラ」と「毒」といったような比較的ネガティブな心理による答えまでその幅は広い。後者のネガティブな心理による答えは、第 4 曲における問いで見られたような執着心の強い性質を連想させる。

このように考えていくと、問いと答えとの間では意味論的な意思疎通ができていると捉えることができる。第 5 曲における問いと答えとの間での言語コミュニケーションは意味論的に成立していると言えるだろう。

3 - 2 - 2 - 5 - 2. 音楽のディスコース

曲はあらかじめ決められた持続時間と指揮者の Cue によって進行していき、前述した通り大きく分けて 3 部から構成される。なお、持続時間が決められていない箇所に関しては

指揮者の判断に委ねられるので演奏毎に演奏時間が変わる。

曲を構成している素材は大きく分けて次の2タイプである。

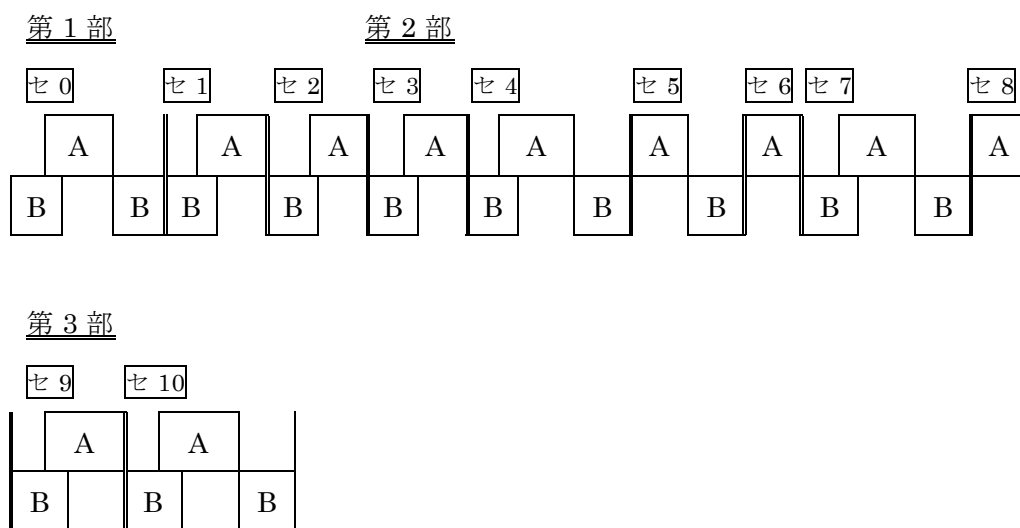
A 問いと答えとの発話

B テキストをともしなわない発声と小物楽器の演奏

Bタイプにおけるテキストをともしなわない発声としては、喉を通した発声にこだわらない様々な唱法、口を用いた効果音で使用されており、口笛、舌打ち、巻き舌、舌鼓、唇音（コルク栓を抜くような音）、息をわずかに吸いながら発する咽喉音、指でトリルのように弾きながら演奏するハミングが指示される。対する小物楽器は前述した通りマラカス、鈴、音程を水の量で調節した小瓶の3種類である。

意味を持たない発声と楽器演奏にあたってのデューナーミクは、マラカスパートの fff を除いて pp の範囲内に留められている。それに対して問いと答えとの発話にはデューナーミクが指定されていない。しかしこれらの発話は楽曲のメインとなるものであるため、それ以外の音響に埋もれることのないよう大きめの音量ではっきりと発話されるべきであろう。

さて、これらのAとBとが曲中で提示される順序については、次に示す図の通りである。



【図 13】《問い》第5曲〈心理テスト〉素材毎の提示の順序・概略図

セクション 0 からセクション 1 への移行部分を除き、A と B とは基本的に交互に配置されている。曲中では基本的に A における問いが B の最後の部分に重ねられるように発話され、その発話を目安に B が演奏を終えるという仕組みになっている。ただしセクション 5・6・8 の頭は例外であり、指揮者の Cue によってその前の B が終わり、A が発話するよう指示されている。

まず A タイプが曲中においてどのように配置されているかについて見ていくことにしよう。セクション 0 では問いが 2 回、答えが 3 回繰り返される。序奏に相当するセクション 0 では、聴き手に曲の仕組みを理解させるために同じ言葉を繰り返していると推測できる。その後は問いと答えとがそれぞれ 1 回のみ発話されていく。

そしてセクション 1 までは問いと答えとが各セクションにつき 1 組ずつ提示されていく形で曲が進行していく。そこに変化が起きるのがセクション 2 である。この部分は第 1 部結尾に相当するが、ここで初めて問い・答えが 2 組続けて提示される。

またセクション 1 までは問いと答えとの間に必ずフェルマータが挿入されていたのに対して、セクション 2 のふたつめの問いと答えとがフェルマータをはさむことなく間髪入れずに発話される。問いと答えとの間隔がせばめられることによって一種の緊張感が生まれ、音楽的な発散と捉えることができる。

続く第 2 部に関しても問いと答えとの間の間隔を見ておこう。セクション 3・4・7 およびセクション 8 後半では両者の間にフェルマータが挿入されるのに対して、セクション 5・6 およびセクション 8 前半では間髪入れずに問いと答えとが発話される。ここでは発話素材の配置が密集させられたり間隔を開けられたりすることによって、音楽の集束と発散とがコントロールされていると考えられる。

また第 2 部においても基本的に問いと答えとが各セクションにおいて 1 組ずつ提示されていくが、そこに変化が起きるのが第 1 部と同様、末尾においてである。ここでも 2 組の問いと答えとが連続的に提示されることによって素材の配置が密集し、曲の部分の結尾に向けて音楽が発散するよう計算されていると捉えられる。

第 3 部では問いと答えとが各セクションにつき 1 組ずつ提示され、また問いと答えとの間には 2 回ともフェルマータが挿入される。曲のラストに向けて音楽が集束のプロセスを

たどるよう、こうした素材の配置が採用しされたと考えられる。

次に B タイプについてみていこう。B タイプは大きく分けて次の 3 種類から成る。

B1 マラカスと鈴の演奏

B2 スコア B を時計回りに進んでいく

B3 スコア B における決められた番号の箇所のみを奏する

これらの B タイプに関しては、一部の例外を除き提示された素材を演奏する持続時間が決められている。その持続時間の推移を表として次に示す。なお、持続の具体的な秒数が指定されない箇所については指揮者が終わるタイミングを決定する。

【表 12】《問い》第 5 曲〈心理テスト〉 B タイプの持続時間

セクション	タイプ	持続
0	B1	1'00" Ca
0	B3 〈PLAY1〉	0'10" Ca
1	B2	0'10" Ca
2	B2	0'12" Ca
3	B2	0'06" Ca
4	B2	0'04" Ca
4	B3 〈PLAY5〉	指定なし
5	B3 〈PLAY3〉	0'12" Ca
6	なし	---
7	B2	0'15" Ca
7	B3 〈PLAY8〉	指定なし
8	なし	---
9	B2	0'05" Ca
10	B2	0'10"~0'20"
10	B3 〈PLAY6 to 4〉	指定なし

曲は、特殊唱法等を含まずにマラカスと鈴のみによって構成される最もシンプルな B1 によって開始される。この冒頭の B1 を除いたその他の部分の持続は約 4 秒から 20 秒の範囲内で指定されていることが確認できる。

第 1 部では序奏部分を除くと、その持続時間が 10 秒から 12 秒へと少しずつ長くなっていく。第 2 部もまた冒頭を除くと、4 秒、12 秒、15 秒と曲が進んでいくに従って徐々に持続が長くなっていくことが確認できる。そして第 3 部において 5 秒から 10～20 秒と同様の現象が見られる。このように考えると、指揮者によってそのタイミングが決められるセクション 4・7・10 に関しても各部分で曲が進行するにつれその持続が長くなるように計算した上で演奏するという案が提案できる。例えばセクション 4 は 5～11 秒の範囲内で、セクション 7 後半では最低でも 16 秒以上といったように、持続時間を決定していくこともひとつの案として考えられるかもしれない。

以上第 5 曲について論じてきた。この作品は組曲における他の楽曲と比べて記譜される部分が少なく、作曲者によって提示されるのは素材とそれが構成されていく上での大きな枠組みである。そのため他の楽曲と比べてあまりに不確定的な要素が多く、譜面や演奏から音楽的な発散・集束の流れが見えにくい。しかし音楽のディスコースという点から作品を整理してみると、発話の間隔や素材の持続時間が緻密に考えられた上で配置されているということが理解できた。

また問いと答えとの関係性という点から見ると、この第 5 曲では問いと答えとの間で言語コミュニケーションが意味論的に成立していることが明らかになった。コミュニケーションとディスコミュニケーションとの中間領域が問題とされていた第 1 曲から第 4 曲と比べると、この作品は組曲の中で異色な作品であると言える。

なお、組曲の終曲にあたる次の第 6 曲は〈黙秘権〉と題されており、答えないという形によってディスコミュニケーションの領域が再びクローズアップされることが推測される。また前述した通り、第 1 曲から第 4 曲まではディスコミュニケーションの領域が徐々に広げられていっていた。これまでの 4 曲と終曲の間に、あえてコミュニケーションが成立した状態を配置して対比させることによって、他の 5 曲において浮かび上がるディスコミュニケーションの領域を強調していると言えるのではないだろうか。

この第 5 曲は不確定的な要素、小物楽器の音色によるバックグラウンド、舞台上の移動、コミュニケーションの成立という点からこの楽曲は組曲の中でも異彩を放つ例外的作品と

して位置付けられる。いわば終曲の前のスパイスのような役割を果たしていると言える。そして曲中では言葉としての意味を持たない様々な発声と小物楽器の音色から生み出されるバックグラウンド的な音響的空間と、問いと答えとが織りなす言語的空間が一体となり、ひとつの交響的言語空間が形成されているのである。

3 - 2 - 2 - 6. 第 6 曲 〈黙秘権〉

第 6 曲は、問いの言葉を発する 4 人の男声ソリストとその他の奏者との対立構造によるものである。この第 6 曲がこれまでの 5 曲と異なる特徴としては、まずメガフォンによって声が増幅されるという点が挙げられる。メガフォンが使用されるのは問いを発するソリストパートにおいてである。

一方の問いかけをおこなうパート以外の奏者は意味を持つ言葉を持たない。ここでは全曲を通して母音の発声つまりヴォカリーズが徹底されている。発声にあたっておおよその音高は定められているが、その中で 1/4~1/3 音の範囲内で音程を揺らしたり、手のひらで口を覆ったり、口を開いたり閉じたりといった唱法の指示が与えられている。

それでは実際に曲の内容を見ていくことにしよう。

3 - 2 - 2 - 6 - 1. 問いと答えとの関係性

まず問いとそれ以外のパート間における対立構造にあたってのグルーピングから見て、第 1・3・4 曲において重要な要素であったジェンダー的側面はこの第 6 曲では問題とされていないことが理解できる。また第 1 曲で問題とされていたスピーチレベルは **Informal** で統一されている。代わりに第 6 曲において重要な要素として機能するのは空間と距離に関する問題である。

さて、問いと答えとの関係性を探るにあたってまず問いについて見ていくことにしよう。曲中では発話される言葉にともなって細かなニュアンスの指示が与えられる。ニュアンスの指示は第 1 曲でも見られたがこの第 6 曲ではより重要な役割を果たしている。ここで問いかけのテキストとニュアンスとの対応を整理しておきたい。

【表 13】《問い》第 6 曲〈黙秘権〉問いかけのテキストとそれにともなうニュアンス

小節(拍)	テキスト	ニュアンス	デュナーミク
2	名前は？	おだやかに	—
4	住所は？	やや高圧的に	—
6(3)	本籍は？	大儀そうに	—
6(4)	生年月日は？	押しつけて	—
9(1)	職業は？	強く高圧的に	—
9(4)	学校は？	高圧的に	—
10	身元保証人は？	いらだって	—
11	あんた日本人？	それが当然のように	—
12	どこに属している？	—	—
13(1)	身長は？	—	—
13(2)	体重は？	たたみかける	—
15	視力は？	—	—
16(2)	呼吸は？	—	—
16(3)	脈搏は？	—	—
16(4)	血圧は？	強く	—
18-	脳髄は？	—	—
19	思想は？	—	—
20	行動は？	—	—
22(1)	信念は？	—	—
22(4)	未来は？	—	—
23	人間は？	—	—
24	暴力は？	—	—
25	死は？	—	ff
26	霊魂は？	—	ff
28	歴史は？	—	ff
29	永遠は？	—	ff
32-	瞬間は？×5	はっきりと	fff~ff

曲中の問いは「おだやかに」相手の名前を尋ねるところから開始される。しかしこれが長く続くことはなく、2番目の問いから徐々に変化が生じ始める。「やや高圧的に」、「大儀そうに」、「押しつけて」と質問者の口調が段階的変化していき、5番目の問いにともなう「強く高圧的に」の指示以降は、相手への威圧的な態度が曲中を通して貫かれる。その上第2部第2セクションにあたる25小節目以降デュナーミクがff~ffと指示されることによって、相手への高圧的な態度がより強調されることになる。

次に問い以外のパートについて考察していくことにしよう。曲中では問い以外のパートが言葉としての意味を持たない母音唱法によって構成されているという点から、答えが言葉として発せられていないと解釈できる。第5曲までは問いかけに対して内容の差はあるものの何かしらの答えがあった。それに対して、この第6曲では言葉としての答えが存在しないと言える。曲中で飛び交う言葉とは一方的な問いかけのみである。それではこの第6曲では本当に答えが存在しないのだろうか。

曲中における問いかけはタイトルである「黙秘権」からも想像されるように、警察による取り調べがモデルとなっていると想像できる。ここで問いかけに対する答えが言葉として発せられないことによって、取り調べを受ける側が黙秘を貫く様子が表現されていると見て間違いないだろう。曲中で答える側には言葉が用意されていない。しかし母音を発するという形で、言葉にならない言葉を発していると見ることはできないだろうか。このことは回答者の発声が26小節目において「叫びに変わる」よう指示され、さらに29~32小節目では「絶叫しつづける」よう指示されることから推測される。ここでの人々は答えないのでなく、答えられないのだ。そして権力関係が上である相手に対して何を言ったところで無意味であるという、答える側の諦めが表現されていると考えられる。

この第6曲では問いに対する答えが言葉として存在しない代わりに、取り調べを受け黙秘する側の心情的・内面的なものが意味のある言葉を持たない母音唱法として表現されていると言える。尋問する側が相手の気持ちを全く考えることなくコミュニケーションをおこなおうとする一方で、答える側が権力関係から見て上である相手に対して何を言ったところで意味を持たないという両者の対照的な姿が曲中では巧みに描かれている。

こうした両者の権力関係を描くにあたって、空間と距離の問題が利用されているという

点もまた第6曲における大きな特徴である。曲中でこの問題は舞台上の配置に反映されている。舞台上では真ん中に答える側がなるべく固まって立ち、問いを担当する男声ソリストはその周りを囲むように立つ。そして舞台の真ん中にメガフォンを向けて発話することになっている。ここではメガフォンと特殊な配置によって音響的・空間的な効果が意図されているのと同時に、両者の権力関係を視覚的・聴覚的に表す仕掛けとして機能しているのである。なお、質問者と答える側との間の具体的な距離は設定されていない。しかしあまりに近すぎると両者の権力関係を観客に対して視覚的に示すことが出来なくなるため、互いにある程度の距離を保つことが望ましいと言える。

以上、問いと答えとの関係性を論じてきたが、示す大きなキーワードは「権力関係」であると言っていいだろう。警察等による尋問を表現している問いにおいては、その発話内容だけでなくメガフォンの使用やニュアンスによって規定される声の質によってその権力が強調される。それに対して答える側は意味のある言葉を持たず、その内的な心理状態が言葉にならない母音唱法で表現されている点を指摘した。また両者の権力関係を強調するために、曲中では重要な要素として空間と距離の問題が利用されているという点がこの第6曲における大きな特徴であると言えるだろう。

3-2-2-6-2. 音楽のディスコース

曲は大きく分けて2部から成る。冒頭から18小節目までを第1部、続く19小節目から32小節目までを第2部とする。最後の小節にあたる33小節目はCodaとしての役割を果たす。また第1部は冒頭から13小節目までを第1セクション、14小節目から18小節目までを第2セクションとし、続く第2部は19小節目から24小節目までを第1セクション、25小節目から32小節目までを第2セクションとする。

m.1		m.19		m.33
<u>第1部</u>		<u>第2部</u>		コ ー ダ
m.1~	m.14~	m.19~	m.25~	
第1セクション	第2セクション	第1セクション	第2セクション	

【図 14】《問い》第6曲〈黙秘権〉楽曲構成・概略図

音楽は 31～32 小節目付近のクライマックスに向かって一直線上に発散のプロセスをたどる。続く Coda で一瞬にして音楽が集束し、曲が締めくくられる。

まず問いについて見ていくことにしよう。問いが曲中で最初に提示されるのは 2 小節目であるが、その後は 16 小節目に向かって配置の間隔が徐々にせばめられていき、音の密度が高められていく。16 小節目は 1 回目の小さなクライマックスにあたり、ここでは 3 つの問いかけがたたみかけるように連続して発話される。17-18 小節目では一時的に集束し、第 2 部へと移行する。第 2 部以降は第 1 部後半と比べると配置の間隔が広くなり、さらに第 2 セクション以降は *ff* の指示によってひとつひとつの言葉がさらに強調して発話される。ただでさえメガフォンによって音が増幅されている中で *ff* が指示されることによって、声の持つある種暴力的な側面がさらに浮き彫りとなるのである。そして曲中のクライマックスの最後に発話された「瞬間は？」という問いが、答えのパートが断ち切られた後もむなしく 4 回繰り返される。結尾ではこれに対して指揮者が「No man was able to answer Him a word.」と発話し、曲は締めくくられる。

一方ソリスト以外の奏者による答えのパートは *ppp* によって開始される。冒頭から 4 小節目までは *Alt.* のみ、そこに 5 小節目から *Sop.* が加わり続く 6 小節目からは *Ten.* が増え、9 小節目から *Bass* が加わる後はクライマックス形成まで 4 パートが途切れることはなく音響体を作り出していく。その際デュナーミクは長い時間をかけて段階的に引き上げられていく。*mf* に到達する第 2 部冒頭以降は急速にデュナーミクが大きくなっていき、その発声は 26 小節目で叫び声へと変わる。抑制されているかのように小さな声で始まった言葉にならない答えが徐々に大きな声へと変化していき、最終的には叫び声へ到達するというプロセスをここで見ることができる。

またこれまでのプロセスの中では各パートの発する母音が全員で同じ形になるということとは決してなかった。各パートが異なる母音を発声することによって、単なる四声体のロングトーンからは生まれないうねりのようなものを含む混沌とした音響体が形成されていた。これは尋問される側の心情的・内面的な感情の表出であると考えられる。しかし *fff* に到達する 30 小節目においては、初めて全パートが「a」の母音へと統一され、さらなる *crescendo* によって *ffff* へと到達しクライマックスが形成される。この部分は第 6 曲のみ

ならず組曲全体のクライマックスである。そしてこの音響体は 33 小節目の直前で唐突に断ち切られ、33 小節目以降も続けられる質問者による問いに対して何も答えることがないまま曲は終了する。

以上、第 6 曲について音楽のディスコースという点から考察してきたが、曲中では暴力性を含んだ尋問の声とそれに対して答える側の心理状態を表現した混沌とした音響体とが対照的に描かれていることが明らかになった。最初は聴こえないぐらい小さな音量から始まった言葉にならない答えの声、曲が進むにつれて徐々に大きくなっていき、その存在感を示すようになっていく。そして最終的にクライマックスでは答えが問いと対等に闘うかのようにエネルギーを放出させるというプロセスが巧みに表現されているのである。こうした対照的な音色を持つ両者が一体となって、曲中ではひとつの言語的音響空間が形成されていると結論付けられる。

最後に、第 6 曲における問いと答えとの関係性について改めて整理しておこう。まずこの楽曲における問いと答えとの関係性を示すキーワードは「権力関係」であると言っていだろう。これは前章において言語に関わる諸要素として挙げた「社会的地位」に関連するものとして考えられる。まず警察等による尋問を表現している問いにおいては、その発話内容だけでなくメガフォンの使用やニュアンスによって規定される声の質によってその権力が強調されている。それに対して答える側は意味のある言葉を持たず、その内的な心理状態が言葉にならない母音唱法で表現されている点を指摘した。また両者の権力関係を視覚的に強調するために、曲中では重要な要素として空間と距離の問題が利用されているという点がこの第 6 曲における大きな特徴であると言える。

このように第 6 曲では権力関係というキーワードから問いと答えとの関係性が綿密に作り出されていることが明らかになった。曲中では答えとしての言葉が剥奪されることによって、答える側が相手への言語コミュニケーションを諦めるという状態が表現されている。この状態は一種の仮想的コミュニケーションの形であり、作曲者によって綿密に作り出された仕掛けなのである。そしてこの仕掛けには、時と場合によっては、言語コミュニケーションは全く役に立たないものとなり得るという作曲者のメッセージが隠されていると考えることはできないだろうか。この第 6 曲を通して湯浅は、言語コミュニケーションとは一体何なのかという言語コミュニケーションそのものへのある意味での批判的問いかけを

投げかけていると結論付けた。

3-2-3. まとめ

以上、《問い》について主に問いと答えとの関係性、音楽のディスコースの 2 点から考察してきた。ここでその特徴をまとめておきたい。

まずこの作品では湯浅の声の作品群において初めて人と人との「対話」に焦点が当てられており、言語コミュニケーションにおける社会性がクローズアップされている点が大きな特徴である。組曲内の各楽曲では、社会性が個人のレベルでどう消化されているのかという問題が採り上げられていると言える。

こうした音楽作品に反映させるにあたって湯浅は、テキストを言語に関わる諸要素に基づいて論理的に捉えた上で音楽化した点もまた大きな特徴のひとつである。ここで、前章において挙げた言語に関わる諸要素がそれぞれどの作品で使用されていたかについて簡単に整理しておこう。

- ①感情表出・・・なし
- ②ジェスチャー・・・第 1 曲
- ③フィラー・・・なし
- ④空間と距離・・・第 6 曲
- ⑤ジェンダー・・・第 1・3・4 曲
- ⑥社会的地位・・・第 6 曲
- ⑦スピーチレベル・・・第 1 曲
- ⑧名詞の種類・・・第 5 曲

作曲者は各楽曲の中で、これらの言語に関わる諸要素によってテキストを整理した上で配置し、その結果問いと答えとの関係性が浮き彫りとなるよう綿密にコントロールしているという点が明らかになった。さらに綿密な配置の結果として生み出される発散と集束とがドラマティックな音楽のディスコースを形成しているという点を指摘した。

またこうした言葉の素材の配置によってだけでなく、第 2 曲におけるユニゾンから不協和音程へのプロセスや第 6 曲における混沌とした音響体の形成といった音楽語法によって問いと答えとの関係性が音楽的に表現されている点もこの作品の特徴のひとつであると言

える。

ここで各作品の中で問いと答えとがどのような関係を持っていたのかについて整理しておくことにする。言語に関わる要素と音楽的・音響的要素との2つの点から作品を分析していった結果、第1曲から第4曲においてはコミュニケーションとディスコミュニケーションとの中間領域が問題とされていることが明らかになった。そして第1曲から第4曲へと組曲が進んでいくにつれ、徐々にディスコミュニケーションの領域が拡張されていく流れが作られていることが理解できた。

その流れが断ち切られるのが第5曲である。ここでは言語コミュニケーションが意味論的に成立しており、組曲中の他の楽曲におけるディスコミュニケーションを際立たせる役割を果たす、ある意味で異色な作品と位置付けた。

終曲では質問者と回答者との間の権力関係から、回答者側が言葉によるコミュニケーションを諦める代わりに言葉にならない声を発するという極端なコミュニケーションの在り方が仮想的に作り出されていると解釈した。その結果浮かび上がるのは言語コミュニケーションが時と場合によっては意味を持たないものになり得るという、ある意味での言語コミュニケーションの限界であると結論付けた。

湯浅はこの《問い》の中で言語コミュニケーションそのものを異化し、あえて仮想的なコミュニケーションの言語空間を作り出すことに成功したと言える。そして仮想的言語コミュニケーション空間を聴き手に体験させることによって、言語コミュニケーションとは一体何なのかという問いかけを投げかけた。日常生活において言語コミュニケーションとは本当の意味で成立しているのか、また言語コミュニケーションは時として全く役に立たないものと化す恐れがあるのではないだろうかという言語コミュニケーションへの一種の批判的問いかけを聴き手に投げかけているのである。

音楽をコミュニケーションの媒体として捉えるのではなく、コミュニケーションそのものに対する問いかけを曲中でおこなっている点が《問い》における大きな特徴であり、湯浅独自のメタ的な視点が表れている作品と結論付けられる。

最後に、この作品を従来の合唱作品と比較して考えてみると、その音響的な豊かさや広がりという点から「合唱曲」という枠組みを超えた新しい声の交響的な音楽作品として聴くことができるだろう。曲中では舞台上を飛び交う数々の言葉が一体となり、ひとつの交

響的言語空間が形成されているのである。

その上作曲者の目は言語コミュニケーションにおける社会性にまで向けられており、作品は一種の社会的空間にまで広がりを持っていると見ることができる。このように見ると逆説的ではあるが、ある意味で《問い》は社会的メッセージを持っていると考えられる。そのメッセージとは言語コミュニケーションとは決して万能なものではなく、時と場合によってはその限界があるということである。《問い》という作品は湯浅自身にとっての一種の社会的問いかけに他ならない。こうした視点から書かれた《問い》は前衛的実験という概念を超えたポストモダンの要素を多く持つ作品であるとも考えられる。

なお、この作品における特徴は人と人とのコミュニケーションがどのようにおこなわれているのかというという湯浅独自のメタ的視点から社会が捉えられているという点にあり、その点でノーノの《Il canto sospeso》(1956)におけるような単なる社会批判的なメッセージを含む作品とは性質を異にするものであると付け加えておく。

3 - 3. 《演奏詩・呼びかわし》(1973)

本節では、《ヴォイセス・カミング》そして《問い》に続いて書かれた 9 人以上の奏者のための《演奏詩・呼びかわし》において言語コミュニケーションにおけるどのような側面に焦点が当てられて作曲されているのかという問題について、作品分析を通して明らかにしていきたい。

この作品はマイクロフォンとスピーカーによって音響が増幅されたシアターピースという注文のもと作曲されている。先に分析をおこなった《ヴォイセス・カミング》第 1 曲においては電話の「呼びかけ」が、《問い》第一曲では様々なレベルの「問いかけ」によって曲が構成されていたが、この《呼びかわし》においては再び「呼びかけ」に焦点が当てられている点が大きな特徴である。《ヴォイセス・カミング》と異なるのは、呼びかけが電話に限定されていないという点である。曲中においては、マイクロフォンとスピーカーによって増幅された様々な「呼びかけ」が舞台上を駆けめぐらる。

また前作《問い》が定量譜によって記譜されているのに対して、この作品は一種の図形楽譜のように記譜されており、その図形に対する説明書きが添えられるという形態が採用されている。

3 - 3 - 1. 作品の初演と概要

初演は 1974 年 2 月 6 日、東京のヤクルトホールにて催された日本現代音楽協会主催「現代の音楽展'74」第一夜の中でおこなわれた。「現代の音楽展'74」は四夜にわたって開催されたが、これらの演奏会を企画するにあたって主催の日本現代音楽協会はプロデューサー制をこの時新しく採用した。第一夜の制作担当は作曲家・松平頼暁(Yoriaki Matsudaira, 1931-)であり、「電氣的に拡大された音響を主材とする作品とシアター・ピースのための演奏会」と題する演奏会が企画された¹⁶。

演奏は、近藤譲 (Joh Kondo, 1947-)、坪能克裕 (Katsuhiko Tsubono, 1947-)、小杉武久 (Takehisa Kosugi, 1938-)、西村正平(Shohei Nishimura,1937-)、友竹正則 (Masanori Tomotake,1931-93)、渡瀬満子(Mitsuko Watase)、磨赤児 (Akaji Maro, 1943-)、ジョセフ・ラブ (Joseph Love, 1929-1992)、ピーター・サレミ (Peter Salemi, 19??-)の 9 名のパフォーマーによっておこなわれた。ここでのパフォーマーは必ずしも演奏家として活躍している人ばかりではない。作曲家の近藤、坪能、小杉、サレミに加えて、歌手だけでなく

¹⁶ 詳細は、松平頼暁「1974・二・六一電氣的に拡大された音響を主材とする作品とシアター・ピースのための演奏会について」、『音楽芸術』32 巻 4 号、1974 年 4 月、67-69 頁を参照されたい。

タレントや詩人として活躍した友竹、女優の渡瀬、俳優・演出家の麿、元劇団四季団員であり現在演出家の西村、画家・美術史家であるラブといった様々な分野で活躍する人々が初演に参加していた。ちなみに初演者の1人であるラブは、《呼びかわし》の演奏に際する説明書きの和文英訳もおこなっている。

またこの演奏会に際して音響機器の設置やライブエレクトロニクスの技術協力をおこなったのは、作曲家の住谷智(Satoshi Sumitani, 1932-2003)および甲斐説宗(Sesshu Kai, 1938-78)らが率いる東京学芸大学チームと、同じく作曲家の佐藤聡明(Somei Sato, 1947-)であった。

なお、楽譜は『演奏詩・呼びかわし Performing Poem “Calling Together”』、全音楽譜出版社、1973年として出版されている。音源は2013年の時点では発売されていない。

それから初演に関して注目しなければならないのが、初演の際のタイトルが現在出版されているタイトルとは異なっているという点である。当時の記録¹⁷によると、初演時には演奏詩《呼びかわ詩》と題されており、《呼びかわし》の「し」に「詩」という漢字が当てられていた。ここで考えられるのが、出版に際してこのような日本語特有の当て字を持つニュアンスを的確に英訳することができなかったのではないかということである。そのため出版するにあたって、現在のタイトルに改められたのではないだろうか。

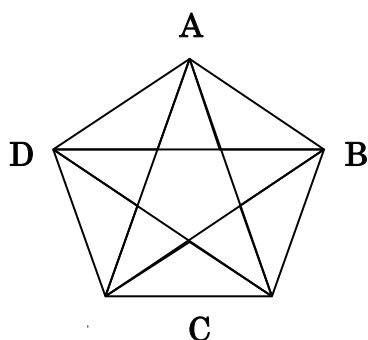
さて、次に実際に具体的な作品分析に入っていくことにするが、前述した通りこの作品では奏者の「呼びかけ」に焦点が当てられていると言える。そこで本研究では、奏者の「呼びかけ」に密接に関わると考えられる次の3つの項目毎に作品を検証していきたい。まず1つ目は呼びかけの際に用いられる「テキスト」について、2つ目は「テキストの発話に伴う身振りの指示」について、そして3つ目は奏者が呼びかける際に想定するよう作曲者によってあらかじめ指定される「呼びかける対象への距離」についてである。これらの項目毎に作品分析をおこなっていくことにする。

3-3-2. テキスト

前作の《問い》においては谷川俊太郎による詩がテキストとして用いられていたのに対して、この作品においては定められたテキストが存在しない。従来の形での特定のテキストが存在しない代わりに、演奏されるテキストのカテゴリーのみが提示されるのである。

¹⁷ 同上論文を参照されたい。

すなわちテキストはあらかじめ決められた範囲内において演奏者自身によって選択される。テキストの具体的な考察の前に、この作品における舞台上の配置について確認しておきたい。舞台上の配置については次に示す通りである。



【図 15】奏者の配置

演奏は、舞台上に設定された五角形内を移動しながら演じる 5 人以上の奏者と、その周囲に配置される外縁での 4 人の奏者(A、B、C、D)によっておこなわれる。五角形+星形の一筆書きのラインは移動のためのラインすなわち移動チャートを示しており、五角形内の奏者がこの移動チャートをあらかじめ自分たちで決めておいた回数分演じ、最後に中心部に進み曲が終了する仕組みとなっている。

五角形内の奏者は、各頂点と中心部に辿り着いた時、「呼びかけ」として言葉を発話する。その発せられる言葉については、次に示す通りである。

【表 14】《呼びかわし》中心部のテキスト及び各頂点におけるテキストの範囲

中心部	①②ン? ③アー、エー、ムー ④ム
各頂点	名詞 ①人(名前) ②動物 ③物

(各頂点)	④場所 ⑤抽象名詞 ⑥その他
-------	----------------------

奏者はこの範囲内でテキストを選択しなければならない。中心部での「ン？」は前作《問い》第1曲にも共通するテキストとして見られたが、《呼びかわし》ではさらに選択肢が増えた。「ン」だけでなく「アー」「エー」「ムー」等の新たなテキストが加わったことによって、「ン」「ム」のような短い発声に対して、より持続的な音響体が加わり、両者に音響的な対比が生じる。したがって《問い》よりも、生み出される音響の種類が更に広がったと言えるだろう。ちなみに「アー」「エー」等の語尾をどのぐらいの時間をかけて延ばすのかどうかに関しては、作曲者によって具体的には指示されていないため奏者の任意によるものと解釈できる。

一方、各頂点においては名詞を中心とした呼びかけがおこなわれる。それ単体では意味を成さなかった中心部でのテキストと対照的に、各頂点では指示作用のはっきりとしている名詞がテキストとして用いられることによって、テキストの意味内容においてコントラストが形成されていると考えられる。また①人名、②動物の名前、③物の名前、④場所の名前の4つが直接見たり触れたりすることのできる物や人を表す具象名詞であるのに対して、⑤抽象名詞は例えば「情報」や「芸術」といったような具体的な形がない抽象的な概念を指し示す名詞であり、ここでも性質が異なるテキストが選ばれており対比が意図されている。それから①の人名と④の場所が具体的に対象を限定して指し示す固有名詞であるのに対して、②の動物名と③の物の名前は種類やカテゴリーを示す名詞であり、さらに小さい範囲内においても性質が異なる名詞が選択されていることがわかる。

このようにそれぞれ性質が異なる言葉が五角形内で発話されることによって、その言葉自体が持つそれぞれのイメージが同じ空間の中でぶつかり合うことになる。こうした五角形内の空間を取り囲むようにして、その外縁に ABCD の計4人の奏者が配置される。この4人の奏者によって演奏されるテキストについては、次に示す通りである。

【表 15】《呼びかわし》外縁 ABCD におけるテキスト

A	星座名と星名称
B	人名朗誦（電話帳による）
C	母音演奏（新聞((社会・政治))欄による）
D	子音演奏（任意の子音）

まず、ABCD は大きく分けて AB と CD の 2 つに分類できると考えられる。AB が名詞の列挙であるのに対して、CD は単なる母音・子音の羅列である。C は新聞の社会・政治欄の朗読であり意味内容を大いに含んでいると言えるが、実際に発音する際に子音はすべて抜かれてしまうため、聴衆にはその文章の意味内容を認知することができない。聴覚的に意味を認知できるか否かという点において、AB と CD は対比されたものであると考えられる。

次に A と B を比較してみると、両者とも固有名詞を扱いながらもそれぞれが持つイメージは対照的であることがわかる。A の星座や星は人間にとって未知のものであるのに対して、B の人間は私達人間にとって身近な存在と言える。また A の星座名は、その名前の意味や由来を知る者であればある程度共通のイメージが喚起されると考えられるのに対して、B の人名に対するイメージは人それぞれであり、身近な人の名前に似ているか、またはまったく聞いたことのない名前かどうかによってもイメージが変わってくる。

C と D についても、C の母音のまろやかな響きに対して D の子音の音色が対照的に響き、ここでは言葉から喚起されるイメージというよりむしろ音色におけるコントラストが形成されている。

このようにまったく異なる性質を持つひとつひとつの名詞や母音と子音とが同じ空間上を飛び交い、互いがぶつかり合うことによって、ある種の詩のようなイメージが喚起されると考えられる。詩的なイメージを持ついわば詩的空間を作り上げるため、作曲者はテキストを無作為に選んだのではなく、ある程度計算した上で決定していると言えるだろう。

以上のような各カテゴリー間における様々な形によるイメージの対比が形成されているという分析結果によって、作曲者がなぜテキストにカテゴリーをわざわざ定めたのかという理由が見えてくるのではないだろうか。この作品では、演奏者自身がテキストを自ら選択できるという点において、テキストが定められていた前作の《問い》より自由になっ

たと言える。もしより自由にしたいのであれば、作曲者はもっと大まかな全体の仕掛けのみを提示し、テキストの内容は奏者自身が1から自分で作り出すという方法を採用することもできたはずである。その方法を取れば、より様々な状況を生み出すこともできたかもしれない。しかし湯浅はこの作品の中でハプニングのような状況を生み出したかったのではなく、カテゴリーをあらかじめ定めることによって曲全体をある程度コントロールしたかったのではないだろうか。カテゴリーを定めることで意図的に作り出したイメージの対比によって、作曲者の意図しないハプニングが次々と起こる作品ではなく、コントロールした上での全体的に統一された作品として仕上げたかったのだと考えられる。

3-3-3. テキストの発話に伴う身振りの指示

曲中において、テキストの発話に伴う身振りに関して具体的な指示が与えられているのは五角形の奏者の中心部での演奏部分のみである。各テキストに伴う身振りの一覧については次に示す通りである。

【表 16】《呼びかわし》発話に伴う身振りの指示

テキスト	身振り
①ン?	左上へしゃくり、聞き返す形
②ン?	右上へしゃくり、聞き返す形
③アー、エー、ムー	斜め上を見上げ、考える形
④ム	頷く形

相手に対して聞き返す形や頷く形は、前作の《問い》においても同様の指示が見られたが、考えるという身振りは《呼びかわし》の中で新しく加えられた身振りである。そこでこれらの身振りがどのような性格を持つのかについて考えていくことにする。

まず、①②の聞き返すという行為は他者へ向けての行為である。そして③の考えるという身振りは本来自分向けの性格を持つと言える。また④の頷くという行為は相手への応答であると同時に、相手の自分の考えたことに対しての確認の意味としても捉えることができ、他者向けと自分向けとの両方の性格を併せ持つと考えられる。すなわちテキストの発

話に伴う身振りが他者へ向けての行為、自分へ向けての行為、両方の性格を併せ持つ行為との3種類に整理された上で曲中に採り入れられているのである。

またこれらの言葉を発したらその姿勢のまましばらくの間凍結したように静止するという指示もあり、演奏者が中心部において凍結したように静止することによって、同時に五角形内を移動している演奏者の動きとの静と動のコントラストが形成されると考えられる。

2-3-4. 呼びかける対象への距離

この作品における最も大きな特徴と言えるのが、呼びかけに何らかの対象が常に想定されているという点である。前作の《問い》では様々な種類やレベルの問いが繰り返されることによって作品が構成されていたが、曲中において演奏者が質問を投げかける相手、すなわち対象に関しては全く明記されていなかった。

それに対して《呼びかわし》においては五角形の各頂点において呼びかける際の対象への距離が具体的に設定されている。その距離は密接距離、対話する距離、数人との関係における距離（パーティー等）、演説する距離、未知または神への呼びかけの距離の合計5種類である。それらの設定された距離に応じ、呼びかける対象を想定した上で演じ分けることが奏者には求められている。

これら5種類の距離は、アメリカの文化人類学者エドワード・T・ホール(Edward T. Hall, 1914-2009)の著作『かくれた次元』からヒントを得て設定されている¹⁸。E.T.ホールは同書の中で動物のなわばり性から起こる距離の調節をふまえた上で、人間にも観察される距離の規則性を論じている。人間におけるその距離というのは観察の結果、長さによって大きく分けて4つの種類に分けられるとされ、それぞれ「密接距離」、「个体距離」、「社会距離」、「公衆距離」と名付けられた。これらは長さによって分類されているが、これらの距離を知る一つの手立てとして声の大きさが大きな役割を占めているという¹⁹。

密接距離は互いに触れ合う距離であるが、ここではコミュニケーションに占める発声の役割がきわめて小さいものとなっている²⁰。个体距離とは湯浅の設定した「対話する距離」に相当するが、声は中位であるとされている²¹。社会距離は「数人との関係における距離」

¹⁸ 湯浅譲二『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』、慶応義塾大学出版会、1999年、196-197頁。

¹⁹ エドワード・T・ホール『かくれた次元』、日高敏隆、佐藤信行訳、みすず書房、1970年、161頁。

²⁰ 同上書、166頁。

²¹ 同上書、170頁。

に当てはまるが、特別な努力をせずには相手に触れることができない距離であり、注意を引くためには声を張り上げる必要もある²²。公衆距離とはすなわち「演説する距離」であり、言語学者の観察によるとしゃべる文体に変化が起こると同時に声のテンポも落ち、言葉がよりはっきりと発音されるようになる²³。

E.T.ホールによる上記の4種類の分類に加えて、湯浅はさらに遠い距離すなわち「未知または神への呼びかけの距離」を付け加え、合計5種類の距離を設定している。五角形上の奏者はこれら5種類の距離から想定されるそれぞれの状況を想像しながら、その距離にふさわしい声の大きさによってテキストを発話しなければならないということになる。さらに声の大きさだけでなく、その状況にふさわしい雰囲気をも感じさせるように発話するのが望ましいと言えるだろう。

では、なぜ湯浅はテキストの発話に際して相手が想定されるような距離を設定する必要があったのだろうか。この問題を探っていくにあたって、まずテキストと照らし合わせながら考えていきたい。これらの距離が設定されているのは、前述した通り五角形の各頂点における発話に対してである。ここでのテキストは主に名詞であり、台詞が逐一決められているわけではない。したがって、発話するテキストの内容と対象への距離すなわち想定される状況が必ずしもふさわしい組み合わせになるとは限らない。むしろちぐはぐな組み合わせになるのである。ここで湯浅が意図しているところは一体何なのだろうか。

理由として考えられるのが、声の持つ表情や雰囲気、声色といった音楽的・音響的側面すなわちパラ言語的側面をクローズアップしたいがために、あえて奏者の発話するテキストの内容とその内容から想定される距離を合致させなかったのではないかということである。人と人の言語コミュニケーションにおいて重要な役割を果たしているのは、必ずしも発話における意味内容だけではない。湯浅はE.T.ホールによる4種類の距離を学ぶことによって、言葉によるコミュニケーションにおいて相手との距離や空間の広さがいかに大きな意味を持つかということを知ったのだらうと推測できる。そこで、曲中では呼びかけの内容と実際に呼びかける際に想定された距離感や空間の使い方との間にあえてずれを生じさせることによって、この作品を単なるテキストの朗読にとどまらせることなく、言語コミュニケーションにおける声のパラ言語的側面を聴き手に認識させたかったとは考え

²² 同上書、178頁。

²³ 同上書、174-176頁。

られないだろうか。このように考えると、この作品における距離の設定は、作品が形成される上でテキストの意味内容以上に重要な意味を持つ要素であるとも言える。

さて次に考えていきたいのが、湯浅がこの作品で距離を設定したもうひとつの理由についてである。湯浅は曲中でテキストの意味内容とのちぐはぐさを出すためだけに距離を設定したのではない。ここで注目したいのが、外縁 ABCD の奏者の発話内容および発音演奏についてである。前述した通り、その発話内容とは A が星座名と星名称、B が人名朗唱、C が母音演奏（新聞((社会・政治))欄による）、そして D が子音演奏であるが、ここで注目すべきは五角形の頂点に対して指示されたそれぞれ 5 つの距離とこれらの内容との間に関連性が見出されるという点だ。

まず奏者 A が星座名および星名称を発話する 1 番近くの五角形の頂点では未知または神への呼びかけの距離が、B が人名朗唱を発話する近くでは対話する距離が、C による新聞の社会・政治欄による母音演奏の付近においては数人との関係における距離（パーティー等）および演説する距離が、そして D の子音演奏では密接距離がそれぞれ設定されている。星座や星の名前と未知への呼びかけにはこれらの中で最も「遠い」という点で関連があると考えられ、人名朗唱と対話する距離にもまた「人」という共通する要素が見られる。また新聞の社会・政治欄と数人との関係における距離および演説する距離にもまた社会性という点で関連性が見出される。最後に、子音演奏は通常ものすごく大きな音を出すのは困難であると考えられ、密接距離もまた大きな声を出して会話するケースというのはほとんど考えられないため、ここでも声の大きさという点で共通する要素が見られると言ってよいだろう。このように考えてみると、外縁での演奏と五角形の頂点における演奏とが全く異なる意味内容を持つテキストを演奏しているにもかかわらず、外縁の奏者の発話内容および発音と、その 1 番近くに位置する五角形の頂点での距離とがリンクされていることがわかる。このリンクによって、それぞれの場所毎に奏者が発話・発音する際の音量がコントロールされていると言えるだろう。前述したテキストのカテゴリ設定に加え、距離という点でも湯浅が作品全体をコントロールしておきたいという意図を汲み取ることが出来る。

3-3-5. まとめ

以上、《演奏詩・呼びかわし》について考察を試みてきたが、まずテキストに関しては

従来の形での詩が旋律化されるという形態が採用されるのではなく、発話されるテキストの категорияのみが定められているという点がひとつの特徴であることを指摘した。分析の結果、テキストはその言葉自体が持つ性質やイメージ、音色といった点から入念に選択されていることが明らかになった。《呼びかわし》をこれまでの湯浅の声の作品と比べると、演奏家自身がカテゴリーの中から発話する言葉を選択できるという点において、より自由度が高められたと言える。しかしテキストのカテゴリーの入念な選択や配置といった点から見て、作曲者は曲中で偶発的なハプニングを求めているのではなく、作品全体を自らコントロールしておきたかったという創作意図を読み取ることができる。したがってこの作品における自由度とは、あくまで作曲者によってコントロールされた中での、ある意味で限定された自由度に過ぎないと考えられる。

曲中ではこのように入念に選択された固有名詞をはじめとする様々な種類の名詞を中心とした呼びかけと、単体では意味を持たない問いかけや頷きといった1つ1つの言葉の持つイメージが舞台上で交差し合い、ぶつかり合うことによって、詩がテキストとして用いられていないのにもかかわらずある種の詩的なイメージが浮かび上がり、そのことによって詩的空間が生み出されるという点を指摘した。

またこの作品において最も重要な役割を果たすのが、発話する際の対象への距離が具体的に設定される点である。発話される際の距離が規定されることによって、呼びかけの内容と実際に呼びかける際に想定された距離感や空間の使い方との間にずれが生じる。その結果、発話言語の中での声自体が持つ表情や雰囲気、声色といった音楽的・音響的側面つまりパラ言語的側面が浮かび上がるということが明らかになった。また外縁の奏者の発話内容および発音と、その1番近くに位置する五角形の頂点において想定される距離とが密接に関連付けられることによって、舞台上での奏者の声量をそれぞれの場所毎にコントロールされているという点を指摘した。

この作品における具体的な距離の指定とは、発話におけるパラ言語的側面を浮かび上がらせるための一種の「仕掛け」に他ならない。こうした距離の設定によって、各奏者の発話における声量・音高・抑揚といったパラ言語的側面が巧みにコントロールされるのである。これもまた作品全体をコントロールしておきたいという作曲者の意図の表れであると言える。

なお、曲中において言葉の数々が対話のように意味内容的に「呼びかわされる」ということは決してない。しかし「呼びかけ」という人から人へと向けられる言語行為そのものが持つエネルギーによって、単なる一方的な呼びかけの集合体を越え、一種の「呼びかわし」空間を形成すると湯浅は考えたのであろう。その空間とは、それぞれの言葉の持つイメージが重なり合っていくことで生み出される詩的言語空間であるのと同時に、それぞれの演奏者の発話における抑揚、音高、強弱、リズム、声の質といったパラ言語的情報が一体となって作り出される音楽的・交響的空間でもある。また呼びかけは互いに呼びかわされることはないものの、呼びかけという言語コミュニケーション行為が空間を支配するという点から見て、一種の仮想的な言語コミュニケーション空間とも捉えられる。

最後にまとめておくと、この作品における最も着目に値する独自性とは、言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品が作曲されるにあたって、E.T.ホールが論じた距離と空間性の問題といった文化人類学的視点が採り入れられているという点にあると言える。この距離と空間性という要素は《問い》第6曲における奏者の権力関係を示唆する上での仕掛けとしても用いられていたが、空間配置が示されるのみで具体的な距離が定められていたわけではなかった。しかしこの《呼びかわし》では発話の際に想定される距離として具体的な数字が明確に規定され、曲を構成する要素のひとつとして徹底的に利用されているのである。声と言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品を作曲するにあたって、空間性や距離の問題といった文化人類学視点から書かれた声の作品という点において、この《呼びかわし》は20世紀後半における声の作品の中で独自の価値を持つと言っていいだろう。

3 - 4. 《天気予報所見》(1983)

《天気予報所見》(1983)は言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品群の中で、湯浅が1981年にアメリカへ移住した後に書かれた唯一の作品である。この移住はカリフォルニア大学サンディエゴ校の教授就任にともなうものであり、それ以降サンディエゴに滞在することになる。この《天気予報所見》ではテキストとしてロサンゼルス・タイムスの天気予報欄に掲載されたカリフォルニア州の天気予報の文章が用いられており、これはサンディエゴ滞在と密接に関連しているものと考えられる。

作品には「言語活動に含まれる非言語通信を、音楽的側面から考察するもの」という副題がつけられており、曲中では身体的動作や身振り、感情表出といった、パラ言語的要素やノンヴァーバルな要素が曲を成立させる上で大きな役割を果たしている。そこで本節では曲中のこうした要素に焦点を当てて作品分析をおこない、テキストとの関係を明らかにしていくことにしていく。

作品の具体的な分析に入る前に、作品の概要をつかんでおきたい。

3 - 4 - 1. 作品の概要

作品は、トランペット(以下、Trp.)奏者のエドウィン・ハーキンス(Edwin Harkins)とバリトン(以下、Bar.)歌手のフィリップ・ラーソン(Philip Larson)の2人から構成されるパフォーマンス・グループ「THE ザ」のために書かれた。彼らはカリフォルニアを中心に、音楽の領域にとらわれない多様な形態によるパフォーマンスで活動していた。

初演は1983年6月1日、〈Music Today '83〉における「〈THE〉コンサート2」の中でおこなわれた。83年で11回目を迎えた〈Music Today〉は、武満徹(Toru Takemitsu, 1930-1996)の企画構成によるもので、5月31日から6月5日にかけて計6回の演奏会が開催された。そこでは石井眞木(Maki Ishii, 1936-2003)や武満の個展のほか、山口恭範打楽器リサイタルなど様々な演奏会が企画された。その中で「ザ」のコンサートは5月31日と6月1日の計2回にわたって催され、湯浅作品は2日目に演奏された。2日にわたる演奏会では湯浅作品の他に、ロジャー・レイノルズ(Roger Reynolds, 1934-)の書き下ろし作品《ザ・パレス The Palace》(1980)や「ザ」の合作オリジナル曲などが披露された。湯浅はこの作品の初演の2年前に初めて「ザ」のパフォーマンスに接して以来、彼らのために作品を書く構想を練っており、この演奏会でやっと実現できたと述べている²⁴。なお、

²⁴ 詳しくは湯浅譲二『人生の半ば—音楽の開かれた地平へ』、慶応義塾大学出版会、1999年、402頁を

楽譜は湯浅譲二『天気予報所見 Observations on Weather Forecasts』、日本ショット社、1986年として発売されている。音源は2013年時点では発売されていない。

3-4-1-1. テキストと楽曲構成

この作品のテキストとしては、前述した通りロサンゼルス・タイムスの天気予報欄に掲載されたカリフォルニア州の天気予報の言葉が用いられている。

テキストは大きく分けて4つの部分から構成されている。すなわち、ジェネラル・レポート General report、サンフランシスコ湾岸地方 San Francisco Bay region、南カリフォルニア山岳地方 Southern California Mountains、サンディエゴ地方 San Diego area の4つである。南北に広いカリフォルニア州の気候は地域によって様々な特徴を備えているが、それらが象徴的に表れたテキストの内容となっている。それらのテキストが提示される前に導入部としてタイトルが提示される。したがって曲は大きく分けて5つの部分から成ると考えられる。5つの部分はさらに2つのセクションから成り、第3部から第5部にかけては前半において予報される地域名が、後半においては天気予報の内容そのものがテキストとして提示される。次に、曲の構成とテキストとの対応を表として示す。

【表 17】《天気予報所見》曲の構成とテキストの内容との対応

	練習記号	テキストの内容
第1部 第1セクション	A	Observations on Weather forecasts(タイトルの提示)
第1部 第2セクション	B	なし(身体的動作のみ)
第2部 第1セクション	C	なし(Trp.独奏)
第2部 第2セクション	D	General report
第3部 第1セクション	E	San Francisco Bay region(地域名の提示)
第3部 第2セクション	F	同上(天気予報の提示)
第4部 第1セクション	G	Southern California Mountains(地域名の提示)
第4部 第2セクション	H	同上(天気予報の提示)
第5部 第1セクション	I	San Diego area(地域名の提示)
第5部 第2セクション	J	同上(天気予報の提示)

これら5つの部分は、音楽化されるにあたってその内容毎に第1部、第2部、第3-5部の3つに分けられている。すなわちタイトル、ジェネラル・レポート、カリフォルニア州の天気予報の3つである。第1・2部間および第2・3部間は休符によって明白に区切りが示されているのに対して、第3-5部間は区切られることなく一連の流れとして音楽化されている。それから第1部第2セクションおよび第2部第1セクションにおいてはテキストが提示されず、それぞれ身体的動作の連続的な提示とTrp.の独奏によって構成されている。特に身体的動作のみで構成される第1部第2セクションは曲中においてきわめて特異なセクションであると考えられ、後に詳細な分析を試みる。また身振りや感情表出は、第1部においては要求されず第2部以降に見出される。この点から、第1部は作品全体の「導入部」としての役割を果たすと考えられ、その後続く部分と対比させられていると言える。一方、曲を締めくくる第5部は身体的動作や身振り・感情表出という観点から、その多くがそれまでに提示された部分と対応していると考えられるため、第5部はある種の「再現部」としての役割を果たしていると考えられる。

3-4-1-2. 舞台設定

湯浅はこの作品の舞台の設定として、「舞中央に、4フィート離して椅子を2脚置き、上手上方よりスポットライトをあてる。演奏者はふたりともスキーのゴーグルをつけ、個性を隠す。」と指定している。ここでの注目すべき点は2つあり、ひとつは、両奏者間の距離が4フィートと定められている点である。このような具体的な距離の指定は、湯浅の《呼びかわし》との関連性を示唆しているかのように感じられる。なぜならば、湯浅が《呼びかわし》を作曲する際に参考にしたE.T. ホールの言う「人間における距離 *distances in man*²⁵」を連想させられるからである。

もうひとつの注目すべき点は、スキーのゴーグルの装着が指示されている点である。ゴーグル装着の指示は《問い》においても同様に見られた。柿沼はこのゴーグルを「個性を持たない無名の人間に変換する道具」とであると同時に、「仮面の一種」としている²⁶。ここで新たに疑問として生じるのが、なぜ個性を隠す道具としてゴーグルが用いられているのかという問題である。個性を徹底的に隠したいのであれば、目だけを隠すゴーグルでなく顔面全体を覆い包む仮面や覆面を用いるほうがより効果的ではないか。それにもかかわらず湯浅がゴーグルを選択した理由は何だろうか。

まず考えられる理由として、口を使う両奏者にとって演奏上の妨げになるのを防ぐという点が挙げられる。第二に考えられるのは、Bar.が曲中において求められる感情表出が観客に伝わらなくなるのを防ぐという理由である。曲中においては様々な感情の表出方法が文章によって細かく指示されている。もし顔面全体が仮面や覆面で覆われた状態で歌手が感情表出を試みたとしたら、果たしてそれらは観客に伝わるだろうか。そのような理由によって湯浅は覆面ではなくゴーグルを選択したと推察できる。

以上、舞台設定について検討を試みた結果、奏者の距離設定という点から《呼びかわし》と、ゴーグルの装着という点から《問い》との関連性が見出され、言語コミュニケーションに関する作品の系列に属する他の作品と密接に結び付けられているという点が明らかに

²⁵ E.T.ホールは、人間における距離を「密接距離」、「個体距離」、「社会距離」、「公衆距離」の4つに分類しているが、湯浅が指定した4フィートという距離は「個体距離」と「社会距離」のどちらにも属するものであり、両距離の境界と言える。個体距離では個人的な関心や関係等が論議される一方、社会距離では社交場の集まりや仕事場での業務上の会話がおこなわれる距離であり、ここでは個人的ではない用件がやり取りされるのが特徴である。詳しくは、Hall(1966)：pp. 113-125.を参照されたい。

²⁶ 柿沼敏江「湯浅譲二と言語という装置」、『音楽芸術』、音楽之友社、42巻12号、1984年12月、99-100頁。

なった。

3-4-1-3. 身体的動作・身振りおよび感情表出の概観

この作品においては、歌唱や語り、楽器演奏に加えて身体的動作、身振りおよび感情表出が奏者に要求される。身体的動作は楽器音や歌声と同様に定量譜として細かく記譜されているが、ここでは動く箇所が示されているだけでなく、音価（＝動く速度）および強弱記号（＝演奏者の内面的（精神および肉体の）状態の強弱）までもが細かく示される。また、身振りおよび感情表出は文章によって詳細な指示が与えられる。なぜこれらは細かく入念に記譜および記述されているのだろうか。この問題を考察するにあたって、前述した副題の内容に立ち戻ってみることにする。その内容とは「言語活動に含まれる非言語通信を、音楽的側面から考察するもの」というものであった。この副題と照らし合わせてみると、この曲における身体的動作、身振りおよび感情表出は非言語通信に相当すると考えられるだろう。この部分が細かく記譜されているという事実から、この作品における動作や身振りは、言語そのもの以上に重要な要素として考えられているという仮説が立てられるのではないだろうか。この仮説をふまえて、これらの要素がテキストとしての天気予報とどのような関係にあるのかについて探っていく。曲中における動作および身振りにはテキストの提示にともなって要求される場合と、テキストのない箇所において要求される場合との2つのタイプが存在する。次に2つのタイプ毎に実際に分析を試みる。

3-4-2. テキストのない箇所における身体的動作

テキストのない箇所において奏者に要求される動作は、第4部第1セクションを除いた曲中の全てのセクションにおいて見出される。曲中で用いられる動作は **stand up** と **sit down**、それから **freeze** の主に3種類である。なお、**stand up** と **sit down** は上向きおよび下向きの矢印によって表記される場合と、音価によっては **gradually standing up** および **gradually sitting down** と表記される場合とがある。また前述した動作と関連して、「**resume** 再び始める」や「**release into relaxed posture** リラックスした姿勢へ解き放す」、「**stop breathing** 呼吸を止める」といった動作も見られる。以下にこれらの動作についてそれぞれ分析を試みると同時に、動作が連続的に使用されるケースについても検討を試みる。

3 - 4 - 2 - 1. stand up および sit down

曲中における stand up および sit down の動作の特徴として、第一にその多くがテキストの開始および区切りの付近において指示されているという点が挙げられる。すなわちテキストの提示が開始される直前においては stand up が、テキストの提示の終了直後には sit down が指示されているのである。テキストが提示される直前の度に stand up の動作が指示されることによって、観衆はこれらの動作が提示されると反射的にテキストの開始を予測すると考えられる。したがって、stand up の動作は次に新しい何かが起きるということを聴衆に予想させる役割を担っていると考えられる。同様に、テキストの提示の終了直後において指示される sit down の動作は、テキストの区切りを観客に印象づけると同時に、次のセクションに移行することを示唆する役割をも果たしていると考えられる。

以上のように、これらの動作はテキストの開始および区切りと互いに密接に結びつけられていることが明らかになった。これらの動作は意味を持たない単なるパフォーマンス的要素としてではなく、曲を構成する上で欠かせない要素として曲中に採り入れられていると考えられる。次に考えなければならないのは、これらの動作がテキスト提示開始および終了の付近において必ずしも毎回指示されるわけではないという点についてである。このような例外が見られるのは第 2 部第 2 セクションにおけるテキスト提示の直前・直後、それから第 5 部第 2 セクションにおけるテキスト提示の直前においてである。まず第 2 部第 2 セクションではテキストの提示の直前・直後ともに休符で区切られているのみであり、動作は指示されていない。一方、第 5 部第 2 セクションにおいてはテキスト提示の直前にもかかわらず sit down の指示がされており、通常とは逆の動作が指示されていることになる。なぜこれらの 2 つの部分においては、他のテキストの付近において見られるようなケースが適用されていないのだろうか。

これら 2 つの部分における共通点は、テキストが提示される前に動作の連続的な指示が見出せるという点である。第 2 部第 2 セクションの前には間に Trp. の独奏が挿入されるものの第 1 部第 2 セクションにおける連続的動作が、第 5 部第 2 セクションの直前においては第 5 部第 1 セクションにおける連続的動作が配置されている。言い換えれば、動作が連続的に提示された後はテキスト提示の直前もしくは直後であろうとも、前述したパターンに沿った上での stand up および sit down の動作は指示されないのである。第 1 部第 2 セクションおよび第 5 部第 1 セクションにおいて中心的に指示される動作もまた、同様に stand up および sit down の動作である。これらの動作が連続的に提示された後にそれら

と全く種類の同じ動作が提示されると、動作が提示される際の新鮮さやその効果が必然的に失われると推測される。したがって、これら2つの部分の直後においてはテキスト提示の付近であるにもかかわらず、前述したパターンに沿った **stand up** および **sit down** の動作の指示が意識的に避けられたと考えられる。

stand up および **sit down** の動作の提示に見られる第二の特徴として、第3部以降の各部分の最後において用いられる際には、次に続く部分の冒頭と密接に関連付けられているという点を挙げたい。ここでの部分とは前述した構成上の5つの部分を意味するが、このような事例が見られるのは第3・4部間、第4・5部間の2箇所においてである。ここではこれらの動作が各部分の最後と次の部分の冒頭とを結びつけるにあたって、どのような役割を果たしているのかについて考察を試みる。第一に、第3部最後における **stand up** の動作は新しいセクションの開始を予期させる役割を担っていると考えられる。**stand up** の動作がテキスト提示の開始を予想させる役割を果たしていることは先に述べたが、ここでも同様に、聴き手に新しい何かが始まるということを予想させる役割を果たしていると言えるだろう。それと同時に、第4部第1セクションにおけるリズムカルな運動への準備としての役割を担っているとも考えられる。第二に、第4部の最後における **gradually standing up** の動作と第5部の冒頭における音楽的要素との間においては、強弱および音価の関連性が見出される。

【譜例 5】《天気予報所見》第4部末尾および第5部冒頭

(第5部第1セクション)
♩ = 56

Bar. *mp* *p*

Trp. *fff* *p* *mp* *f* *San* *f*

S San Di e

【譜例 1】から、強弱の点においては Bar.の **stand up** の動作と続く第5部冒頭における Trp.の語りとの両方が **mp** の強さから **crescendo** しながらおこなわれることが確認でき、音価の点においても Bar.による **stand up** の動作と Trp.による‘san’という音節の語りとの

両方が4分音符2拍分かけておこなわれることが確認できる。

以上検証を試みた結果、第3部と第4部の最後におけるstand upの動作の音価・強弱およびその性格と、続く各部分の冒頭の音楽性とは緊密に関連し合っていることが証明された。言い換えれば、これらの部分の最後における動作の持つ性格が次に続く部分の冒頭における音楽的性格を先取りし、事前に準備するという役割を果たしていると考えられる。すなわち、これらの各部分の最後における動作の表情は部分の変わり目において两部分を結びつけるという点においてきわめて重要な意味を持つと言えるだろう。前述した通り第3部から第5部にかけては、カリフォルニア州の天気予報がテキストとして用いられている。ここでのstand upの動作は、第3部から第5部までを一連の流れとして音楽化するためのツールとして利用されていると結論付けられるだろう。

3 - 4 - 2 - 2. freeze

曲中におけるfreezeの動作には単独で指定される場合とstand upと同時に指定される場合との2つのケースが存在する。ここではそれぞれのケース毎に分析を試みる。

第一に、freezeの動作が単独で指定されるケースは冒頭すなわち第1部第1セクション1小節目、第3部第1セクション1小節目、第4部第2セクション1小節目、第5部第2セクション3小節目の4箇所において見出されるが、これらの動作は第5部第2セクションを除き、全て各セクションの頭で用いられていることが確認できる。ここで注目すべきは、これらの動作がおこなわれる時間すなわち音価である。これらの動作は1回目から3回目にかけてそれぞれ4拍、3.5拍、2.5拍と徐々に短縮されているのである。なぜこのように音価が段階的に短縮されているのだろうか。まずfreezeの動作はそれまでの流れを中断するという意味で、聴き手に強烈な印象を与える動作であると考えられる。しかしその強烈さゆえに複数回にわたって提示されることによって新鮮さが徐々に失われるということが予想される。そこで、freezeする時間が徐々に短縮されることによって単純な反復が避けられ、観客の飽きが最小限に抑えられると考えられないだろうか。したがってこのような音価の短縮は曲のマンネリ化を防止し、聴衆の飽きを避けるという目的を果たしているのではないかと推察できる。

一方、曲の終盤にあたる4回目のfreezeの動作においてはこのような音価の段階的短縮が見られず、前述した流れとは一線を画す。ここで再び音価に注目すると、4回目は4拍の音価を持ち、1回目すなわち冒頭の音価と一致していることが確認できる。またこれら

の動作の直後に注目すると、冒頭においては freeze の動作の後に dim.しながら徐々に椅子に座るという指示がされている一方、4 回目では freeze の後に dim.しながら「resume 再び始める」という指示がされている。sit down と「resume 再び始める」という動作の種類の違いは見られるもの、両者ともに dim.しながら freeze の動作からゆるめられていくという点において関連性が見られると考えられないだろうか。そのように考えると、第 5 部第 2 セクションにおける 3-4 小節目は冒頭 1-2 小節目間が変奏された、ある種の「再現」であると捉えられる。

次に考えなければならないのは、以上のような音価の段階的な短縮の手法がこの作品と同様に freeze の動作が見られる《問い》および《呼びかわし》においても用いられているのか、という問題についてである。まず《問い》における freeze の動作は第 1 曲〈ンとン?〉の 21-24 小節目、31-33 小節目、36-37 小節目との 3 箇所において見出される。これらの動作が継続される時間²⁷はそれぞれ順番に約 17 秒、約 4 秒強、約 6 秒強であり、時間の短縮は見られない。一方、《呼びかわし》において freeze の動作が指示されるのは曲の末尾においてのみであるが、ここでは奏者が全ての要素を演奏し終わった後にそのまま凍結するという指示がされている。このように曲中において 1 回しか用いられていないため、結果的に《呼びかわし》においても時間の短縮は存在しないことになる。したがって freeze の動作における時間の短縮は、この《天気予報所見》において初めて採用された技法であると考えられ、《天気予報所見》における freeze の動作は、《問い》および《呼びかわし》におけるそれよりも、さらに発展させられた形で用いられていると言えるだろう。

第二に、曲中において stand up と同時に指定される freeze の動作は第 1 部第 1 セクション 3 小節目、第 1 部第 2 セクション 1・2・3 小節目、第 5 部第 1 セクション 6 小節目の合計 5 箇所において指示される。これらの動作を前述した単独で動作が用いられているケースと比較すると、次の 3 つの相違点が見出される。第一に、必ずしもセクションの頭で用いられているわけではないという点、第二に、いずれも音価が 16 分音符に統一されているという点、第三に、強弱が sff で統一されているという点であるが、これらの動作はい

²⁷ これらの動作は、各パートによって開始されるタイミングがそれぞれ異なる。そのため、ここでは全パートが freeze する瞬間からの時間を換算した。また、具体的に秒数が指定されていないフェルマータの時間に関しては、指揮者によってタイミングが微妙に異なると考えられるが、ここでは便宜上約 2 倍として考えた。

ずれも瞬間的に力強くおこなわれるということが確認できる。

以上、それぞれのケース毎に freeze の動作の考察を試みたが、単独で用いられるケースと stand up と同時に用いられるケースとはタイミングや音価・強弱といった点で差が見出され、異なる方法でもって使用されているということが明らかになった。これらの動作によって曲の流れが突然断ち切られることによって曲の調子が一旦引き締まり、全体から見た時のアクセントとしての役割を果たしていると考えられる。それでは湯浅自身は実際にどのような意図でこの動作を曲中に採り入れたのだろうか。2009年7月に筆者がおこなったインタビューの中で、湯浅は次のように回答してくれた。

「身体的パフォーマンスには絶対に必要ですよ。時間が止まるとか。時間もそうですけど、映画にもよくあるでしょ。他の人は動いているけど、その人だけ時間が止まっているみたいなそんな感じ。それと音楽的にポーズの意味ですけども、ポーズの中にエネルギーが充満しているということを僕はいつも考えるんですね。つまり休みじゃなくて、freezeになると、そこでだんだんエネルギーがこの次どうなるのだろうかというのがあるでしょう。それはもちろん身体的動作とも結びついているわけです。音楽的時間とも結びついているわけです。」

(以下、引用先を示さない場合には、インタビューのものとする。)

このように freeze の動作は曲中で次への期待感を高める効果をもたらすために有効であると考えられていることが確認できる。曲中だけでなく冒頭における freeze の動作もまた観客の注意や関心を最大限に引き、これから何が始まるのかという期待感を持たせることが目的とされていると考えられる。湯浅の音楽にはいくつかの系譜があるが、その中でも「時間」に焦点が当てられた《クロノプラスチック Chronoplastic》(1972)や《オーケストラの時の時 TIME of Orchestral Time》(1975-76)といった作品群は湯浅作品を語る上で欠かせない系列のひとつであると言える。このインタビューから、時間に徹底的に焦点が当てられた作品群の中だけでなく、《呼びかわし》や《天気予報所見》といった言語と音楽との新しい関係を探究する作品群においても湯浅の時間への興味が完全に反映されているということが確認できる。

3-4-2-3. 連続的指示

身体的動作が連続的に指示されるのは、第1部第1セクションの1-3小節目、第1部第2セクションの1-6小節目、第3部第1セクションの1-2小節目、第4部第2セクションの1小節目、第5部第1セクションの3-7小節目、そして第5部第1セクション3-7小節目の合計6箇所である。前述した通り第5部は曲全体における再現部であるが、第5部第1セクションにおける動作の連続的指示は第1部第2セクションと対応していると考えられる。これらのセクションにおいて動作の持続される時間はそれぞれ6小節目、5小節目となっており、再現される際には1小節目短縮させられていることが確認できる。同様に、第5部第2セクションにおける動作もまた第1部第1セクションにおける動作の一種の再現と考えられるが、これらが持続される時間についてもそれぞれ3小節目から2小節目へと短縮させられている。これらを除いた第3部第1セクションと第4部第2セクションにおける小節目数もまた、2小節目から1小節目へと徐々に時間が短くなっていることが確認できる。前述した freeze の動作においては音価の段階的短縮が見られたが、これらの動作の連続的指示においては持続される小節目数の段階的短縮が見出されるということが明らかになった。湯浅は動作の連続的指示に関しても freeze の動作と同様に単調さを避けて通れないと判断し、その上で時間の段階的短縮の手法を採用したと推測できる。次にこれらの動作の用いられ方についてセクション毎に検討を試みる。

第一に、第1部第1セクションの1-3小節目すなわち冒頭において、なぜ歌唱や語り、楽器演奏ではなく動作が提示されるのかという疑問について考えてみたい。これらの連続的な提示は4小節目から開始されるテキスト提示の前奏としての役割を果たしていると考えられるが、曲の冒頭とは言うまでもなく曲全体の性格を決める重要な箇所であると考えられる。そのような重要な箇所におけるこの選択からも、この作品にとって身体的動作—すなわち非言語的な側面がいかに重視されているかがうかがえる。

第二に、第1部第2セクションが動作のみで構成されていることは前述した通りだが、ここでは主に stand up および sit down と、それらに関連する「resume 再び始める」および「release into relaxed posture リラックスした姿勢へ解き放す」によって構成されている。つまりこのセクションは身体の緊張と弛緩の交替によって成り立っていると言える。ここで注目すべきは、これらの緊張と弛緩が作曲者によってコントロールされているという点である。緊張の高まりは3回提示される stand up の動作の提示される間隔が徐々に狭められることによって表現される。同様に、4回提示される sit down の動作の音価もま

た段階的に短縮させられ、音楽的緊張度は徐々に高まりを見せる。一方、「resume 再び始める」と「release into relaxed posture リラックスした姿勢へ解き放す」の音価は段階的に拡張させられ、弛緩の動きの速度は徐々に緩められる。このように奏者の身体から生まれる緊張と弛緩の交替は、音価や時間が段階的に短縮および拡張されることによって巧みにコントロールされている。したがってこのセクションにおける身体的動作は無作為に並べられているのではなく、作曲者によって緻密に計算された上で配置されていると考えられる。

第三に、第3部第1セクション冒頭においては口を広く開けながら無声音を発し、息を吸ったり吐いたりすることで表現される呼吸の動作が指示されるが、この動作が何を意味しているのかについて考えていきたい。この意味を考えるにあたって、次に続く第2セクションと照らし合わせてみることにしよう。第2セクションにおいては、テキストが提示される最中に Bar. 歌手による吸入の身振りが3回にわたって挿入される。これらの動作はいずれもこのセクションで要求される「泣く」身振りに関連している。したがって第1セクションにおける呼吸の動作は、続く第2セクションにおける泣く身振りのいわば前兆として位置付けられていると結論付けられるだろう。

第四に、第4部第2セクションにおいては freeze と sit down および stand up の3つの動作が1回ずつ指示されるのみであるが、ここでの特徴はテキスト提示の終了と sit down の動作との間に freeze の動作が組み入れられている点である。他のセクションにおいてはテキスト提示の終了と sit down の動作との間に休符が入るものの、このセクションのように他の動作が挿入されることはなかった。これは何を意味するのだろうか。この疑問について考えるにあたって、その前の第1セクションにおける動作と照らし合わせて考えてみよう。第1セクションにおいてはテキストにともなって腕の動きの単調な反復が要求されるが、観衆はその反復に飽きる可能性がある。そこで単調さを避ける目的で挿入されたのが、この freeze の動作ではないだろうか。それと同時に、この動作は今後も同じ動作が繰り返されるであろうという観客の期待を裏切る役割をも果たしていると考えられる。

第五に、第5部第1セクションの3-7小節目について対応しあう第1部第2セクションと比較しながら考察を試みる。ここでは第1部第2セクションにおいて既に指示されている動作から構成されるが、第1部よりも指示される動作の種類が限定されており、再現されるにあたって全ての要素がそのまま用いられるわけではない。またリズムの密度という点において相違が見られる。第1部においては比較的ゆるやかなリズムを持つのに対して、

第5部第1セッションにおける動作のリズムはさらに細かく複雑化されている。第5部の第1セッションにおける動作は第1部の再現部であると同時に、第1部第2セッションにおける素材がより発展させられた、ある意味での「展開部」とも言える。

以上、テキストのない箇所における身体的動作について分析を試みた結果、曲中における身体的動作には音価や持続時間の段階的な縮小や拡張といった様々な操作がおこなわれていることが明らかになった。本来このような音価や持続時間の縮小や拡張の手法は、旋律やリズムといった音楽的要素が構成される際に用いられる手法であると考えられる。この作品においては、身体的動作が曲中におけるひとつの要素として構成されるにあたって音楽における構成法が応用されていると言えるだろう。

3-4-3. テキストの提示と同時に指示される身振り・感情表出および楽語

テキストにともなう身振りやニュアンスの指示は、いずれも第2部第2セッション以降に見出されるが、指示方法としては次の2種類が採用されている。

- a) 説明的記述による身振りや感情表出の指示
- b) 楽語による指示

次に示す表は、第2部第2セッション以降の各セッションにおいて、どのような指示方法がそれぞれ採用されているのか、上記の分類に従って示したものである。

【表 18】《天気予報所見》第2部第2セッション以降におけるニュアンスの指示方法

	指示方法
第2部 第2セッション	a
第3部 第1セッション	b
第3部 第2セッション	a
第4部 第1セッション	a
第4部 第2セッション	b
第5部 第1セッション	b
第5部 第2セッション	a

ここでは曲を第 2・3 部、第 4・5 部との 2 つに分けると、指示方法の順序はそれぞれ a-b-a、a-b-b-a となり、これらの順序が前半・後半ともにシンメトリックな配列を成していることが確認できる。また第 3 部から第 5 部にかけては第 1・2 セクション間で必ず異なる方法が採用されているが、第 3・5 部では b-a という順序であるのに対して第 4 部においては a-b という逆の順序を辿っている。このことから第 3 部と第 5 部における身振りや感情表出は互いに密接に関連し合っており、一方の第 4 部はそれらと一線を画すと推察できる。この推測を念頭に置いた上で、これらの指示を身振りおよび感情表出と楽語との 2 つに分けてそれぞれ分析を試みる。

3-4-3-1. テキストの提示と同時に指示される身振りや感情表出

3-4-3-1-1. 第 2 部第 2 セクション

このセクションでは曲中において初めて天気予報のテキストが Bar.によって提示されるが、その際「適切な低いピッチで、客観的な陳述の方法によって、しかしながらいくぶん意気消沈した感情をもって」語られる。この表情は第 2 部が終わるまでそのまま継続されることになるため、このセクションではまだ激しい感情表出は求められない。ところがテキストが提示され始めて間もなく変化が起きる。Bar.は Trp.が演奏するフレーズのタイミングに合わせ、音節を適宜延ばしながら発音しなければならないのである。以後、一部の単語を除きほとんどの単語の音節が引き延ばされつつ演奏される。したがって「客観的な陳述の方法」というニュアンスは結果的に失われることになるだろう。また注目すべきは Bar.パートにフェルマータが複数回にわたって挿入されている点である。1 回目はセンテンスの切れ目にフェルマータが挿入されているが、2 回目にはセンテンスの途中で休符が入れられ、そこにフェルマータが付されている。したがって通常続けて読まれるべき部分で一時中断されるという現象が起きるのである。ただしここでは Trp.が Bar.の引き延ばされた休符を補う形でパッセージを奏するため、曲全体として流れが断ち切られているわけではない。しかし、この休符にともなうフェルマータは前述した freeze の動作において見られた曲の中断を想起させる。

3-4-3-1-2. 第 3 部第 2 セクションにおける「泣き」の表現

このセクションで注目すべきは、この作品において初めて、激しい感情表出が要求され

るという点である。Bar.には、テキストを語りつつ、同時に感情を表出することが求められる。

【譜例 6】《天気予報所見》第3部第2セクション 2-3 小節目

The image shows a musical score for a Trumpet (Trp.) and Baritone (Bar.) section. The Bar. part has two lines of lyrics: "with heart swelling sympathy" and "filled with sad emotion" above the first line, and "near daybreak", "in having a lump in throat", "then clearing", and "resume" above the second line. The Trp. part includes performance instructions: "Wa Wa Mute", "animato", "f", "mf", and "ff". There are also dynamic markings like "mf" and "ff" with arrows indicating changes. A tempo marking "♩=40" is present. The score is divided into measures by vertical dashed lines.

このセクションでは主に、テキストとしてにわか雨の予報が語られるが、最終的に‘mostly sunny afternoon 午後にはほとんど晴れる’という予報へ到達する。一方、感情表現としては悲しい表情や泣く身振りが要求されるが、これらの感情表現は曲が進むにつれて徐々に高まりを見せ「wailing 泣き叫びながら」というオーバーな感情表現へと到達し、最終的には「stop crying 泣くのをやめる」という身振りが指示される。これらを照らし合わせると、テキストの内容と求められる身振りや表出される感情とは、プロセスとして対応していると言えるのではないだろうか。

一方、Bar.の感情の高揚をさらに助長させる役割を果たしていると考えられるのが Trp.による「Gaze at Baritone wonderingly 不思議そうにバリトンをじっと見つめる」という身振りである。この身振りは相手との関係的動作であるという意味において、曲中における他の身振りとは性質を異にする。それでは、なぜ Trp.に対して Bar.と関連付けられた身

振りが要求されているのだろうか。ここで推測されるのは、曲中において初めて登場する新しい要素としての感情表出を見せる Bar. に対して Trp. が視線を向けることによって、観客はおそらくさらに Bar. へ注意を向けるだろうということである。つまり、ここでの Trp. の動作は Bar. による感情表出としての身振りをより際立たせるためのツールとして用いられていると考えられる。

3 - 4 - 3 - 1 - 3. 第 4 部第 1 セクションにおける機械的な身体運動

このセクションでは感情表出を中心とした第 3 部第 2 セクションとは対照的な身体的動作が求められる。

【譜例 7】 第 4 部第 1 セクション 1-2 小節目

$\text{♩} = 120$ = Stretch right arm. = Make the arm right angle.

Bar. *f* *mp* *ff*
f sempre two one three thern Ca
 both *f* *mf* *mp*
 Trp. *f* *mf* *mp*
 one three two Sou three li - for

【譜例 3】に見られる身体的動作は、以降セクションが終了するまで継続させられる。これらの腕の動きは常に一定したリズムと強弱を持ち、非常に機械的な反復運動であると捉えられる。第 4 部におけるこのような動作はテキストの内容との関連を持たず、第 3 部におけるテキストと関連付けられた感情的な身振りとは完全に対比させられていると考えられる。それと同時に、テキストが提示される際に一音毎に変化を見せる音価や強弱もまた一定した腕の動きと対比させられている。

3-4-3-1-4. 第5部第2セッションにおける「笑い」の表現

このセッションでは先の第4部第1セッションにおける機械的な身振りに対して、再び感情表出としての身振りに焦点が当てられている。

【譜例 8】 第5部第2セッション 1小節目

The image shows a musical score for a trumpet (Trp.) and baritone saxophone (Bar.) part. The Bar. part has lyrics: "suppressing a laugh" over "Variable...cc...cloudiness" and "giggling" over "to...day". The Trp. part starts with a "Whisperring Mute" and a note marked "=ca60", followed by dynamics pp, fff, and mf.

このセッションと第3部第2セッションとが異なる点として、第一に、表出される感情が全く異なるという点が挙げられる。第3部では主に「泣き」の表現が要求されていたのに対して、このセッションにおいては「笑い」の身振りが求められている。第二に、テキストの内容との関係の在り方が異なるという点を挙げたい。第3部においては予報される天気と表出される感情との間に関連性が見られたのに対して、このセッションで予報される「にわか雨もしくは雷雨をとまなう変わりやすい曇り」という天気は「笑い」の身振りと関連性がなく、両者は対比させられていると考えられる。以上のことから、両セッションは相対するものとして位置づけられていると言えるだろう。また注目すべきは、笑いの身振りが徐々に激しさを増していき、最終的に「laughing and weeping for joy 笑い、そして嬉し泣きしながら」という表現に至るといふ点である。このセッションでの「笑い」の身振りは、感情の種類は異なるものの最終的に第3部第2セッションと同じ「涙」の表現に到達するのである。第5部は曲全体の再現部であると先に述べたが、ここでの笑い泣きは第3部第2セッションにおける「泣き」の表現のある種の展開された再現と捉えられるだろう。一方、Trp.パートにおいても「笑い」の身振りが見出せる。楽器音による技巧的なパッセージは徐々に‘Wa’という音節の発声へと移行していき、最終的に‘Wa Ha Ha’という笑い声に到達する。この際、Trp.はBar.パートとは無関係に独自の経緯を辿って笑いの身振りへと移行していくため、第3部第2セッションにおけるそのようにBar.への明らかな「反応」としての身振りというわけではない。しかし感情表出の面で両奏者間に

関連性が見られるという点から、第3部第2セクションと関連しているとも考えられ、ここでも展開されたある種の再現がされていると捉えることができる。

以上、テキストと同時に提示される感情表出や身振りに焦点を絞って第3部から第5部まで考察を試みたが、第3部ではテキストの内容と身振りや表出される感情との間に関連性が見出された一方、第4・5部においては両者に関連性が見出されず互いに対比させられていることが明らかになった。また一連の流れとして音楽化された第3部から第5部を身振りおよび感情表出という観点から捉えると、これらはA・B・A'の三部構成を成していると考えられる。前述した身振りや感情表出に関する指示方法が提示される際のシンメトリックな順序と同様に、これらの要素が配置されるにあたっては、音楽的要素を作曲する際に用いられる楽曲形式が応用されていると結論付けられるだろう。

3-4-3-2. テキストにともなって指示される楽語

曲中における楽語の指示は合計14箇所において見出されるが、これらはTrp.の楽器音によるフレーズに対して指示される場合と、語りや歌唱によるテキスト提示の際に指示される場合との2つのケースに分けられる。本稿で検討を試みるのは後者のケースについてであるが、これらはいずれもカリフォルニア地方の天気予報の提示の際に見出される。第3・5部における楽語は、いずれも地域名の提示にともなって指示されるものであり、テキストの内容と楽語による表情とは無関係であると言え、両者は対比させられていると考えられる。一方、第4部では突風が‘decreasing this afternoon 今日の後には止む’というテキストの歌唱による提示に際し、‘decreasing’に対して「bel canto ベルカント唱法で」が、‘this afternoon’に対して「carmato おだやかな」が指示されている。ここでは「bel canto」で歌われることによって‘decreasing’という単語が強調され、「carmato」という表情によって突風が止むということが表現されていると捉えることもでき、両者間が全く無関係であるとは言い切れないだろう。このように捉えると、第3・5部と第4部ではテキストの内容とそれにともなって指示される楽語との関係の在り方に違いが見られ、前述した身振りや感情表出と同様、両部分が相対させられていると考えられる。楽語の配置においても、第3部から第5部にかけては楽曲形式を応用したA・B・Aの三部形式が用いられていると言えるだろう。

3-4-4. まとめ

以上、《天気予報所見》について身体的動作や身振り、感情表出といったノンヴァーバルな側面、パラ言語的側面を中心に分析を試みた。

まずテキストがない箇所における身体的動作の配置を分析した結果、旋律やリズムといった音楽的要素を作品として構成していく方法を応用した2つの特徴的な手法が用いられていることが明らかになった。1つ目は音価および時間の段階的縮小、2つ目はfreezeの動作に代表されるような期待されるものへの裏切りである。しかしこれらは湯浅が開発した独自の手法というわけではない。作曲的書法という点から見れば、根本的には西洋音楽における伝統的な手法が用いられていると考えられる。まず1つ目の時間の段階的縮小の手法についてはJ.S.バッハに代表されるフーガの形式の中で見出される追迫²⁸の技法と共通する点を持つと考えられ、西洋音楽における多くの作曲家によって使用されていると言える。2つ目の期待されるものへの裏切りに関してはMeyer(1956)が指摘しているように²⁹、その最たる例として和声カデンツにおける偽終止等が挙げられる。

一方テキストと同時に提示される身振りや感情表出、楽語といった様々なニュアンスもまた、それらが配置される際には前述した身体的動作と同様に音楽的要素を作曲する際に用いられる楽曲形式が利用されていることが明らかになった。

次に考えなければならないのは、テキストと同時に提示される身振りや感情表出といったパラ言語的要素とテキストの内容との関係が先に述べたような西洋音楽における伝統にもとづいているわけでは決してないという問題についてである。考察の結果、両者の間には関連性が見出せず、互いに対比させられたものとして位置付けられているということが明らかになった。なぜ湯浅はテキストの示す意味内容とパラ言語的側面とをこのように対比させたのだろうか。

²⁸ 島岡によると、フーガにおける追迫とは、主唱（主題）または答唱（応答）が完結する前に、次の答唱（または主唱）が導入させられる技法のことであり、ストレッタとも呼ばれる。

²⁹ Meyer(1956)は、C-Durの偽終止を例として挙げ、和声進行においてドミナントがトニックへ移行する際、明確な和音すなわち主調の主和音に到達することを聴衆は期待するが、その期待が裏切られることによって生じる「不安」について詳述している。詳しくは、Meyer(1956) : pp. 25-30.を参照されたい。

理由として考えられるのが、テキストの意味内容とパラ言語的要素との関係をあえてちぐはぐなものにすることによって、テキスト自体を異化したかったということである。天気予報それ自体は、天気という情報を伝達することが最大の目的であり、感情を伝えるという側面から最も遠い言語活動であると言える。それにもかかわらずこの作品では、クロード・シャノン(Claude Elwood Shannon, 1916-2001)らが提唱したような送り手から受け手へ事実が伝達されるという言語通信システムにおいてはノイズと考えられる側面一すなわち語られる声の個性や身振り、感情表出といったパラ言語的側面に徹底的に焦点が当てられているのである。ノイズとしての側面が強調されているという点において、《天気予報所見》はシャノンらの情報理論への一種のアンチテーゼとしても捉えられる。

内容の伝達とはコミュニケーションにおけるひとつの要素ではあるが、必ずしもコミュニケーションそのものではない。情報の送り手自身が意図しないパラ言語情報やノンヴァーバルな側面が言語コミュニケーションを形成する上で重要な役割を果たすと考える湯浅のメッセージがこの作品に込められていると考えられる。湯浅がやりたかったこととは、パラ言語的側面を際立たせることによって天気予報を伝えるという言語コミュニケーションの形を異化し、仮想的な言語空間を聴き手に体験させることによって、言語コミュニケーションとは何なのかという問いかけを投げかけることであつたと言える。

こうしたコミュニケーションそのものへのメタ的視点は、湯浅の言語コミュニケーションの問題に関わる作品群と共通するものであると言っていいだろう。それではこの《天気予報所見》にしか見られない特徴とはどのような点にあるのだろうか。

作品群における他の3作品にはない《天気予報所見》ならではと言える最も大きな特徴とは、パラ言語情報の中でも笑いや泣きといった感情表出としての要素を作曲の構成要素としてフル活用している点にある。感情表出としての側面については、これまでの3作品において大きなテーマとして扱われることはなかった。これまでの3作品を振り返って見ると、《ヴォイセス・カミング》第2曲〈インタビュー〉において、音響素材としての発話の中に一種の含み笑いのような表情を垣間見ることができる。しかしほんの一瞬の現象であるため、感情表出の側面が徹底的にクローズアップされているのは、この《天気予報所見》が唯一であると言っていいだろう。

またこの作品はノンヴァーバルな側面に焦点が当てられていた《ヴォイセス・カミング》、《呼びかわし》の2作品と比べて、ヴァーバルコミュニケーションの層とノンヴァーバル

コミュニケーションの層とのずれの度合が最も大きいと考えられる。《ヴォイセス・カミング》では音響素材としての発話言語の配置によって自ずと浮かび上がるパラ言語的側面が問題とされていた。そして《呼びかわし》では発話に際して想定される距離が設定されることによって、発話におけるパラ言語的側面が浮き彫りとなるようコントロールされていた。このように見ると、《ヴォイセス・カミング》から《呼びかわし》に向かって、作曲者によってパラ言語的側面がコントロールされる度合が少しずつ大きくなっていくことが理解できる。これらに対して《天気予報所見》ではパラ言語的要素が記譜によって直接的に指示されていることが最も大きな特徴であり、作曲者によってパラ言語的側面がコントロールされる割合が最も高くなっていると言える。パラ言語情報が記譜されコントロールされることによってテキストの意味内容とのずれがより大きくなり、その結果言語コミュニケーションとしての層とノンヴァーバルコミュニケーションの層とのずれが作品群の中で最も大きくなると考えられる。このように考えると、《天気予報所見》は言語コミュニケーションの問題に関わる作品群の中でも、言語コミュニケーションそのものが最も極端な形で異化されていると言える。この点から《天気予報所見》は言語コミュニケーションの問題に関わる作品群において、ある意味で集大成としての作品と捉えられる。

第4章 言語コミュニケーションの主題化を通じた音楽的探求の諸相

本章では、前章でおこなった作品分析の結果をふまえた上で、湯浅の言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品群全体を通して浮かび上がる特徴を言語コミュニケーション的観点から整理していく。

4-1. 交響的言語空間

ここでは、《ヴォイセス・カミング》、《問い》、《演奏詩・呼びかわし》の3作品において交響的言語空間がどのように形成されているのかという点についてまとめておきたい。なお、《天気予報所見》ではトランペット奏者が発話する一部を除き、バリトン歌手のソロのためにテキストが音楽化されている。基本的にソロという点で交響的という表現がふさわしくないと考えられるため、本節では含めないことにする。

最初に《ヴォイセス・カミング》から振り返って見ていくことにしよう。まず第1曲〈テレ・フォノ・パシイ〉では電話通信における電話交換手と利用者との声、それからビープ音やピポパ音、パルス音といった電話の機械音との大きく分けて2種類の音響素材が用いられていた。分析の結果、曲中では各素材が持つ個別性が把握された上で配置され、発散と集束の流れが緻密に計算されていることが明らかになった。また曲中では電話交換手の役割遂行としての声とその役割を越えて、その人「個人」としての声の個性を持っているという側面を聴き手に認識させることに成功しているという点を指摘した。そして〈テレ・フォノ・パシイ〉では、電話通信の中で人と人とがコミュニケーションをおこなおうとする人間的な世界と、電話の機械音によって表現されるバックグラウンドとしての近未来的なテクノロジーの世界という2つの相反する素材同士が調和し、一体となってひとつの交響的な言語空間が作り出されていると最終的に結論付けた。

続く第2曲〈インタビュー〉においては湯浅と友人の会話の声の中から意味論的に明確な部分が切り取られ、残されたフィラーと呼ばれるつなぎ言葉の部分のみで曲が構成されていた。曲中では、異なる話し手によって発話される同じ語句がカノンの前後または近くに配置されることによって、話し手の声の個性すなわち声色、音高、スピード、抑揚といったパラ言語的要素の差が明確に浮かび上がるという点を指摘した。音響素材の綿密な配置によって発話言語に含まれる一種の音楽的側面がクローズアップされるのと同時に、

発散・集束とが巧みにコントロールされることによってドラマティックな音響空間が作り出されていることが理解できた。

そして第3曲〈殺された平和戦士を記念して〉は、暗殺された2人の政治家の演説の声、機械音を中心とするノイズ音、そしてプリペアド・ピアノによる具体音との大きく分けて3つの音響素材の層から構成されていた。この作品では2人の政治家の声が音楽的なものとして捉えられていることが最も大きな特徴であるという点を指摘した。曲中では各素材のそれぞれが持つ音楽性が観察された上で配置されることによって、クライマックスへの音楽的高揚やそれらの集束といったドラマティックな音楽的流れが緻密に組み立てられている。また互いに対象的な声色と語り口を持つ2人の政治家の声があえて組み合わせられることによって、聴き手が聴取体験の中で両者の声色の差や音楽的抑揚の差を意識するよう仕掛けられていると言える。この作品ではドラマティックな音楽的流れの中で3つの音の層が一体となり、劇的な音楽的・言語的空間が形成されているという点を指摘した。

このように《ヴォイセス・カミング》における各曲では、第1曲での電話通信における業務上の職務遂行的な声、第2曲における湯浅と友人による会話の中での個人的な声、第3曲での政治家の演説における公的な声といったように、それぞれ異なる性質を持つ声に焦点が当てられていることがまず理解できた。この作品における大きな特徴とは、それが誰の声であっても、彼らの話し言葉が音楽的に捉えられているという点にある。そしていずれの曲においても、各素材の個別性が入念に観察された上で、それらの素材が綿密に配置されていることが明らかになった。クライマックスへと向かっていく音楽的な発散、そしてそれらの集束といった音響エネルギーの推移が作曲者によってコントロールされた結果、単なる素材の切り貼りとしてではなく、ドラマティックな言語的・音響的空間が生み出されているのである。

また《ヴォイセス・カミング》は初演段階から3曲構成であったことから、個々の楽曲がそれぞれに発想された上で後から組曲としてまとめられたのではなく、構想段階から3曲で1つの作品として成り立つように発想されていたという点を指摘した。そして曲中では3つの対照的な性質を持つ楽曲が連続的に演奏されるという点から、この作品は3つの楽章を持つ交響的作品として解釈できるという見解を示した。このように考えると、《ヴォイセス・カミング》において形成されるのはある意味で交響的な言語空間と見ていいだろう。

続く《問い》ではまず最も大きな特徴として、人と人との「対話」に焦点が当てられている点が挙げられることを指摘した。組曲における各曲の中では、社会性が個人のレベルでどう消化されているのかという問題がクローズアップされていた。こういった点において、《問い》では社会的空間にまで領域が広げられているという点が特徴的であるということをも指摘した。

また楽曲分析の結果、テキストは言語の問題に関わる諸要素に基づいて整理・分類された上で各フレーズが曲中に配置され、問いと答えとの関係性が浮き彫りにされるという点が明らかになった。この両者の関係性については次節で改めて詳述することにする。それと同時に、綿密な素材の配置によって生み出される発散と集束のプロセスの結果として、ドラマティックな音楽的・言語的空間が作り出されているということが分析を通して明確になった。

そして《問い》は、音響的な豊かさや広がりといった点から従来の合唱曲という枠組みを超えた新しい声の交響的作品として聴くことができるという点を指摘した。言葉と言葉とが舞台上で互いに響き合い、曲中ではひとつの交響的言語空間が形成されているということが明らかになった。

《呼びかわし》においては、発話されるテキストのカテゴリーのみが定められている点が特徴であり、分析の結果テキストのカテゴリーは言葉自体が持つイメージや音色といった点から緻密に計算された上で決定されているということが理解できた。そして曲中では入念に選択された固有名詞をはじめとする様々な種類の名詞を中心とした呼びかけと、単体では意味を持たない問いかけや領きが組み合わせられ、それぞれの言葉の持つイメージが舞台上で重なり合うことによって一種の詩的言語空間が作り出されていることが明らかになった。それと同時に、発話の際に想定される距離が設定されることによって発話の声の強弱、音高、スピード、抑揚、また個人が持つ声の個性といったパラ言語情報が浮き彫りとなるのである。それぞれの言葉が互いに音楽的に響き合い、ここでも一種の音楽的・交響的な言語空間が形成されていると言える。

以上、3 作品についてどのように交響的言語空間が形成されるのかという点について曲毎に見てきた。いずれの作品においても、そこで使われる言葉の特徴や個別性が的確に把

握された上で綿密に配置されていることが明らかになった。《ヴォイセス・カミング》では発話言語に備わるパラ言語的特徴が的確に把握された上で、また《問い》ではテキストが言語の問題に関わる諸要素に基づいて分類された上で綿密に配置され、言語的・音楽的空間が作り出されていたと言える。こうした綿密な配置の結果、曲中では発散・集束のプロセスが巧みにコントロールされ、一種のドラマティックな音楽の流れが形成されていた。また《呼びかわし》では発話されるそれぞれ言葉の持つイメージが重なり合うことによって詩的空間が、また発話の際に想定される距離の設定によって浮き彫りとなったパラ言語的要素から結果として音響的空間が生み出されていた。このように《ヴォイセス・カミング》、《問い》、《呼びかわし》の3作品においては、言葉の数々が空間上を交差し合い、重なり合い、一体となることによって言語的・詩的空間が形成され、そして発話または発声された言葉に含まれる音楽的抑揚が音響的・音楽的空間を作り出していく。空間上でそれぞれの言葉が互いに響き合うという点から、これらの3作品において形成されるのは一種の交響的言語空間であると言える。

4 - 2. 異化

前章では、2-3において分析にあたっての方法論として挙げた言語の問題に関わる諸要素に基づいて作品分析をおこなった。ここではその項目毎に、どの作品で問題とされていたのかについてまとめておきたい。次に示す表は、第2章で挙げた言語の問題に関わる諸要素と各項目に該当する作品との対応である。

【表 1】言語の問題に関わる諸要素と作品との対応

言語の問題に関わる諸要素	作品
話し言葉における音声上のパラ言語的要素	《ヴォイセス・カミング》、《問い》、 《呼びかわし》、《天気予報所見》
感情表出	《ヴォイセス・カミング》第2曲の一部、 《天気予報所見》
ジェスチャー	《問い》、《呼びかわし》、《天気予報所見》
フィラー	《ヴォイセス・カミング》第2曲
空間と距離	《問い》第6曲、《呼びかわし》、《天気予報所見》
ジェンダー	《問い》第1・3・4曲
社会的地位	《問い》第6曲
スピーチレベル	《問い》第1曲
名詞の種類	《問い》第5曲

このように整理してみると、本研究で扱った湯浅作品の中では言語コミュニケーションにおけるありとあらゆる側面が扱われているということが理解できるのではないだろうか。作曲家が音楽的・音響的要素に基づいて作曲するのと同様に、湯浅は言語の問題に関わる様々な諸要素に基づいて言葉を論理的に捉えた上で曲を構成したという点が大きな特徴であると言える。話し言葉におけるパラ言語的要素、感情表出、ジェスチャー、フィラー、空間と距離、ジェンダー、社会的地位、スピーチレベル、名詞の種類といった言語の問題に関わるありとあらゆる要素が巧みに操作された上で曲が構成されているのである。

次に考えたいのは、湯浅作品において言語の問題に関わる諸要素が曲中の構成要素として使用される目的とは一体何なのかという問題についてである。この問題を考えていくにあたって、ここでは言語の問題に関わる諸要素が曲中でどのような役割を果たしていたのか作品毎に整理しておきたい。

まず《ヴォイセス・カミング》では発話言語の中からクローズアップされるパラ言語的要素が主題とされていたと言える。意図的に使用された言語の問題に関わる要素は第2曲における「フィラー」のみであると言えるが、これは話し言葉の中からより多くのパラ言

語情報を引き出すための手段であったと考えられる。

続く《問い》では、《ヴォイセス・カミング》よりもさらに多くの言語の問題に関わる要素が曲中の構成要素として使用されている点が特徴であり、パラ言語、ジェスチャー、空間と距離、ジェンダー、社会的地位、スピーチレベル、名詞の種類といったほとんどの要素が問題とされている。この作品における言語の問題に関わる諸要素の役割とは、問いと答えとの関係性を強調するための一種の「仕掛け」であると言える。

まず第1曲から第4曲まではコミュニケーションとディスコミュニケーションとの中間領域が問題とされており、曲が進むにつれてディスコミュニケーションの領域が拡張されていくという点を指摘した。その中で奏者間のコミュニケーション不全の状態を強調するための装置として言語の問題に関わる諸要素が利用されていたと言える。

なお、組曲中で唯一問いと答えとの関係が意味論的に成立している第5曲では男女間が考えられた上で構成要素として採り入れられてはいるが、問いと答えとの関係性を強調するためのものというよりむしろ、作品を構成していく上での単なる音響的な対比のために使われたと考えられる。そのため、言語の問題に関わる要素として性差が利用されたとは捉えないことにする。

第6曲における言語の問題に関わる要素の役割もまた第1～4曲と同様に、問いと答えとの関係性を強調するためのものであると考えられる。この楽曲では尋問する立場としての質問者と尋問を受ける側としての回答者との権力関係を強調するための装置として、空間・距離、社会的地位、パラ言語的要素といった要素が利用されている。

《呼びかわし》において最も重要な言語の問題に関わる要素は距離と空間であったと言える。まず奏者が五角形を中心とした図に基づいて空間的に配置されることによって、奏者の声がステージ上を空間的にかけめぐると周到に計算されていた。また発話する際に想定される距離として、E.T.ホールに基づく4つの距離と自身が加えた未知への距離との5種類が設定されることによって、奏者の話し声の音量・音高・抑揚といったパラ言語的要素がコントロールされているという点が最も大きな特徴であった。

そして《天気予報所見》における最大の特徴と言えるのが、これまでの3作品では大きくクローズアップされることのなかった発話言語における感情表出的側面が、言語の問題

に関わる要素として曲中で徹底的に使用されている点にある。またジェスチャーといった身体的側面に関しても、《問い》、《呼びかわし》においてわずかに見られた動作の指示と比べて、曲を構成する上での要素としてさらに重要な役割を果たしていると言える。この感情表出とジェスチャーという2つの要素は、天気予報のテキストの意味内容と対比させられる目的で利用されているという点を前章で指摘した。

以上、4作品毎に言語の問題に関わる要素が曲中でどのような役割を果たしているのかという問題について考察してきた。その結果、曲によって様々な要素がその都度使い分けられ、いずれの作品においても曲を構成する上での要素として重要な役割を果たしていることが明らかになった。

こうした言語の問題に関わる諸要素が曲中で重要な構成要素として使用された最大の理由として考えられるのは、言語コミュニケーションそのものを「異化」したかったのではないかということである。まず《ヴォイセス・カミング》では異なる3つの場面での言語コミュニケーションの中の言葉が切り取られ、再構成されることによって曲が成立していた。そして素材の綿密な再構成によって、曲中では発話言語がその意味内容や職務上の役割、目的といったものを越えて、その人「個人」としての声の個性やパラ言語的側面が含まれるということを聴き手に意識させることに成功したと言える。これは日常生活においてはその意味内容や情報を伝達することが目的とされている言語コミュニケーションの、一種の「異化」と言えるのではないだろうか。特に第3曲では演説言語における政治的側面が剥奪され、言葉自体に含まれる音楽的抑揚がクローズアップされるという点で、それが最も顕著に表れていると言える。

続く《問い》においては、問いと答えとが通常の「対話」として成立しないように採り入れられた仕掛けのひとつとして、言語の問題に関わる要素が重要な構成要素として機能していたと言える。このように考えると、曲中で構成要素として使用された言語の問題に関わる諸要素は、対話としての言語コミュニケーションをある意味で異化するための仕掛けとして捉えることができる。

《呼びかわし》ではカテゴリー化されたテキストの範囲の中から発話される単語が選ばれ、再構成されるという点において、日常生活における話し言葉とは異なる言語的空間が形成されていると言える。また距離・空間の設定によって発話言語のパラ言語的要素がコントロールされ、日常生活での言語コミュニケーションとは異なる形で発話されることが

奏者には求められる。そして曲中では「呼びかけ」という言語行為が曲を支配しているものの、呼びかけ同士が意味論的に対話として成立することはないという点から、通常の言語コミュニケーションとは異なる形での言語コミュニケーション空間が形成されていることが理解できる。これらの点から《呼びかわし》においても言語コミュニケーションそのものが異化されていると言える。またテキストとして新聞の社会・政治欄が母音読みされることによって社会的・政治的側面が消し去られている点に関しても、言葉による伝達の一種の異化として捉えられる。

そして《天気予報所見》においては、情報伝達を最大の目的とする天気予報の言葉に対して、その意味内容と関連付けられない感情表出やジェスチャーといったノンヴァーバルな要素とがあえてちぐはぐに組み合わせられることによって、天気予報の言葉そのもの、また情報伝達を目的とした言語コミュニケーションそのものが異化されていると考えられる。

このように言語コミュニケーションの問題に関わる4作品では、いずれの作品においても言語コミュニケーションそのものが異化されているということが理解できた。そして曲によってそれぞれ方法やプロセスが異なるものの、曲中で構成要素として使用される言語の問題に関わる諸要素とは、言語コミュニケーションそのものを異化するための一種の仕掛けであると結論付けられる。このような言語コミュニケーションの異化から、結果として何が生まれるのかという点については、次節で論じていくことにする。

4-3. 仮想的コミュニケーション空間の体験

前節では、湯浅作品で構成要素として使用された言語の問題に関わる諸要素を整理した。その結果、湯浅作品では言語コミュニケーションにおけるありとあらゆる側面を扱っているということが理解できた。その上で、各曲における言語の問題に関わる諸要素の果たす役割を考察した結果、いずれの作品においても言語コミュニケーションそのものが異化されているということが明らかになった。言語コミュニケーションが異化されることによって、曲中では何が生まれるのだろうか。また作曲者が言語コミュニケーションを異化した目的とは一体何なのだろうか。

前節で挙げた数々の仕掛けによって、曲中では人々が実際に日常生活の中でおこなっている言語コミュニケーションが異なる形へと変質させられる。まず《ヴォイセス・カミング》では3つの場面でのコミュニケーションの中の言葉が切り取られ、再構成されることによって、現実世界の言語コミュニケーションとは異なる人為的なコミュニケーション空

間が作り出されていた。続く《問い》では問いと答えとの間において、「対話」として意味論的に成立しないようにコミュニケーション不全の状態が意図的に仕掛けられる結果として、仮想的な言語コミュニケーション空間が形成されていた。また《呼びかわし》では人が人へと呼びかけるという社会的言語行為がパフォーマンス化され、呼びかけと呼びかけとが互いにかわされることはないという仮想的なコミュニケーション空間が生み出されていた。そして《天気予報所見》ではパラ言語情報が意図的に操作されることによって、言語コミュニケーションの層とパラ言語によるノンヴァーバルコミュニケーション層との間にずれが生じる。その結果として天気予報を伝達するという行為自体が異化されることになり、曲中では一種の仮想的なコミュニケーション・モードが新たに形成されていた。

このように言語コミュニケーションの問題に関わる4作品を整理してみると、曲中で作り出されるのは、人々が現実世界の中でおこなっている言語コミュニケーションとは異なるいわば人為的な仮想モードによる言語コミュニケーション空間であることが理解できる。そして湯浅が曲中で仮想的なコミュニケーション・モードを意図的に作り出した目的とは、聴き手に仮想的なコミュニケーション空間を実際に体験させることによって、言語コミュニケーションとは一体何なのかという問いかけをおこなうことにあると言える。聴き手は仮想モードによる言語コミュニケーション空間の実践的な体験を通して、コミュニケーションそのものを見つめ直すことになるであろう。このように考えると、湯浅の言語コミュニケーションの問題に関わる作品群とは、言語コミュニケーションへの実践的問いかけそのものに他ならない。曲中だけでなく日常の世界においても人と人との言語コミュニケーションとは本当の意味で成立しているのか、という言語コミュニケーションそのものへ対する批判的な問いかけを投げかけるということが、言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品群で湯浅がやりたかったことであつたと見ていいだろう。

4-4. メタコミュニケーションを通じた音楽

湯浅は声と言語の問題に取り組むにあたって、従来の歌曲やオペラのようにテキストを音楽化するのではなく、また声を単なる素材のひとつとしてセリ的に扱うのではなく、声を用いた単なる身体的パフォーマンスを目的としたのでもなかった。湯浅の独自性は、作品を通して言語コミュニケーションそのものの在り方について考察するというスタンスをとった点にある。音楽をコミュニケーションの媒体として捉えるのではなく、コミュニケーションそのものをメタ的視点から捉えているという点に湯浅作品の大きな意義がある

と言える。人間の社会の中でどのように言語コミュニケーションがおこなわれているのかという、いわば言語における社会性に目が向けられているのである。

作品の中では、それぞれの方法やプロセスによって実際の日常生活における言語コミュニケーションが異化されているという点を指摘した。《ヴォイセス・カミング》では会話中の言葉が切り取られて再構成されることによって、また《問い》においては意図的にコミュニケーション不全の状態が仕掛けられることによって、《呼びかわし》では距離と空間という要素の使用でもってパラ言語的要素が操作されることによって、そして《天気予報所見》においてはテキストと感情表出・身振りとの間にずれが作り出されることによって、言語コミュニケーションそのものが異化されているのである。

このように整理してみると、《ヴォイセス・カミング》、《問い》、《呼びかわし》、《天気予報所見》と作品群の中で曲が進んでいくにつれて、言語コミュニケーションにおけるヴァーバルな側面と、ノンヴァーバルな側面または言語の問題に関わる諸要素との矛盾が段階的に大きくなっていくとは考えられないだろうか。シリーズの最初の作品にあたる《ヴォイセス・カミング》では再構成された言葉から自然に浮かび上がるパラ言語的側面が問題とされていたのに対して、続く《問い》と《呼びかわし》ではパラ言語的側面が作曲者によって仕掛けられた言語の問題に関わる諸要素によって操作されるようになる。そして最後の《天気予報所見》ではパラ言語情報が実際に記譜されることによって、言葉の意味内容との間にさらに矛盾が生まれるようコントロールされているのである。このように湯浅の言語コミュニケーションの問題に関わる作品群では、作曲者によってコントロールされるパラ言語の領域が段階的に広げられていくプロセスが確認でき、このことから曲が進むにつれ言語コミュニケーションの層とノンヴァーバルな層とが徐々に拡張されているということが言える。

また 1969 年というきわめて早い段階から、近年独立して研究されるようになってきたパラ言語に着目されていたという点に湯浅作品の大きな価値があると言える。パラ言語的側面は、シャノンが提唱した送り手から受け手へ情報が伝達されるという言語通信システムの中では「ノイズ」として扱われる側面に相当するものである。しかし言語コミュニケーションとは意味内容の伝達のみによって成立するのではない。確かに内容の伝達とはコミュニケーションにおける重要な要素ではあるが、必ずしもコミュニケーションそのものではない。湯浅は、情報の送り手自身が意図しないパラ言語情報やノンヴァーバルな側面が言語コミュニケーションを形成する上で重要な役割を果たすと考えていると言える。こ

うした考えに基づいて、湯浅は意図的にパラ言語的側面やノンヴァーバルな側面をクローズアップさせ、現実世界とは異なる仮想的な言語コミュニケーション空間を作り出したのだと考えられる。そして聴き手に実際に体験させることによって、曲中だけでなく日常の世界においても人と人との言語コミュニケーションとは本当の意味で成立しているのかという、ある意味で批判的な問いかけをおこなったのである。

このように考えると、湯浅は本研究で扱った声の作品の中で言語コミュニケーションそのものを「主題化」したと言えるのではないだろうか。言語コミュニケーションの「主題化」を通して、言語コミュニケーションそのものをメタ的視点から捉えているという点こそが、湯浅作品においてもっとも価値を持つ点であると筆者は考える。湯浅にとって言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品群は、メタコミュニケーションの音楽的探求に他ならない。そして上演される行為の中で、言語コミュニケーションと音楽との問題について考えていくにあたっての一種の装置なのである。このように考えると、湯浅作品は前衛的実験を超えたポストモダンとしての方向性を持っていると考えられる。また湯浅は言語におけるコミュニケーションというある意味で社会的側面を扱っているものの、単なる社会批判をおこないたかったのではない。その点において、ノーノによるアプローチとは異なるものであると考えられる。湯浅の目的は、人々が日常生活の中で自然におこなっているコミュニケーションそのものを批判的に問い直すことにあった。曲中だけでなく、日常生活においても言語コミュニケーションとは本当の意味で成立しているのか、また言語コミュニケーションは時として全く役に立たないものと化す恐れがあるのではないだろうかという言語コミュニケーションへの一種の批判的問いかけが聴き手に投げかけられているのである。

結論

以上、本研究を通して導き出された湯浅譲二の言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品群における独自性を論じた上で、20世紀後半における声の作品の中で湯浅作品がどのような芸術的価値を持つのかについて論じ、最後に統括する。

本研究では、湯浅譲二の言語コミュニケーションの問題に関わる声の作品群について、音楽的・音響的要素および音楽のディスコースの観点からと言語コミュニケーション的観点からとの主に2つの点から楽曲分析をおこなった。まず音楽的・音響的要素および音楽のディスコースの観点から見て、曲中ではそこで用いられる言葉や発話素材の特徴や個性が入念に観察された上で、綿密に配置されていることが明らかになった。こうした綿密な配置の結果、曲中では発散・集束のプロセスが巧みにコントロールされ、一種のドラマティックな音楽の流れが形成されていたと言える。

また言語コミュニケーション的観点から作品分析を試みた結果、本研究で扱った湯浅作品の中では言語コミュニケーションにおけるありとあらゆる側面が扱われていることが明らかになった。作曲家が音楽的・音響的要素に基づいて作曲するのと同様に、湯浅は言語に関わる様々な諸要素に基づいて言葉を論理的に捉えた上で曲を構成したという点が大きな特徴であると言える。話し言葉におけるパラ言語的側面、感情表出、ジェスチャー、フィラー、空間と距離、ジェンダー、スピーチレベル、社会的地位といったありとあらゆる要素が作曲者によって巧みに操作された上で、曲が構成されているのである。

こうした言語に関わる諸要素は、曲中において言語コミュニケーションそのものを異化するための一種の仕掛けとしての役割を果たしている。そしてこのような言語コミュニケーションそのものの異化の結果として作り出されるのが、人々が現実世界の中でおこなっている言語コミュニケーションとは異なる、いわば仮想的な言語コミュニケーション空間であると言える。湯浅が作品の中であえて仮想的言語コミュニケーションを作り出した目的とは、曲中で聴き手に仮想モードによるコミュニケーション空間を実際に体験させることによって、言語コミュニケーションとは一体何なのかという問いかけを行うことにあると筆者は考える。聴き手は仮想的言語コミュニケーション空間の実践的な体験を通して、コミュニケーションそのものを見つめ直すきっかけを与えられることになる。

以上の点から、湯浅は本研究で扱った声の作品の中で言語コミュニケーションを「主題

化」したと言える。湯浅は言語コミュニケーションの「主題化」を通して、人と人との言語コミュニケーションとは本当の意味で成立しているのか、という言語コミュニケーションそのものへの批判的な問いかけを投げかけていると言える。言語コミュニケーションを「主題化」し、作品を通して言語コミュニケーションそのものをメタ的視点から問い直すということが、本研究で扱った湯浅作品における独自の点であると言えるだろう。

次に、20世紀後半における声の作品の中で言語コミュニケーションを主題化した湯浅作品がどのような芸術的価値を持つのかについて論じておきたい。第1章において20世紀後半における声の作品について概観した結果、作曲技法的観点から見て、声の音色をセリ一的に捉える試みと、声を通して浮かび上がる身体性との2つの大きな傾向が見られた。そして、それらの諸作品ではいずれも、人の声を響きやあくまで素材として捉え、テクノロジーの発展としての声の可能性を追求することが目的とされていることが明らかになった。またこれらの作品においては、作曲者が生み出したものをどのように聴かせるかという点に焦点が当てられており、言い換えれば響きをどのように「認識」させるかという点が主たる問題とされていたと言える。

それに対して湯浅作品では、声を単なるひとつの響きとして捉えるのではなく、声を出すという「行為」そのものに重きが置かれているという点が大きな特徴である。つまり、聴衆に音や響きを認識させることが第一の目的とされているのではない。響きというよりむしろ言語行為に焦点を当てているという点に湯浅の独自性が見られる。そして言語行為を通して、言語コミュニケーションとは何なのかという問題を湯浅は改めて問い直しているのである。湯浅にとっての声とは、言語コミュニケーションに関わる問題を見つめ直していく上での一種の道具として捉えられていると考えられる。メタ的視点から言語コミュニケーションを捉えた上で声を扱っているという点において、湯浅作品はテクノロジーの発展としての声の可能性を追求していた20世紀後半の諸作品とは一線を画し、独自の立ち位置を占めていると言える。

こうした言語コミュニケーションそのものをメタ的視点から問い直し、その役割を声に担わせるということこそが、言語コミュニケーションを主題化した作品群の中で湯浅がやりたかったことである。湯浅は作品を通して、言語コミュニケーションにおけるありとあらゆる側面にスポットを当て、言語コミュニケーションそのものを異化した上で新たな仮想的言語コミュニケーション空間を構築したと言える。音楽家としての立場からメタコミ

コミュニケーションそのものを問い直し、ひとつの音楽作品として再構成したという点に湯浅の独自性が表れているのである。

さらに、メタ的視点から言語コミュニケーションそのものを捉え直すという湯浅作品で示された独自の視点には、後続の作曲家が声を用いた作品を作曲する上での新たな可能性が秘められていると筆者は考える。従来のオペラや歌曲のように詩や言葉の内容を声にのせて伝達するのではなく、また 20 世紀後半における声の作品のようにテクノロジーの発展としての声の可能性を追求するのでもなく、言語コミュニケーションそのものについて捉え直すための道具としての新しい役割を声に与えるという湯浅独自の切り口を手がかりに、新たな声の作品を作曲していくことが可能になるだろう。そして湯浅作品を超えたところに、声の作品を作曲していく上でのさらなる可能性が広がっていると考えられる。そういった意味において、湯浅の言語コミュニケーションを主題化した声の作品群は、声を用いた作品の新しい地平を開いたと言える。声の作品を作曲していく上で、メタコミュニケーションそのものを問い直すという役割を声に与えるという新たな切り口を見出したという点に、湯浅作品の意義があるのである。

このように 20 世紀後半における他の作曲家による試みとも、従来のテキストの音楽化とも異なる独自の視点から声を捉え、その上でノンヴァーバルコミュニケーションやパラ言語的側面、ディスコミュニケーションといった切り口から言語コミュニケーションに含まれる全ての側面を音楽作品として再構成し、声の作品の新しい可能性を引き出したという点に湯浅作品の芸術的価値があると言える。言葉や声を発するという言語的・社会的行為の音楽的再構成を通して、発話言語に含まれる全ての側面を浮かび上がらせ、言語コミュニケーションとはいったい何なのかという問題提起を音楽家の立場から聴き手に投げかけたのが湯浅の言語コミュニケーションを主題化した声の作品であると結論付けた。そして声と言語を用いた音楽作品としては、湯浅作品は従来の声楽作品のスコープを超えたものであり、20 世紀後半の音楽史に対して多大な貢献をしたのである。

参考文献

※外国語文献、日本語文献に分けて記載する。文献の配列順序は、原則として著者の姓のアルファベット順（外国語文献）、あるいは五十音順（日本語文献）とする。同一著者の文献については出版年順に記載する。

〈湯浅譲二自身の著作・インタビュー〉

- ・ Yuasa, Joji, “Music as a Reflection of a Composer’s Cosmology.” *Perspectives of New Music*, Princeton University Press, vol. 27, no.2, 1989, pp. 176-197.
- ・ Yuasa, Joji, “The World of No as I Perceive It, Concerning Some Problems in Music.” *Perspectives of New Music*, Princeton University Press, vol.31, no.2, 1993, pp. 186-191.
- ・ 河野保雄編『湯浅譲二の世界』、芸術現代社、2004年。
- ・ 湯浅譲二「テープ音楽の器楽への影」、『トランソニック』、全音楽譜出版社、4号、1974年、36-47頁。
- ・ 湯浅譲二『現代音楽・ときるとき』、全音楽譜出版社、1978年。
- ・ 湯浅譲二「作曲家のティータム：湯浅譲二・実験と自己投企」、『音楽の友』、37巻8号、1978年、24-25頁。
- ・ 湯浅譲二『音楽のコスモロジーへ』、青土社、1981年。
- ・ 湯浅譲二・川田順造「川田順造、湯浅譲二往復書簡」、『ポリフォーン』、サントリー音楽財団、13巻、1993年、177-190頁。
- ・ 湯浅譲二「音楽深遠：日本の心と現代音楽」、『紫明』、紫明の会、2号、1998年、57-61頁。
- ・ 湯浅譲二「特別インタビュー〈サントリーホール国際作曲委嘱シリーズ〉監修に就任、2001年武満徹作曲賞の審査にあたる湯浅譲二氏」、『音楽芸術』、音楽之友社、56巻8号、1998年、68-72頁。
- ・ 湯浅譲二『人生の半ば：音楽の開かれた地平へ』、慶応義塾大学出版会、1999年。
- ・ 湯浅譲二「丘の上：外から見た日本人」、『三田評論』、慶應義塾大学、1033号、2001年、7-8頁。
- ・ 湯浅譲二・坪井栄孝「新春特別対談・坪井栄孝日本医師会長&作曲家湯浅譲二氏：医療も音楽もコスモロジーが大事だ!：医大や音大でこそ必要な人類学の講義」、『財界ふく

- しま』、32 卷 1 号、2003 年、82-95 頁。
- ・湯浅譲二「私と音楽、私と作曲（特別企画 湯浅譲二のコスモロジー）」、『音楽現代』、芸術現代社、33 卷 4 号、2003 年、99-101 頁。
 - ・湯浅譲二「ライナーノート」、『日本の電子音楽(1)葵の上』、Edition OMEGA POINT、2004 年。
 - ・湯浅譲二「丘の上：ニューヨークの個展コンサート」、『三田評論』、慶應義塾大学、1103 号、2007 年、6-8 頁。
 - ・湯浅譲二・西村朗『未聴の宇宙、作曲の冒険』、春秋社、2008 年。
 - ・湯浅譲二・渡辺守章ほか「討議・観世寿夫と現代（国際シンポジウム「観世寿夫とは何だったのか」報告）」、『演劇映像学：演劇博物館グローバル COE 紀要』、2010 年 2 号、2010 年、27-42 頁。
 - ・湯浅譲二ほか「特集：湯浅譲二その花の位」、『洪水：詩と音楽のための』、8 号、2011 年、20-78 頁。
 - ・湯浅譲二・川田順造『人間にとっての音⇄ことば⇄文化』、洪水企画、2012 年。

〈湯浅譲二に関する論考〉

- ・ Holter, Colin, “Structural Integration of Television Phenomena in Joji Yuasa’s Observations on Weather Forecasts”, in : *Music of Japan Today*, ed. Michael Richards and Kazuko Tanosaki, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 114-122.
- ・ Kushida, Mari, “Noh Influences in the Piano Music of Joji Yuasa.” Ph.D. Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1998.
- ・ Tanosaki, Kazuko, “Concepts of Cosmos and Temporality within Joji Yuasa’s Cosmos Haptic II for Piano.” in : *Music of Japan Today*, ed. Michael Richards & Kazuko Tanosaki, Cambridge Scholars Publishing, 2008, pp. 183-195.
- ・ 相澤啓三「湯浅譲二のプロジェクション」、『音楽芸術』、音楽之友社、33 卷 12 号、1975 年、32-35 頁。
- ・ 秋山邦晴「湯浅譲二：その内触覚的な宇宙のプロジェクション」、『日本の作曲家たち〈上〉：戦後から真の戦後的な未来へ』、音楽之友社、1978 年、299-324 頁。
- ・ 植野洋美「日本のテープ音楽におけるホワイトノイズの使用の分析：湯浅譲二《ホワイトノイズによるプロジェクション・エセムプラスチック》」、『エリザベト音楽大学紀

- 要』、エリザベト音楽大学、29 卷、2009 年、1-16 頁。
- ・柿沼敏江「湯浅譲二と言語という装置」、『音楽芸術』、音楽之友社、42 卷 10-12 号、1984 年、100-104、105-109、95-101 頁。
 - ・片山杜秀「CLOSE UP 現代音楽関連情報 1・湯浅譲二、ひとり語り：その人生と音楽：宇宙的無意識の表現こそ芸術の極地（特集 Japanese Composers, U-50：新世代日本ゲンダイオンガクガイド）」、『音楽の友』、音楽之友社、60 卷 5 号、2002 年、93-95 頁。
 - ・近藤譲「武田明倫・レコード《湯浅譲二／作品集》を読む」、『トランソニック』、全音楽譜出版社、10 号、1976 年、96-101 頁。
 - ・佐野光司「〈今日の音楽 I～VIII〉：鉄鋼館スペース・シアターの現代音楽祭」、『音楽芸術』、音楽之友社、28 卷 10 号、1970 年、57-61 頁。
 - ・武田明倫「レコード《湯浅譲二／作品集》」、『トランソニック』、全音楽譜出版社、8 号、1975 年、90-94 頁；9 号、1976 年、85-88 頁。
 - ・東京コンサーツ編『湯浅譲二：作曲家の個展'86』、サントリー音楽財団、1986 年。
 - ・中辻小百合「湯浅譲二の《天気予報所見》における言語コミュニケーションに含まれる非言語的側面」、『音楽研究：大学院研究年報』、国立音楽大学、22 号、2010 年、107-122 頁。
 - ・中辻小百合「湯浅譲二の《ヴォイセス・カミング》：発話言語の音楽的および詩的再構成」、『音楽研究：大学院研究年報』、国立音楽大学、23 号、2011 年、17-32 頁。
 - ・松平頼暁「1974・二・六一電氣的に拡大された音響を主材とする作品とシアター・ピースのための演奏会について」、『音楽芸術』、音楽之友社、32 卷 4 号、1974 年、67-69 頁。
 - ・吉田耕一「投企の存在論：または湯浅譲二の音楽をめぐって」、『季刊芸術』、季刊芸術出版、第 6 卷 1 号、1972 年、106-113 頁。

〈音楽に関する一般的文献〉

- ・Bosseur, Jean-Yves, *Vocabulaire de la musique contemporaine*. Minerve, 1996. (ボスール、ジャン＝イヴ『現代音楽を読み解く 88 のキーワード：12 音技法からミクスト作品まで』、栗原詩子訳、音楽之友社、2008 年。)
- ・Cage, John, *Pour les Oiseaux : Entretiens avec Daniel Charles*. Belfond, 1976. (ケージ、ジョン『ジョン・ケージ：小鳥たちのために』、青山マミ訳、青土社、1982 年。)

- Galliano, Luciana, *Yogaku : Japanese Music in the 20th Century*. [*Yogaku : Percorsi della musica giapponese nel Novecento*. Libreria Editrice Cafoscarina, 1998.] Trans. by Martin Mayes. Scarecrow Press, 2003.
- Gieseler, Walter, *Komposition im 20. Jahrhundert : Details, Zusammenhänge*. Moeck, 1975. (ギーゼラー、ヴァルター『20世紀の作曲：現代音楽の理論的展望』、佐野光司訳、音楽之友社、1988年。)
- Griffiths, Paul, *A Concise History of Modern Music from Debussy to Boulez*. Thames and Hudson Ltd, 1978. (グリフィス、ポール『現代音楽小史：ドビュッシーからブーレーズまで』、石田一志訳、音楽之友社、1984年。)
- Griffiths, Paul, *Cage*. David Higham Associate Ltd, 1981. (グリフィス、ポール『ジョン・ケージの音楽』、堀内宏公訳、青土社、2003年。)
- Heifetz, Robin J., “European Influence upon Japanese Instrumental and Vocal Media : 1946-1977.” *The Music Review*, Black Bear Press, vol.47, no.1, 1986, pp. 29-43.
- Karkoschka, Erhard, *Das Schriftbild der neuen Musik*. Moeck, 1966. (カルコシュカ、エルハルト『現代音楽の記譜』、入野義朗訳、全音楽譜出版社、1978年。)
- Leeuwen, Theo Van, *Speech, Music, Sound*. Palgrave Macmillan, 1999.
- Meyer, Leonard B., *Emotion and Meaning in Music*. The University of Chicago Press, 1961.
- Ross, Alex, *The Rest is Noise : Listening to the Twentieth Century*. Farrar, Straus and Giroux, 2007. (ロス、アレックス『20世紀を語る音楽 2』、柿沼敏江訳、みすず書房、2010年。)
- Sawabe, Yukiko, “Modern Japanese Composers : Historical Development and Current Observations.” *Intercultural Music Vol.1*, Ed. by Cynthia Tse Kimberlin and Akin Euba. Bayreuth African Studies, 1995, pp. 69-76.
- Tarasti, Eero, *Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press, 1994.
- 秋山邦晴『日本の作曲家たち〈上〉：戦後から真の戦後的な未来へ』、音楽之友社、1978年。
- 秋山邦晴『日本の作曲家たち〈下〉：戦後から真の戦後的な未来へ』、音楽之友社、1979年。

- ・有田栄「音、言葉、声：ベリオとライヒの作品における声のプロセス」、東京芸術大学大学院 2001 年度博士論文。
- ・石澤眞紀夫ほか『21 世紀の音楽入門：声・魂を揺さぶるもの』、教育芸術社、2003 年。
- ・サントリー音楽財団編『ポリフォーン：音楽評論の開かれた場』、7 号、1990 年。
- ・神月朋子『ジェルジ・リゲティ論：音楽における現象学的空間とモダニズムの未来』、春秋社、2003 年。
- ・近藤譲『音を投げる：作曲思想の射程』、春秋社、2006 年。
- ・柴田南雄「日本の電子音楽の歴史と現状」、『トランソニック』、全音楽譜出版社、4 号、1974 年、48-59 頁。
- ・柴田南雄『日本の音を聴く』、青土社、1987 年。
- ・柴田南雄『声のイメージ』、岩波書店、1990 年。
- ・島岡譲『フーガの実習』、国立音楽大学、出版年不明。
- ・庄野進『聴取の詩学：J.ケージから、そして J.ケージへ』、勁草書房、1991 年。
- ・庄野進『音へのたちあい：ポストモダン・ミュージックの布置』、青土社、1992 年。
- ・庄野進・高野紀子編『音楽のテアトロン』、勁草書房、1994 年。
- ・白石美雪『ジョン・ケージ：混沌ではなくアナーキー』、武蔵野美術大学出版局、2009 年。
- ・瀧口修造『瀧口修造コレクション 7：実験工房・アンデパンダン』、みすず書房、1992 年。
- ・武満徹「作曲者による作品解説」、『海へ～現代日本フルート音楽の諸相』、DENON、COCO-70817-8、4 頁。
- ・田中雄二『電子音楽 in JAPAN』、株式会社アспект、2001 年。
- ・武田明倫編『日本の作曲：1969-1989』、サントリー音楽財団、1990 年。
- ・長木誠司・樋口隆一編『武満徹：音の河のゆくえ』、平凡社、2000 年。
- ・土肥みゆき編『三善晃・猪本隆』、尼崎印刷、1993 年。
- ・西澤晴美編『ドキュメント実験工房 2010』、東京パブリッシングハウス、2010 年。
- ・日本の作曲・21 世紀へのあゆみ実行委員会編『Concert20-21：日本の作曲・21 世紀へのあゆみ。シリーズ第 1 期(1945 年-1960 年)』、日本の作曲・21 世紀へのあゆみ実行委員会、1989 年。
- ・沼野雄司『リゲティ、ベリオ、ブーレーズ：前衛の終焉と現代音楽のゆくえ』、音楽之友社、2005 年。

- ・ 福住治夫編『実験工房と瀧口修造』、佐谷画廊、1991年。
- ・ 船山隆「バベルの音楽言語」、『ストラヴィンスキー：二十世紀音楽の鏡像』、音楽之友社、1985年、201-246頁。
- ・ 堀恭編『日本の作曲 20世紀』、音楽之友社、1999年。
- ・ 松平頼暁『現代音楽のパスサージュ：20.5世紀の音楽』、青土社、1995年。
- ・ 矢野暢「20世紀音楽の構図：ルチアーノ・ベリオの〈声〉の芸術」、『音楽芸術』、音楽之友社、49巻9号、1991年、66-71頁。

〈言語・コミュニケーションおよび一般的文化事象に関する文献〉

- ・ Argyle, Michael, *Bodily Communication*. Routledge, 1990.
- ・ Barthes, Roland, *Essais critiques III : L'Obvie et l'obtus*, Editions du Seuil, 1982. (バルト、ロラン『第三の意味：映像と演劇と音楽と』、沢崎浩平訳、みすず書房、1984年。)
- ・ Hall, Edward T., *The Silent Language*. Doubleday & Company, 1959. (ホール、E. T.『沈黙のことば』、國弘正雄ほか訳、南雲堂、1966年。)
- ・ Hall, Edward T., *The Hidden Dimension*. Doubleday & Company, 1966. (『かくれた次元』、日高敏隆、佐藤信行訳、みすず書房、1970年。)
- ・ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*. Les Éditions de Minuit, 1973. (ヤコブソン、ロマン『一般言語学』、田村すゝ子他訳、みすず書房、1973年。)
- ・ Knapp, Mark L. & Hall, Judith A. *Nonverbal communication in human interaction*. Harcourt Brace College Publishers, 1997.
- ・ Matsumoto, David, *Culture and psychology*. Wadsworth, 2000.
- ・ Nöth, Winfried, *Handbook of Semiotics*. Indiana University Press, 1990.
- ・ Ong, Walter J., *Orality and Literacy : The Technologizing of the World*. Methuen & Co. Ltd, 1982. (オング、W. T.『声の文化と文字の文化』、桜井直文他訳、藤原書店、1991年。)
- ・ Poyatos, Fernando, *Paralanguage : A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive speech and sound*. John Benjamins, 1993.
- ・ Sartre, Jean-Paul, *L'Existentialisme est un humanism*. Editions Nagel, 1946. (サルトル、ジャン＝ポール『実存主義とは何か』、伊吹武彦ほか訳、人文書院、1955年。)

- Searle, J. R., *Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press, 1969. (サール、J. R. 『言語行為：言語哲学への試論』、坂本百大、土屋俊訳、勁草書房、1986年。)
- Shannon, Claude Elwood, “Information Theory.” *Collected Papers*, Ed. by N. J. A. Sloane, and Aaron D. Wyner. Wiley-IEEE Press, pp. 212-220.
- Vargas, F. Marjorie, *An Introduction to Nonverbal Communication*. Iowa State University Press, 1987. (ヴァーガス、F. マジョリー 『非言語コミュニケーション』、石丸正訳、新潮社、1987年。)
- 青木満 『それでも地球は回っている：近代以前の天文学史』、ベレ出版、2009年。
- 飯野勝己 『言語行為と発話解釈：コミュニケーションの哲学に向けて』、勁草書房、2007年。
- 大浜るい子他 「自由談話に見られるスピーチレベルシフト現象」、『教育学研究紀要』、中国四国教育学会、44巻（第2部）、1998年、389-397頁。
- 佐々木正人 『からだ：認識の原点』、東京大学出版会、1987年。
- 佐藤毅編 『コミュニケーション社会学』、サイエンス社、1985年。
- 末田清子、福田浩子 『コミュニケーション学：その展望と視点』、松柏社、2003年。
- 寺澤芳雄編 『英語語源辞典』、研究社、1997年。
- 西尾新 『発話にともなう身振りの機能』、風間書房、2006年。
- 野内良三 『レトリック入門：修辞と論証』、世界思想社、2002年。
- 橋内武 『ディスコース：談話の織りなす世界』、くろしお出版、1999年。
- 林進編 『コミュニケーション論』、有斐閣、1988年。
- 林宅男編著 『談話分析のアプローチ：理論と実践』、研究社、2008年、
- 宮川康子 「宇宙論」、『岩波哲学・思想事典』、1998年、131-135頁。
- 吉見俊哉、若林幹夫、水越伸 『メディアとしての電話』、弘文堂、1992年。
- 吉見俊哉、水越伸 『改訂版：メディア論』、放送大学教育振興会、2001年。
- 吉見俊哉 『メディア文化論：メディアを学ぶ人のための15話』、有斐閣、2004年。
- 吉本隆明 『言語にとって美とはなにか：定本1』、角川書店、1990年。

〈使用音源〉

- ・湯浅譲二『湯浅譲二ピアノ作品集／テープ音楽集』、コロムビア、COCO-73051。

〈使用楽譜〉

- ・湯浅譲二『演奏詩・呼びかわし Performing Poem “Calling Together”』、全音楽譜出版社、1973年。
- ・湯浅譲二『問い Questions』、全音楽譜出版社、1980年。
- ・湯浅譲二『天気予報所見 Observations on Weather Forecasts』、日本ショット社、1986年。

〈参考サイト〉

- ・森大毅「話し言葉が伝えるものとは、結局何なのか？：概念の整理および課題」（2013年7月23日アクセス）
http://www.ninjal.ac.jp/event/specialists/project-meeting/files/JCLWorkshop_no1_papers/JCLWorkshop2012_52.pdf

湯浅譲二・年譜

年譜を作成するにあたって参考にした文献およびサイトは以下の通りである。

湯浅譲二『人生の半ば：音楽の開かれた地平へ』、慶応義塾大学出版会、1999年、2-58頁。

河野保雄編『湯浅譲二の世界』、芸術現代社、2004年、172-177頁。

湯浅譲二・西村朗『未聴の宇宙、作曲の冒険』、春秋社、2008年。

「東京コンサーツ・コンサーツ通信 1999～2013年」(2013年7月アクセス)

<http://www.tokyo-concerts.co.jp/index.cfm?menu=news&lang=jp>

1929年	8月12日、福島県郡山市に父大太郎、母音枝の次男として生まれる。 小学校3年生でブラスバンド部に入り、トランペットを吹き始める。また謡曲を習い始める。
1942年 (13歳)	福島県立安積中学校(現・福島県立安積高等学校)入学。独学で作曲を始める。
1948年 (19歳)	上京。医学部受験のための浪人生活を開始する。新作曲派協会などの作品発表会を聴きに行くようになる。
1949年 (20歳)	4月、慶應義塾大学教養学部(医学部進学コース)入学。同大「現代音楽研究会」に参加し、秋山邦晴と出会う。
1951年 (22歳)	慶應義塾大学を中退し、作曲家を志す。また早稲田大学劇団の劇音楽を手がけ始める。
1952年 (23歳)	前年に結成された「実験工房」に参加。第4回演奏会にてピアノ作品《2つのパストラール》でデビュー。
1957年 (28歳)	TBS制作『檜山節考』以降、ラジオ・テレビの音楽に携わるようになる。
1958年 (29歳)	11月、作曲家・鈴木博義の妹・玲子と結婚。
1959年 (30歳)	20世紀音楽研究所「第3回現代音楽祭」にて《プロジェクション・トポロジク》委嘱初演。

1960年 (31歳)	長女玲奈誕生。 《白い長い線の記録》以降、記録映画の音楽制作に携わるようになる。
1962年 (33歳)	4月、ピアノのための《プロジェクション・エセムプラスティック》がハワイ現代音楽祭でジョン・ケージと武満徹により演奏される。
1964年 (35歳)	6月、長男龍平誕生。
1967年 (38歳)	11月、ロジャー・レイノルズ、秋山邦晴とともに「クロストーク」を組織。
1968年 (39歳)	8月、ニューヨークのジャパン・ソサエティの招待により家族と渡米。その後6ヶ月滞在し、多くの芸術家と交流する。 12月、ニューヨークのアジア・ハウスにてジャパン・ソサエティ主催の湯浅譲二個展開催。
1970年 (41歳)	7月、ハワイ現代音楽祭にて《弦楽四重奏のためのプロジェクション》および《トリプリシティ》の初演に立ち会う。またハワイ大学にて図形楽譜に関する講演をおこなう。
1971年 (42歳)	5月、ISCM 日本支部代表として国際現代音楽協会世界音楽祭（ロンドン）に参加。 12月、ISCM 第46回世界音楽祭のプログラム委員に選出。オーストリアのグラーツを訪れる。
1972年 (43歳)	NHK 委嘱作品《クロノプラスティック》初演。『音楽芸術』誌上に「円盤と現代音楽的宇宙」を1年間連載。また同誌3月号にて「湯浅譲二論」が特集される。 12月、武満徹、高橋悠治、林光、一柳慧、柴田南雄、松平頼暁とともにグループ「トランソニック」結成。
1974年 (45歳)	ISCM・WMD ロッテルダム大会に参加し、《クロノプラスティック》入選。
1975年 (46歳)	日本現代音楽協会主催「現代の音楽展'74 第2夜 音楽の新しい語り口」プロデュース。『湯浅譲二：作品集』（日本コロムビア）が第13回レコード・アカデミー賞（特別部門日本人作品）受賞。

1976年 (47歳)	1月、カリフォルニア大学サンディエゴ校実験音楽センターの招待で渡米。同センターにて《マイ・ブルー・スカイ第2番：南カリフォルニアの》制作。 5月、西ドイツのDAADベルリン芸術家プログラムの招待により1年間ベルリンに滞在。講演、シンポジウム、自作品による演奏会等を行う。
1978年 (49歳)	5月、ISCM第52回世界音楽祭（ヘルシンキ）に《オーケストラのための時の時》入選。 10月、ISCM第53回世界音楽祭（アテネ）にマルチ・メディア作品プログラム企画のため渡欧。 著作『現代音楽・ときるとき』出版。
1979年 (50歳)	ISCM本部実行委員を務める（～80年）。
1980年 (51歳)	月刊『ハミング』にて1年間対談を連載。 ニュー・サウス・ウェールズ音楽院（シドニー）にコンポーザー・レジデンスとして招待される。また日本現代音楽協会副委員長を務める（～81年）。
1981年 (52歳)	日本現代音楽協会主催「現代音楽展'81・ISCM世界音楽の日々からの夕べ」制作。 日本作曲家協議会副委員長を務める。 《芭蕉の風景》がISCM世界音楽の日々（ブリュッセル）にて入選。 対談集『音楽のコスモロジーへ』出版。 香港にて「アジア作曲家会議」に出席。 英国文化振興会主催「現代音楽巡回演奏会」に招待参加。 カリフォルニア大学サンディエゴ校（USCD）作曲科教授に就任（～94年）。
1982年 (53歳)	《問い》がISCM（オルフス）にて入選。またISCM'83（モンテリオール）にて審査員を務める。 福島国際セミナー実行委員に就任し、「音楽における進歩と伝統」について講演。
1983年 (54歳)	NHK委嘱作品《オーケストラのための透視図法》初演、文化庁芸術祭大賞受賞。

1984年 (55歳)	<p>ISCM・WMD トロント・モンリオール大会にて《天気予報所見》が審査員作品となる。</p> <p>6月、「ニューヨーク・フィル・ホライズン'84」参加。</p> <p>12月、「アジア太平洋音楽祭」(ニュージーランド)に招待参加。またアムステルダム作曲家講習会に講師として招待される。</p>
1985年 (56歳)	<p>ブルジュの電子音楽祭にて《夜半日頭に向かいて》が演奏される。</p> <p>また「ミュージック・フロム・ジャパン」(ワシントン)に招待され、《芭蕉の風景》が演奏され、シンポジウムのパネリストも務める。</p>
1986年 (57歳)	<p>8月、「国際コンピューターミュージック・フェスティバル」(郡山)の企画・監修。また「東京の夏音楽祭」にて講演。</p> <p>12月3日、サントリー音楽財団コンサート「作曲家の個展'86 湯浅譲二」開催。</p>
1987年 (58歳)	<p>3~6・11月、IRCAMにて《世阿弥・九位》制作。</p> <p>7月13日、東京大学教養学部で講演「湯浅譲二の思想と技法」を行う。</p>
1988年 (59歳)	<p>《啓かれた時》で第36回尾高賞受賞。</p> <p>7月27~31日、「レルネンボルグ・ミュージック'88」(デンマーク)にて公演と演奏会を行い、《マタリングス》初演。</p> <p>8月2~7日、ダルムシュタット現代音楽夏期講座にて講演「音楽と言語の新しい関係」とコンサートを行う。</p>
1989年 (60歳)	<p>8月23日、「第2回郡山国際テクノ・ミュージック・ビエンナーレ」企画・構成、《世阿弥・九位》日本初演。</p>
1990年 (61歳)	<p>2月15~19日、セロツキ国際作曲コンクール(ポーランド)審査委員を務める。</p> <p>5月1~3日、カリフォルニア大学サンタクルーズ校音楽祭に招待作曲家として参加。</p> <p>6月、メッサ・カレッジで講演「文化の多様性と創造性」を行う。</p> <p>12月、ISCM '91(チューリッヒ)の審査員として招待される。</p>

<p>1991年 (62歳)</p>	<p>5月6日～6月9日、パリのアトリエ・ドゥ・ユピックにて《UPICによる始源への眼差し》制作。そして8月21日、「第3回郡山国際テクノ・ミュージック・ビエンナーレ」にて同作品が初演される。</p> <p>9月13～22日、ISCM'91(チューリッヒ)にて《チェロとピアノのためのプロジェクト》が演奏される。</p>
<p>1992年 (63歳)</p>	<p>3月27日、大阪いずみホールにて「サントリー音楽財団コンサート湯浅譲二」開催。</p> <p>5月28日「今日の音楽 Music Today'92」にて「湯浅譲二作品演奏会」開催。</p> <p>6月26日、韓国「大邱現代音楽祭」にて講演。また28・29日、ソウル文化センターでの「アジア現代音楽祭」にて演奏会と講演。</p> <p>9月26日～10月5日、ケルン日本文化会館による「ドイツ巡回演奏会」参加。</p> <p>10月23～31日、アムステルダム国際作曲家講習会にて講師を務める。</p>
<p>1993年 (64歳)</p>	<p>3月13～18日、早稲田大学理工学部において ISCM 参加作品の審査委員長として作品審査にあたる。</p> <p>4月、日本大学芸術学部大学院教授に就任。</p> <p>9月12日、ICMC で特別講演を行う。</p> <p>10月17～24日、「アジア現代音楽祭」(ソウル)に招待作曲家として参加。</p> <p>11月8～30日、メキシコ市・国立高等音楽院にワークショップ指導のため派遣される。</p>
<p>1994年 (65歳)</p>	<p>1月14日、都響日本の作曲家シリーズ15「湯浅譲二作品集」演奏会が開催される。</p> <p>3月27～30日、ニューメキシコ大学主催のコンポーザーズ・シンポジウムに招かれる。</p> <p>4月20～23日、カリフォルニア大学サンタ・バーバラ校「ニューディレクション・イン・アジア・アメリカン・ミュージック・フェスティバル」に招待作曲家として参加。</p> <p>5月17日、カリフォルニア大学サンディエゴ校引退記念コンサートが開催される。6月、同校教授を辞職。同時に名誉教授就任。</p>

1994年 (65歳) [続き]	10月1～8日、ストックホルムで開催された ISCM 世界現代音楽祭にて《始原への眼差 II》入選。 11月、郡山市市政 70 周年記念・特別功労者として表彰される。 12月、伊豆長岡町町民大学にて講演を行う。 アメリカから帰国。
1995年 (66歳)	10月、飛騨古川音楽大賞受賞。11月、京都音楽賞・大賞受賞。
1996年 (67歳)	1月、福島県県外在住者顕彰。 4月13日、彩の国さいたま芸術劇場・委嘱作品連続演奏会「日本の作曲家たち」において《序破急》初演およびシンポジウムのパネリストとして参加。
1997年 (68歳)	3月、芸術選奨文部大臣賞受賞。 5月、紫綬褒章受章。 6月、第 28 回サントリー音楽賞受賞。 11月、第 13 回京都賞受賞記念ワークショップ「クセナキス・イン・京都」のシンポジウムにパネリストとして参加。
1998年 (69歳)	2月7日、長野冬季オリンピック開会式の音楽を担当。 2月16日、第 28 回サントリー音楽賞コンサート開催。
1999年 (70歳)	平成 10 年度日本芸術院賞・恩賜賞受賞。 5月22～30日、ルーマニア現代音楽祭に招かれる。アペルト現代作曲コンクール審査委員長。 8月、日本大学芸術学部大学院教授を辞任し、同客員教授となる。
2000年 (71歳)	3月、映画「梟の城」(篠田正浩監督)の音楽で日本アカデミー賞受賞。 6月、June in Buffalo 現代音楽祭に招待される。
2001年 (72歳)	5月3日、NHK 委嘱作品《クロノプラスチック III：ヤニス・クセナキスの追憶に》初演。 9～10月、ISCM 横浜大会で国際審査員を務める。

2002年 (73歳)	<p>5月、東京オペラシティ主催「コンポージアム 2002 湯浅譲二の宇宙」が開催され、武満徹作曲賞審査委員を務める。</p> <p>8～9月、イタリア、チビテッラ・ラニエリ財団に招待され、ウンブリア古城に滞在する。またトリノおよびミラノのジュゼッペ・ヴェルディ音楽院で講演を行う。ローマ日本文化会館でコンサート開催。</p>
2003年 (74歳)	<p>《内触覚的宇宙 III》にて第51回尾高賞受賞。</p> <p>4月、メリーランド大学にて講演およびコンサートを行う。またカリフォルニア大学バークレー校にて講演、シンポジウムを行う。</p> <p>6月、武生国際音楽祭に招待される。</p>
2004年 (75歳)	<p>10月29日、「湯浅譲二作品連続演奏会」（東京文化会館）開催。</p>
2005年 (76歳)	<p>2月3日、「日本フィル・作曲家プロデュース・コンサート第3回湯浅譲二」が開催される。同楽団委嘱《始原への眼差 III》初演。</p> <p>ISCM2005 ザグレブにて《クロノプラスチック III》入選。ヴェニス・ビエンナーレにて</p>
2006年 (77歳)	<p>3月、ベルリン・メルツ・フェスティバルにて《冬の日・芭蕉讃》が演奏される。</p> <p>8月、「秋吉台の夏」にて《ぶらぶらチューバ》初演。</p> <p>9月、『湯浅譲二の世界』（芸術現代社）出版。</p>
2007年 (78歳)	<p>3月、ニューヨークでのミュージック・フロム・ジャパンにて「湯浅譲二個展」が開催される。委嘱作品《蕪村五句》初演。またコロンビア大学音楽部大学院で講演を行う。</p> <p>11月3日～12月16日、郡山市立美術館にて会館15周年記念「湯浅譲二展」が開催される。</p> <p>旭日小綬章受章。</p>
2008年 (79歳)	<p>3月、ex.主催「湯浅譲二“投企／げき” 投射実験」が開催される。</p> <p>5～6月、台北大学に招聘され、＜台北現代音楽祭＞にて講演とコンサートを行う。</p>

2008年 [続き]	10月、ISCM'08 ヴェルニウス（リトアニア）にて《内触覚的宇宙Ⅴ》入選。 カリフォルニア州パシフィック大学に招待され、コンサートと講演を行う。
2009年 (80歳)	5月23～30日、ルーマニア国際現代音楽祭「第19回現代音楽週間2009」に招待作曲家として参加し、その中で室内楽作品による個展が開催される。 9月22～27日、インターナショナル・アンサンブル・モデルン・アカデミーに招待される。
2010年 (81歳)	12月10日、「東京シンフォニエッタ第28回定期演奏会～湯浅譲二特集」が開催される。
2011年 (82歳)	11月13日、「湯浅譲二合唱作品による個展第1回」が開催される。
2012年 (83歳)	11月11日、「湯浅譲二合唱作品による個展第2回」が開催される。

湯浅譲二・作品表

ここでは映画・舞台作品のための音楽、編曲作品を除いた純音楽のみを扱う。

なお、表を作成するにあたって参考にした文献およびサイトは以下の通りである。

湯浅譲二『人生の半ば：音楽の開かれた地平へ』、慶応義塾大学出版会、1999年、2-58頁。

河野保雄編『湯浅譲二の世界』、芸術現代社、2004年、172-177頁。

「湯浅譲二作品リスト」(2013年7月アクセス)

<http://www.schottjapan.com/composer/yuasa/works/index.html>

「現代音楽コンサート情報メールマガジン・インデックス」(2013年7月アクセス)

<http://cmcmc.music.coocan.jp/>

西暦 (年)	タイトル(テキスト作者、出典)	ジャンル・ 編成	初演 (演奏者)	出版・レコード・ CD
1952	2つのパストラレ Two Pastorals	Pf	1952.8.9 (松浦豊明) 実験工房第4回演奏会	全音
1953	スリー・スコア・セット Three Score Set	Pf	1953.9 (松浦豊明) 実験工房第5回演奏会	全音
1954	サーカス・ヴァリエーション Circus Variation	2Pf	1954.8.5~7 (橘バレエ団)	ショット ※〈ワルツ〉のみ
1954	セレナーデ [ド] のうた Serenade : chant pour "Do"	Pf		カワイ、全音
1955	7人の奏者のためのプロジェ クション Projections for 7 Players	Fl (Picc), Ob, Cl. (B-Cl), Hrn, Trp, Vc, Pf	1955.7.12 (高橋安治、鈴 木清三、柴田清夫、千葉馨、 金石幸夫、堀江泰、外山雄 三、指揮=湯浅譲二) 実験工房室内楽作品発表 会 1956.10 改作	C-OP7123 D-COCO6273 D-COCO78449 Fo-FOCD3417

1957	内触覚的宇宙 Cosmos Haptic	Pf	1957.6.22 (園田高弘) 実験工房ピアノ作品発表 会	音友 J-NDMJ1 C-OP7174 D-COCO6274 D-COCO78450 EMI-18MN1015 Fo-FOCD3417 TO-TCM-02
1959	プロジェクション・トポロジク Projection Topologic	Pf	1959.8.19 (園田高弘) 20世紀音楽研究所第3回 現代音楽祭	音友、 日本ショット J-NDMJ1 C-OP7174 D-COCO6274 D-COCO78450
1961	葵の上 Aoi No Ue	ミュージック・コンク レート	1968.12 ニューヨーク (観世寿夫、観世栄夫、観 世静夫)	Edition OMEGA POINT OPA-001
1961	プロジェクション・エセムプラ スティク Projection Esemplastic	Pf	1962.2.23 高橋悠治リサ イタル	C-OS10055 C-OS10121 D-OW7840 D-OW7854 D-COCO78454 D-COCO78459 R-JRZ2104

1963	相即相入 Interpenetration	2 Fl.	1063.7.1 (野口龍、吉田雅夫)	音友 V-SJV1501 CS-SONC16019 C-OP7173 D-COCO6273 D-COCO78449 Fo-FOCD9429
1964	プロジェクション・エセムプラ スティク Projection Esemplastic	電子音楽 (ホワイト・ノイズ)	放送 1964.7=NHK NHK 電子音楽スタジオ 制作	NEUMA450-92 V-SJV1515 R-JRZ2104
1964	観息 Kansoku	声 (不確定)		
1967	ホワイト・ノイズによるアイコン Icon on the Source of White Noise	電子音楽 (ホワイト・ノイズ)	放送 1967.3=NHK 演奏会 1967.11.3 クロス トーク・インターメディア ア・フェスティヴァル	音友 C-Op7176 D-COCO6274 D-COCO78450
1967	未来へのステップ	吹奏楽	1967.8.12 (指揮=湯浅譲二、安積高校吹奏楽部)	
1967	チェロとピアノのためのプロ ジェクション Projection for Cello and Piano	Vc, Pf	1967.10.11 (岩本忠生、本 荘玲子) リチャード・カプチンスキ ー委嘱	音友 D-AA9674 C-OP7123 D-COCO6273 D-COCO78449 T-CZ30-9044

1967	プロジェクション「花鳥風月」 Projection Flower, Bird, Wind, Moon	8 箏, Orch	放送 1967.11.24 文化放 送 (指揮=渡辺暁雄、宮城 会、日本フィル) 演奏 1968.6 (指揮=秋山 和義、日本フィル他) 宮城会・文化放送委嘱	全音 D-OX4508 D-OW7842 C-OP7172 D-COCO6272 D-COCO78448
1968	電子ギターのためのプロジェ クション: 死者の奢り Projection for Electric Guitar : Arrogance of the Dead	Guit	放送 1968.6.7 (NHK)	
1969	ヴォイセス・カミング Voices Coming	テープ	放送 1969.9 NHK「現代 の音楽」	R-JRZ2104 C-OP7175 D-COCO6274 D-COCO78450
1970	スペース・プロジェクションの ための音楽 Music for Space Projection	テープ	万国博覧会「せんい館」	C-OP7175 D-COCO6274 D-COCO78450
1970	弦楽四重奏のためのプロジェ クション Projection for String Quartet	Stq	1970.7 ホノルル (ジュリ アード・アンサンブル)「今 世紀芸術祭」	全音 T-TA9302 C-OP7173 D-OW7842 D-COCO6273 D-COCO78449 Fo-FOCD9429
1970	トリプリシティ Triplicity	Cb	1970.7 ホノルル (ドナル ド・パルマ)「今世紀芸術 祭」	全音 R-JRZ2104 D-COCO6273 D-COCO78449

1971	問い Questions	混声合唱	1971.3.9 (指揮=岩城宏之、東京混声合唱団) 東京混声合唱団第61回定期演奏会	全音
1971	インター・ポジ・プレイ・ションI Inter-positi-play-tion I	Fl, Pf, 2Perc	1971.11.5 (野口龍、フランク・ベッカー、マイケル・ランタ、山口保宜) 遊歩音楽会	全音 EX-EX001
1971	アタランス Utterance	混声合唱	1971.12.5 (指揮=田中信昭、日本プロ合唱団連合)	全音 C-OP7176 D-COCO6272 D-COCO88449
1972	オン・ザ・キーボード On the Keyboard	Pf	1972.2.15 高橋アキ・ピアノリサイタル	音友 A-EEA85013 A-EEC60153 C-OP7174 D-COCO6274 D-COCO78450 EMI-18MN1016 ACM-ALCD46
1972	クロノプラスチック Chronoplastic	Orch	放送 1972.11.15=NHK・FM (指揮=岩城宏之、N響) 芸術祭大賞、尾高賞受賞 演奏会 1973.3.8 (指揮=岩城宏之、N響)	全音 ショット C-OP7172 D-OX4508 D-COCO6272 D-COCO78448 K-KICC2014

1973	インター・ポジ・プレイ・ション II Inter-posi-play-tion II	Fl, Hrp, Perc	1973.12.19 (小泉浩、篠崎史子、山口保宜) TOKK アンサンブル委嘱	全音 C-OP7174 D-COCO6273 D-COCO78449
1973	演奏詩・呼びかわし Performing Poem Calling Together	シアター・ピース (9人以上の奏者)	1974.2.6 (近藤譲、坪能克裕、小杉武久、西村正平、友竹正則、渡瀬満子、磨赤児、ジョセフ・ラブ、ピーター・サレミ) 現代の音楽展 '74	全音 EX-EX001
1974	領域 Territory	Mar, Fl, Cl, Perc, Cb	1974.7.15 (東京五重奏団) 日本コロムビア委嘱	音友 JFC C-GX7004 CS-28AG166 D-38C37-7280
1974	芭蕉の俳句によるプロジェクション Projection on Bashō's Haiku	混声合唱、 Vib	1974.11.11 (指揮=田中信昭、東京混声合唱団) 東京混声合唱団第 68 回定期演奏会	音友 V-SJX1069 V-VIGG40206 NAR-NARD5027
1975	マイ・ブルー・スカイ 第 1 番 My Blue Sky No.1	電子音楽	放送 1975.10=NHK NHK 電子音楽スタジオ制作	Edition OMEGA POINT OPA-001
1976	オーケストラのための時の時 TIME of Orchestral Time	Orch	第 1 部レコード 1975.8.15-16 (指揮=尾高忠明、都響) 全曲版 1977.4.23 (指揮=ミヒャエル・ギーレン、N響) クーセヴィツキー音楽財団委嘱	全音 ショット C-OP7172 D-OW7842 D-COCO6272 D-COCO78448 Fo-FOCD9288

1976	マイ・ブルー・スカイ第2番 南カリフォルニアの My Blue Sky No.2 : in Southern California	電子音楽	1976.3 カリフォルニア	
1976	私ではなく、風が・・・ Not I, but the Wind...	Amplified A-Sax	1976.10.8 パリ (野田燎)	音友 ペーターズ Pro Nova PV-ISPV122 Music Today- WWCC7107 Pro-Nova- ISPV175CD BIS-CD890
1977	マイ・ブルー・スカイ第3番 My Blue Sky No.3	Vn	1977.5 ベルリン (辰巳明子)	日本ショット V-SJX9541 Fo-FOCD9429
1978	フルート・ソロのためのドメイン Domain for Solo-Flute	Fl	1978.2.17 (小泉浩)	日本ショット ALM-AL21 Music Today- WWCC7108 D-COCO80449 CT-CMCD28100
1978	箏唄・芭蕉五句 Koto Uta Bashô's Five Haiku	箏、 十七絃箏	1978.11.6 (菊地梯子、矢崎明子) 菊地梯子リサイタル	全音 ソニック・アーツ CT-CMT1101 CT-32CM92

1979	擬声語によるプロジェクション Projection Onomatopoetic	混声合唱	1979.4.19 (指揮=田中信昭、東京混声合唱団) 東京混声合唱団第79回定期演奏会	東京混声合唱団
1979	デルフィのための儀式： 真夜中の太陽 Ritual for Delphi： The Midnight Sun	舞、尺八、 Perc, 電子 音楽、男声 合唱、児童 合唱、ダン サー	1979.9.14 ギリシャ(観世栄夫、横山勝也、吉原すみれ) ISCM ワールド・ミュージック・デイズ	
1979	舞働:デルフィのための儀式より Mai-Bataraki from Ritual for Delphi	舞、尺八、 Perc	1979.10.16 (観世栄夫、横山勝也、吉原すみれ)	
1980	芭蕉による風景 Scenes from Bashô	Orch	1980.5.18 (指揮=ハンス・ツェンダー、ザールラント放送交響楽团委嘱) 20世紀音楽祭	全音 ショット CT-CMT3018 CT-32CM293 Fo-FOCD2508
1980	クラリネット・ソリテュード Clarinet Solitude	Cl	1980.9.19 (森田利明) パンムジーク・フェスティバル	日本ショット Fo-FOCD3209 Nine Winds -NWCD0188
1980	オーケストラのためのレクイエム Requiem for Orchestra	Orch	2002.5.23 (指揮=飯森範親、東京交響楽団) フジTV 委嘱	日本ショット (レンタル)

1981	冬の日・芭蕉讃 A Winter Day for 5 Players : Homage to Bashô	Fl, Cl, Hrp, Pf, Perc	1981.2.14 トロント(ロバ ート・エイトケン、ニュ ー・ミュージック・コンサ ーツ)	日本ショット
1981	石舞台考 Ishibutai Kô	龍笛、3尺 八、十七絃 箏、Perc	放送 1981.11=NHK NHK 大阪委嘱	
1982	ふるさと詠唱(第1曲・第3 曲) Furusato Eisho	女声合唱	1982.8.7(指揮=渡辺康夫、 安積女子高校合唱部)	音友 音楽之友社 : KJCD0036
1983	天気予報所見 Observations on Weather Forecasts	Bar, Trp	1983.6.1 (THE : フィリ ップ・ラーソン、エド・ハ ーキンス) Music Today '83	日本ショット
1983	相即相入第2番 Interpenetration No.2	2Perc	1983.6.4 (山口恭範、吉原 すみれ)	日本ショット CS-32DC673
1983	バッハによる追悼曲:病める魂 のために A Dirge by Bach : for the Sick Soul	Orch	1983.7.8 (指揮=湯浅譲 二、日フィル)	
1983	オーケストラのための透視図 法 A Perspective for Orchestra	Orch	1983.11 (指揮=岩城宏之、 N響委嘱) 芸術祭大賞受賞	Fo-FOCD2508
1984	「夜半日頭」に向かいて:世阿 彌頌 Towards "The Midnight Sun" : Homage to Ze-Ami	テープ、Pf	1984.6.3 ニューヨーク(ア ラン・ファインバーグ)	CRI-CD707 W-WER2029-2

1984	新木遣・神田讃歌 (谷川俊太郎詩) Shin Kiyari Kanda Sanka	男声合唱、尺八	1984.10.1 (指揮=田中信昭、東京混声合唱団) 文化庁委嘱	
1984	世阿彌「九位」によるコンポジション Composition on Ze-Ami's Nine Grades	男声合唱	1984.10 (指揮=田中信昭、法政大学アリオン・コール) 法政大学アリオン・コール委嘱	
1984	懐かしいアメリカの歌 Dear Old Songs of America	混声合唱	1984.10.5 (指揮=田中信昭、東京混声合唱団) 東京混声合唱団第99回定期委嘱	合唱音楽振興会 音友 Brain : BOCD8908-8909
1985	擬声語によるうたあそび Uta Asobi (Play Songs) on Onomatopoeia	児童合唱	1985.11.30 (指揮=田中信昭、東京放送児童合唱団、ひばり児童合唱団、東京荒川少年少女合唱団) 日生劇場委嘱	ソニック・アーツ
1986	内触覚的宇宙 II : トランスフィギュレーション Cosmos Haptic II : Transfiguration	Pf	1986.2.21 (高橋アキ)「新しい耳」シリーズ IV	日本ショット Nine Winds- NWCD088
1986	ヴィオラとオーケストラのための「啓かれた時」 Revealed Time for Viola and Orchestra	Va, Orch	1986.12.3 (リヴカ・ゴラーニ、指揮=岩城宏之、東京都交響楽団) サントリー音楽財団コンサート「作曲家の個展'86」 尾高賞受賞	Fo-FOCD2508
1987	舞働 II Mai-Bataraki II	A-Fl	1987.5.20 ロサンゼルス (赤尾三千子)	日本ショット CT-CMCD28100

1987	白の研究 A Study in White	コンピューター音楽	1987.12.12 サンフランシスコ	
1988	原風景 To the Genesis	笙	1988.3.18 (宮田まゆみ) 宮田まゆみ・カザルスホール共同委嘱	ISBM 4-393-9005 8-8 (録音付き)
1988	世阿彌・九位 Nine Levels by Ze-Ami	コンピューター合成音、 Chamber-Ens.	1988.4.11 パリ (指揮=ケント・ナガノ、アンサンブル・アンテル・コンタンポラン) IRCAM 委嘱	NEUMA 450-96
1988	組曲「風姿行雲」(大岡信選歌・作歌) Suite Fushi Gyo-Un	邦楽器、Alt, Ten	1988.6.29 (宮田まゆみ、赤尾三千子他) 国立劇場委嘱	
1988	つぶやき (R.D.レイン詩) Mutterings	Sop, 7 Players	1988.7.31 レルケンボルグ (指揮=K.A.ラムッセン、エルシナー・プレイヤーズ)	日本ショット (レインタル) CRI-CD652
1989	タームズ・オブ・テンポラル・ディーテイリング:D.ホックニーへのオマージュ Terms of Temporal Detailing : A Homage to David Hockney	B-Fl	1989.6 サンディエゴ (セバスティアン・ウィンストン) 全米芸術基金委嘱	日本ショット Einstein Records 005 NEUMA 450-96 CT-CMCD28100
1989	芭蕉による風景 II Scenes from Bashô II	Orch	1989.9.18 (指揮=尾高忠明、東京フィル) 東急 Bunkamura 委嘱	
1990	郡山讃歌「ふるさと・わが街」 (三谷晃一作詞)	混声合唱、 Orch	1990.2.25 郡山	

1990	内触覚的宇宙 III : 虚空 Cosmos Haptic III : Kokuh	二十絃箏、 尺八	1990.12.10 (吉村七重、三 橋貴風) 吉村七重、三橋貴風委嘱	ISBM 4-393-9005 8-8 (録音付き) ソニック・アーツ CT-32CM189 CT-CMCD99043
1991	シベリウス讃: ミッドナイト・ サン Homage a Sibelius : The Midnight Sun	Orch	1991.5.3 ヘルシンキ (指 揮=リチャード・フレッチ ャー、ヘルシンキ・フィル ハーモニーオーケストラ) ヘルシンキ・フィル委嘱 (シベリウス生誕 125 周 年記念)	Ondine- ODE767-2
1991	UPIC による始原への眼差し Eye on Genesis for UPIC	テープ	1991.8.21 郡山	NEUMA 450-96
1991	声のための「音楽 (オトガク)」 Phonomatopoeia	混声合唱	1991.10.25 (指揮=辻正 行、クロスロード・アカデ ミーコア) 辻正行委嘱	日本ショット
1992	始原への眼差し II Eye on Genesis II	Orch	1992.5.1 (指揮=外山雄 三、N 響) N 響委嘱	日本ショット Fo-FOCD2508 Fo-FOCD9288
1993	虚空 Kokuh : Toward the Genesis	Accordion		
1994	ピアノ・コンチェルティノー Piano Concertino	Pf, Orch	1994.9.24 名古屋 (指揮= 岩城宏之、木村かをり、オ ーケストラ・アンサンブル 金沢) オーケストラ・アン サンブル金沢委嘱	全音 Deutsche Grammophon- POCG1860

1994	5人の奏者のための序章	Fl, Vn, Vc, Perc, Pf	1994.10.15 (小泉浩、小林健次、荻田雅治、山口恭範、野平一郎) 彩の国さいたま芸術劇場 委嘱	
1995	交響組曲「奥の細道」 Symphonic Suite “The Narrow Road into the Deep North : Bashō”	Orch	1995.4.8 郡山 (指揮=本名徹二、読響) 福島中央テレビ 25 周年記念委嘱	Fo-FOCD2015 Fo-FOCD3506
1995	レスポンソリウム：「和解のレクイエム」より Responsorium from “Requiem of Reconciliation”	Sop, Alt, Ten, Bar, 混声合唱, Orch	1995.8.16 シュトゥットガルト (指揮=ヘルムート・リリング、イスラエル・フィルハーモニック・オーケストラ) シュトゥットガルト・バッハアカデミー委嘱	Hanssler- DDD98931 D-COCO78776-7
1995	ヴィオラ・ローカス Viola Locus	Va	1995.11.25 (トマス・カクシュカ) 彩の国さいたま芸術劇場 委嘱	日本ショット
1996	序破急 JO HA KYU	Fl, Vn, Vc, Perc, Pf	1996.4.13 (小泉浩、小林健次、荻田雅治、山口恭範、野平一郎) 彩の国さいたま芸術劇場 委嘱	

1996	ヴァイオリン協奏曲：イン・メモリー・オブ・武満徹 Violin Concerto : In Memory of Toru Takemitsu	Vn, Orch	1996.10.28 (堀米ゆず子、指揮＝若杉弘、N 響) サントリーホール 10 周年記念委嘱	日本ショット Sony-SRCR1777
1996	弦楽四重奏のためのプロジェクション II Projection for String Quartet II	Stq.	1996.11.27 (ニューアーツ弦楽四重奏団) ニューアーツ弦楽四重奏団委嘱	日本ショット CT-30CM557
1997	ソリテュード・イン・メモリアム T. T. Solitude in Memoriam T. T.	Vn, Vc, Pf	1997.2.8 ニューヨーク (佐藤瑛理子、フレッド・シェリー、デイヴィッド・オーエイ) ミュージック・フロム・ジャパン委嘱	日本ショット
1997	メロディーズ Melodies	Pf	1997.7.11 (里美暁美) 里美暁美委嘱	日本ショット
1997	コズミック・ソリテュード Cosmic Solitude	Bar, 混声合唱, Orch	1997.9.11 シュトゥットガルト (指揮＝ヘルムート・リリング、ゲッヒンガー・カントライ、バツハ・コレギウム・シュトゥットガルト)	
1997	礼楽：イ・サンユンの追憶に Reigaku : in Memoriam Isang Yun	A-Fl.	1997.9.17 ベルリン (ロスヴィタ・シュターゲ)	日本ショット CT-CMCD28100
1997	内触覚的宇宙 IV Cosmos Haptic IV	Vc, Pf	1997.10.31 (堤剛、若林顕) サントリーホール委嘱	日本ショット Sony-SRCR2291
1997	長野冬季オリンピック・ファンファーレ			

1999	声のためのプロジェクション：音響発生装置としての Projection for Voice : as a Sonic Apparatus	混声合唱	1999.3.24 (指揮=田中信昭、東京混声合唱団) 東京混声合唱団第169回 定期委嘱	東京混声合唱団 (非売)、 ソニック・アーツ
1999	ハープのある時空 Scenes with a Harp	Hrp, Tape	1999.10.5 (篠崎史子) 篠崎史子ハープの個展 VII 委嘱	
1999	ふるさと詠唱 (全曲) Furusato Eisho	女声合唱, Pf		音友 音楽之友社： KJCD0036
2000	インター・ポジ・プレイ・ション III Inter-posi-play-tion III	E-Hrn, Cb	2000.11.5 (溝入由美子、 溝入敬三) 溝入敬三委嘱	
2001	クロノプラスチック III：スタ シスとキネシスの間で：ヤニ ス・クセキナスの追憶に Chronoplastic III : Between Stasis and Kinesis : In memory of Iannis Xenakis	Orch	2001.5.3 (指揮=タン・ド ウン、N響) N響ミュージック・トゥモ ロー2001 委嘱	
2001	弦楽トリオのためのプロジェ クション Projection for String Trio	Vn, Va, Vc	2001.8.26 ルツェルン (竹 澤恭子、豊嶋泰嗣、堤剛) サントリーホール委嘱	Fo-FOCD9429
2002	内触覚的宇宙 V Cosmos Haptic V	Orch	2002.1.17・18 (指揮=尾 高忠明、日本フィル)	
2002	'Do you love me'から [R.D.レ イン] from 'Do you love me'	Sop.	2005.3.3 (平松英子)	
2003	イン・ア・レ・コン・パー・エ ックス In-A-Re-Con-Per-Ex	Trb.	2003.8.22 秋吉台 (バリ ー・ウェブ)	

2003	空 Sky [谷川俊太郎詩]	Sop, Pf	2003.9.29 (平松英子ほか) 新しいうたを創る会委嘱	ソニック・アーツ
2003	芭蕉の俳句による四季 Four Seasons from Bashô's Haiku	男声合唱	2003.10.3 (指揮=マッテ ィ・ヒュオッキ、ヘルシン キ大学男声合唱団)	
2004	息 Iki [谷川俊太郎詩]	混声合唱	2004.8.8 (指揮=田中信 昭、創る会合唱団) 創る会委嘱	音友 Fo-EFCD4173
2004	テナー・リコーダーのためのプ ロジェクション Projection for Tenor Recorder	T-Rec.	2004.8.21 (鈴木俊哉) 秋吉台の夏 2004	
2004	2台ピアノのためのプロジェ クション Projection for Two Pianos	2 Pf.	2004.10 (木村かをり、野 平一郎)	ソニック・アーツ Fo-FOCD9429
2005	箏歌・蕪村五句 Koto Uta Five Haiku from Buson	篠笛, 尺八, 笙, 太棹, 十七絃箏, 二十絃箏, Vo.	2005.9.27 (日本音楽集団) 日本音楽集団委嘱	
2006	風 Kaze [谷川俊太郎詩]	混声合唱	2006.3.16 (指揮=田中信 昭、東京混声合唱団) 東京混声合唱団第 204 回 定期委嘱	音友 Fo-EFCD4173
2006	秋 Aki [谷川俊太郎詩]	混声合唱	2006.3.16 (指揮=田中信 昭、東京混声合唱団) 東京混声合唱団第 204 回 定期委嘱	音友 Fo-EFCD4173
2006	ぶらぶらチューバ Rambling Tuba	Tuba	2006.8 秋吉台(橋本晋哉)	ソニック・アーツ Fo-FOCD9429

2006	箏歌・蕪村五句 Koto Uta Five Haiku from Buson	二十絃箏, Vo.	2006.3.8 (菊地梯子)	ソニック・アーツ C-CMCD28167
2006	マリンバのための音楽 Music for Marimba	Mar.	2006.11.10 (吉原すみれ)	ソニック・アーツ Fo-FOCD9429
2007	蕪村五句 Five Haiku from Buson	Mez, Fl, Cl, Perc, Hrp, Stq.	2007.3.3 ニューヨーク (佐藤瑛里子ほか)	日本ショット (レンタル)
2007/ 10	芭蕉の句による心象風景 Imaginary Landscapes from Bashô	Vn, Pf	全曲版 2011.3.13 静岡 (高橋比佐子、佐々木京 子)	
2008	悲歌 (エレジイ) An Elegy	Mand- Orch.	2008.9.21 (指揮=小出雄 聖、佐藤洋志、メトロポリ タン・マンドリン・オーケ ストラ) メトロポリタン・マンドリ ン・オーケストラ委嘱	
2009	人間の声のためのプロジェク ション Projection for Human Voices	混声合唱	2009.3.4 (指揮=西川竜 太、ヴォクスマーナ)	ソニック・アーツ
2009	交響組曲「秋風の芭蕉」 Symphonic Suite "Bashô in the Wind of Autumn"	Orch.	2009.7.12 広島 (指揮=山 下一史、NHK 交響楽団)	日本ショット (レンタル)
2009	歌 A Song [谷川俊太郎詩]	混声合唱	2009.12.20 (指揮=西川竜 太、成蹊大学混声合唱団)	
2010	プロジェクション・トランスソ ニック Projection Trans-Sonic	Perc-Ems.	2010.1.19 (パーカッショ ン・ミュージアム)	

2010	安積山の歌:万葉集第十六巻より	混声合唱	2011.3.6 (安積高校合唱団、安積黎明高校合唱団)	
2011	ギター組曲「藍より青く」 Guitar Suite “Ai Yori Aoku”	Guit.	2011.1.23 (村治佳織) 財団法人所沢市文化振興事業団委嘱	
2011	ミュージック・フォア・コスミック・ライツ Music for Cosmic Rites	雅楽	2011.7.22 (伶楽舎)	
2011	カヒガラ [瀧口修造詩]	女声合唱	2012.12.24 (指揮=西川竜太、女性合唱団暁)	
2012	ピアノ四重奏のための「ザ・トライアル」～フォア・ザ・ソウル・オブ・ザ・ロスト・ピープル “The Trial” for the Soul of the Lost People	Vn, Va, Vc, Pf	2012.3.9 (アンサンブル・コスモス)	
2012	「サーカス・ヴァリエーション」より from “Circus Variation”	Mand- Orch.	2012.9.17 (指揮=小出雄聖、メトロポリタン・マンドリン・オーケストラ) メトロポリタン・マンドリン・オーケストラ委嘱	
2012	雲 Kumo [谷川俊太郎詩]	混声合唱	2012.5.13 (指揮=西川竜太、混声合唱団空)	

謝辞

この度、本研究をまとめるにあたり、御指導いただきました庄野進先生に心より深く感謝申し上げます。先生に御指導いただいたからこそ、本研究の完成を迎えることができました。あたたかく見守って下さり、至らない点を教え導いて下さった先生に、心より深く御礼申し上げます。

また、作曲の山口博史先生、トーマス・マイヤー＝フィービッヒ先生、福士則夫先生、北爪道夫先生に心より厚く感謝申し上げます。