

武満 徹のピアノ・アンサンブル作品に関する一考察

濱 本 恵 康

(2003年9月30日受理)

A study concerning piano ensemble works of Toru Takemitsu

Yoshiyasu Hamamoto

Among the many piano works by Japanese composers that I have performed, I find a unique sense of sound in the works of Toru Takemitsu. Amid the contemporary trend towards ever greater diversification of sound, his works seem to have been constructed in resolute pursuit of what might be termed 'active space'. Although contact between Takemitsu and many of the avant-garde generation beginning with John Cage was close and extensive, there was a considerable gap between the kinds of 'resonance' they sought. Takemitsu's works give consistent evidence to his commitment to 'sounding across the air', the idea that the gathering of resonance occurs precisely in a momentary insight. Takemitsu, of course, also put his hand to electronic music and theater pieces, but in the end these were not genres that he took to. They were too different from 'sound' realized in unforeseen present.

With the piano solo works *Lent in Due Movimenti* (1950) and *Uninterrupted Rest* (1951), Takemitsu leapt into the limelight, subsequently producing a stylistically varied body of works. In this study, I have focused on representative works for piano solo and for piano in ensemble, considering the kind of 'resonance' Takemitsu sought from the viewpoint of the performer and the 'idiom' on which his works are founded, rather than 'pianism' or 'technique'

The piano is in sense a perfect musical instrument, yielding maximum effect with great economy of means. At the same time, the piano is therefore also a highly rationalized and standardized instrument. It is nonetheless inconceivable that the piano fall into desuetude or that composers cease to write for this instrument. Rather, composers of this century are faced with the challenge of discovering how the piano can be played in order to produce a 'resonance' that is uniquely their own. Taking such contradictions and challenges into consideration and bringing various contemporary ideas to bear on the question, I have sought to demonstrate in this study how an original sense of 'resonance' can be found in the piano works of Toru Takemitsu.

Key words: Resonance, Japanese composers, Piano ensemble

キーワード：音の響き，邦人作曲家，ピアノ・アンサンブル

はじめに

筆者はこれまでに、邦人作曲家のピアノ作品を数多く演奏してきたが、中でも武満徹のピアノ作品には、彼独特の感覚や音響を強く感じている。彼の作品の中には、現在音作りの多様化が進む中においても、断固

として、いわばアクティブな空間を求めて構築されていると思うのである。ジョン・ケージをはじめとする数々の前衛音楽家とも親交の深かった武満であるが、目指した「音の響き」には、ケージたちとは、かなりの隔りがあった。「音が空気を伝わること」を最後まで貫き、瞬間のひらめきの中にこそ、ほとんど全て

が含まれるという考えは、彼の全作品に一貫している事実である。勿論、電子音楽やシアター・ピースも手がけているが、結果的にはあまり好まなかったスタイルである。それは偶然が成す「音」とはまた違うものであったからである。

1950年に発表したピアノ独奏曲「2つのレント」、つづく1951年の「遮られない休息」で一躍注目をあび、以来様々なスタイルの作品を生んできたが、本論ではピアノ独奏曲からピアノ・アンサンブルの代表作品などを視野に入れてみる。ピアニスティックな「奏法」や「技術」よりも、演奏者の立場から見た、武満の求めた「音の響き」と、作品を裏付けている彼の「語法」について、重要点を考察してみたい。

また、ピアノは、ある意味完成された無駄のない楽器であるが、その結果として同時に、合理化あるいは標準化されてしまった楽器である。しかしながら、今後まったくピアノが演奏されなくなり、作曲家がピアノの作品を書かなくなるとは思えない。現代の作曲家たちにとっては、この表現媒体としてのピアノをいかに演奏するかで、独自の「音の響き」を作り出すことができるかが、今世紀最大の課題と言えるのである。

こうした矛盾や課題を踏まえつつも、武満がピアノ作品の「音の響き」の中に独自性を見いだしていった訳を、同時代の様々な思想からも考察してみることにする。

西洋前衛音楽歴史における現代音楽

クセナキスは「武満徹は最も感性の鋭い前衛作曲家の一人である」と述べている¹⁾。二十世紀後半のクラシック音楽の一番大きな問題は、音楽の自律性の崩壊だと言われているように、もはや現代の音楽は自律した言語にはなり得ないという認識を持って聴くほうが良いかもしれない。しかしそのような状況下で、1960年以降世界の作品の中で現代音楽を推進し、並外れた努力をしてきた武満の貢献は大きい。とりわけ日本古来の楽器の音との融合を、きわめて自然にやっつけた点にある。そしてこの感覚こそが、純粹さの中においても鋭い響きを作り出している。

さらにジョン・ケージは²⁾、西洋音楽をさらに理詰めにしていたそれまでの現代音楽に対し、偶然性を提示したりすることで、前衛音楽にさまざまな可能性を開いていった。また、詩やエッセイ、絵画などとの融合やプリペアド・ピアノの開発などは、日本の作曲家に与えた影響は計り知れない。国境や芸術上の境界を取り払い、人間の生活自体を芸術化しようとしたあり方は、「逆に東洋の影響も強い」と、武満は述べてい

る。また、ケージに大きな影響を与えたヘンリー・カウエルの「トーン・クラスター」奏法は³⁾、以後多くの作曲家によって試されている。中でもアルヴォ・ペルトの「タブラ・ラサ」の中で使用しているこの奏法には目を引くものがある。また、ルー・ハリソンの「タッチ・ピアノ」などの奏法は、プリペアド・ピアノの一種と言えるであろう。

彼らはピアノを楽器としてよりは、むしろ一つの道具のように扱っていると言える。もう一つ、自動ピアノの存在も忘れてはならない。かつては、ストラヴィンスキーでさえも、「ピアノラのための練習曲」を書いているが、一方では武満の『弦楽のためのレクイエム』を聴いた彼も、「こんな小さな男から、こんな厳しい音楽が生まれるとは！」と⁴⁾、驚嘆しているのである。また、コンロン・ナンカロウは数多くの作品をこの自動ピアノのために書いているが、それは現代のピアノからは生み出すことのできない新しいピアノ音楽の方向を探ったのに違いない。また、自動ピアノと従来のピアノを同時に使って作曲した藤枝守の音楽は、オートマティズムを具体化しようと試みたに違いない。そして現在のデジタルピアノの存在は、限りなく本物の音に近づいた音を発生するが、もともとその発生の仕組みは違っており、弦もなければ、音響版もないのである。

一体、従来のピアノの発生する音の意味はどのように変わってくるのであろうか。従来のピアノは、十二音技法やミュージック・セリエルなどの、いわば非常に機能的な音楽にはある程度満足していく音楽を奏でることができた。しかし反面、標準化あるいは合理化され、完成されてしまったピアノを、満足のいく表現媒体として考えられない作曲家たちが現れたのもごく自然であったと言える。ケージは「音は沈黙の表面の泡のようなものである」と述べているが、このことは彼が「音」と「雑音」の区別を相対化していることを意味するものであり、形態は変化しつつも現代の作曲家たちに大いに浸透している、ある意味大きな哲学とも考えられる。しかし果たして、ケージの言う「音」、「沈黙」あるいは、常に象徴的に使われる「泡」といったものが、武満にどれだけの影響を与え、また、武満のそれらと同じものなのかは疑問である。

さて、ここで注意しておきたいのは、武満を西洋音楽の脈絡の中で語る場合の立場である。ここでは、まず〔前衛音楽〕と〔現代音楽〕の概念を明確にしておく必要がある。近代芸術の活動の中で、常に新しい美学と、革新的な作品を生み出す力、つまり既存の枠を越えることは、前衛の持つ大きな意味であった。しかし、この〔前衛音楽〕の規定には、二つの意味合いが

含まれていると思われる。一つは、〈実験音楽〉の概念とある意味で対比的に使われる場合と、それらを含んだ〈現代音楽〉という概念と同義的に使う場合の〈前衛音楽〉である。さらに現在では、その歴史的な展開の中で〈前衛〉自体が、不動の価値観をもっておらず、その意味は幾重にも想定されるようになっているのである。武満の場合を考えてみると、1948年、当時最も前衛とされた、ピエール・シェフェールのミュージック・コンクレートの発想について武満は次のように述べている。「フランスのピエール・シェフェールという人が、ほくと同じような着想で、ミュージック・コンクレートの発明をした。ほくはこの偶然の一致をよるこんだ」とある⁵⁾。しかし、シェフェールとの間には大きなずれがあることは見逃してはならない。

すなわち武満にとって、西洋音楽から失われていった音楽の本質である、合理主義思想の細分化の果てに数理的な秩序を無くした姿は、彼にとって新鮮な音楽の感動を覚えるものであるのに対して、シェフェールの場合は、合理的に扱う音響素材の拡大といった意味合いが強い。この素材の多様化をさらに押し進めたブーレーズやシュトックハウゼンらと非常に類似しているのが分かる。しかし、後にその科学主義的な方法論に基づき理論化していったシェフェールの手法は、彼らから見放されてしまうのである。特に、一時は同じ傾向を強く示していたブーレーズやシュトックハウゼンらが、シェフェールと方向を変えて行き、音響を総合的に合成していく手段をとったことは、興味深い点である。

また、武満がこの領域にはいっさい関心を持たず、タッチしていないことから分かるように、その時代のミュージック・コンクレートを好んだ彼にとって、音素材の新しさではなく、日常の音に由来する側面が、先進的な「音楽実験」を求めさせたものと言える。つまり音素材の拡大でもまた、数理的な追求でもなく、具体的な音楽であり言葉そのものと言えるのである。また、当時他の作曲家たちによって作られた、科学的に音を整然と並べた様々な作品を、すべて否定しているが、その意味では、シェフェールに近いとも言える。それは先にも述べたとおり、当時の創作手法をみても、前衛の技術や手法を取り入れていない点からも明確である。ここではすなわち、ヨーロッパ的な「前衛」と言うべきかもしれない。

「現代」を生きる邦人作曲家たちの意味

当たり前のことであるようだが、人間の体は本来、音に対して、自然に開かれているのである。安定した様式の中の、音の速度や音量の変化に美を感じる共通

の概念を持っている。脳波の変化、血圧、呼吸などは音によって変化したりもする。また、演奏するという行為の中では、その反対にこれらの運動が、音に影響を与えたりして相関関係もあると言える。しかし、例えば作曲家にとってのピアノとは、具体的な一つの音響表現材料でしかない。ところで「一般的には、現代の創作の状況は一概には述べることができないが、緊張感を欠いた装飾性の克つたものが多産される傾向にある」と⁷⁾、武満は言っている。人間の歴史からすれば、この百年という時間はわずかなものであるかも知れないし、今日では、新しいと思われるものでも、既に存在したもののばかりである。また、いかなる既成の技法を駆使して作曲しようが何ら問題もないのである。しかし、そうした時に、「現代」を生きる作曲家の意味とは何であろうかと考えるのである。

多くの芸術家が、一般大衆に浸透普及しないことを嘆いているが、果たして武満も同じ思いなのであろうか。ここで一つの大胆な仮説を立ててみることにした。それは、彼は「聴衆」の存在を意識していなかったのではなからうか、という点である。楽器とは作曲家にとって、自分自身を表現する具体的で重要な音響素材である。ここでは、ピアノという楽器も同じことであるが、作曲家はピアノという具体的な概念からは逸脱して、自分を、あるいは何かを意味しようと食欲に挑戦する。しかし逆に一歩間違えてしまうと、ピアノの可能性を失い、それはただの楽器になりジレンマに陥ってしまうのである。そのような中からは、決して「聴衆」との関係は一つになり得ない。

武満は、チャンス・オペレーションの方法は認めつつも、次のように述べている。「〈作曲〉→〈演奏〉→〈聴衆〉という図式を、激しく循環し変化しつづける生きた関係とするには、音楽は、たえず生成しつづける状態としていなければならないように思う」と⁸⁾。一方では、グループ・インプロビゼーションに、音楽的に大きな意味を持っていると述べている。この場合の即興演奏は、ある意味戦いであり、それぞれが作曲家であり演奏家であり、聴衆にもなるわけである。つまり武満の場合でさえも、一般大衆を聴衆とした場合には、聴衆は永遠に、しかも漠然と置き去りにされてしまった、抽象的な存在になりかねないと言えるのである。

武満のピアノ作品の重要性を探る

武満のピアノ作品には、「武満のピアノ・トーン」が顕著に表れている。しかし、いわゆる「武満トーン」を述べていく上で重要な事は、二十世紀に入ってからの

数多くの作曲家から、明らかに大きな影響を受けている点である。たとえば、ドビュッシー、シェーンベルク、メシアン、シュトックハウゼン、クセナキス、ブーレーズなどからの影響は計り知れない。特に、ドビュッシーや、その延長上にいるメシアンら二人から受けた、「音の響き」とか「信仰の精神」といった上での影響はかなり大きいと言える。

勿論、同時代を生きてきた邦人音楽家からの影響も忘れてはならない。特に、一柳慧、湯浅譲二、黛敏郎、芥川也寸志などは、彼の創作活動の強い支えとなっていたのである。代表的なピアノ独奏曲には、「ロマンス」(1949)、「二つのレント」(1950)、「サーカスにて」(1952)、「過ぎられない休息」(1951/59)、「ピアノ・ディスタンス」(1961)、「ピアニストのためのコロナ、クロッシング」(1962)、「フォー・アウェイ」(1973)、「閉じた目」「瀧口修造の追憶に」(1979)、「雨の樹素描」(1982)、「閉じた目II」(1989)、「リタニ」「マイケル・ヴァイナーの追憶に」(1990)、「雨の樹素描II」「オリヴィエ・メシアンの追憶」(1992)、「ゴールデン・スランパーズ(編曲)」などが挙げられる。

「ロマンス」は、彼の処女作の一つであり、その一つ「二つのレント」は『音楽以前』と酷評を受けた作品であるが、プレイエルで作曲されたというこの曲はここに出てくる和音や響き、そして旋律の推移といったものはフランスへの嗜好を強く感じさせている。言い換えるならば、ここで既に新しい、武満独自の音楽概念を生み出していたとも言えるのである。また「過ぎられない休息」では、メシアンの影響が濃く出ている。象徴的な旋律線や和音、旋法の探求などは、実に個性的な音響を完成させているのである。しかし次の時期「ピアノ・ディスタンス」で見せた、ベダルの駆使によってかすかな音の倍音や残響を楽しむスタイルでは、メシアンからの逸脱が明確になっていると言えよう。この作品が世界に出て行く武満の代表作品になったわけがあるが、ほとんど一つ一つの音に書かれたメッセージの中には、それまでとは違い全体を細かく断片化して、純粹に「響」を追求している。また、このスタイルが原型となり他の作曲家に与えた影響は大きい。「閉じた目II」では、予測不可能な音響の不均衡をがもたらす非合理性が、整然と様式化されている。「雨の樹素描」では、一つとして同じリズムが無いが、めずらしく拍子感やフレーズ感の明確な音響が構成の基本となっているのである。

時を同じくして、現代音楽祭でのブーレーズやシュトックハウゼンらの実演や、一柳がもたらしたアメリカの前衛音楽家ジョン・ケージの影響も見え隠れするのである。しかし武満と他の邦人作曲家たちとの作品

には大きな違いがあった。それらは彼の個性を確立する役割にはなったが、彼の作品の中で直接模倣された作品となることは無かった。また、バリ島のガムラン音楽に刺激を受けて作曲された「フォー・アウェイ」は、ピアノというある種単彩の楽器を使って、モチーフに頼らず音響の推移のみで構成されており、最後まで絶えることが無い。既に世界の誰も真似ることのできない世界を作り出していたのである。

ただ、ここで改めて特筆すべき事は、武満自身は音楽の専門教育を受けていない点である。1948年、高校生頃に少しだけ清瀬保二に師事するが、ほとんど独学である。本論では、その事を念頭に置き進めていく必要がある。幼児期8歳までを満州で過ごし、十代では、琴の師匠をしていた叔母の家で暮らすことがあったにもかかわらず、たまたまラジオで聞いたセザール・フランクの「プレリュード、コラルとフーガ」の絶対音楽に開眼したのである。同じように彼にとっての音楽とは、ドビュッシーやフランクであり、当時のナショナリズムには決して目が向かなかつたのである。楽譜やレコードを集め、楽譜の読み方も自分で覚えて作曲をしていたのである。

さらに彼の創作意欲を狩り立てたのは、また、先のストラヴィンスキーの賞賛の一言であった。1967年以降、「ノヴェンバー・ステップ」をはじめとして数多くの邦楽器を使用して作曲するが、後に「文楽の公演を見て感動した時からである」と述べている。しかしこれは、ナショナリズムへの回帰を示したものではなく、日本の音楽が中国や朝鮮を経て入ってきたものであるということと、また作曲家に課せられたある種、新しい物を書くという使命のようなものであったと思われるのである。ここで重要な点は、この時にはすでに西洋の絶対音楽の時間の単位というシステムは、武満自身の中には存在していなかったことを彼自身が認識していたという事実なのである。

彼の作品においては、特に器楽アンサンブルにおいては、合奏する複数の演奏家が一条乱れず、あたかも一人で演奏しているかのごとくに演奏することは、彼には元々真似のできなかつた事とも推察できるのである。以来、西洋音楽のもたらした歪とか矛盾といったものを抱き、反対に日本の伝統音楽から抽出されたアイデアは、これらの作品の中に様々な形で現れている。

音色、響きのコントラスト、そして異なった時間の幾層もの時間の折り重なりから生じる、いわゆる「間」に惹かれた武満は、特に、アンサンブルというスタイルからは逃れられなくなったのである。その独特な手法は、ピアノ独奏曲以外のピアノを含むアンサンブルの作品や、ピアノと他の楽器のとの二重奏曲などの中

に深く浸透している。中でもヴァイオリンとピアノのための「妖精の距離」(1951)、ピアノと管弦楽のための「アーク」(1963)、同じくピアノとオーケストラのための「テクスチュアズ」(1964)、ピアノとオーケストラのための「アステリズム」(1968)、クラリネット、ヴァイオリン、チェロ、ピアノのための「カトレーン II」(1977)、クラリネット、ヴァイオリン、チェロ、ピアノ、2台のハープ、2台のヴァイヴラフォンのための「ウォーターウェイズ」(1978)、「リヴァラン」(1984)、フルート、クラリネット、ハープ、ピアノ、ヴァイヴラフォンのための「雨の呪文」(1982)、ヴァイオリンとピアノのための「十一月の霧と菊の彼方から」(1983)、チェロとピアノのための「犁」(1984)、ヴァイオリン、チェロ、ピアノのための「ビトゥイーン・タイズ」(1984)、そして2台のピアノと管弦楽のための「夢の引用」(1991)、などを挙げる事ができる。

ピアノ・アンサンブル曲の特徴

トーン・クラスターを初めて使用したのは、「ノヴェンハー・ステップス」ではなく、ピアノとオーケストラのための「アーク」で、すでに演奏者の間で騒音的な音を発するトーン・クラスターを使っている。前者の場合は、音の立ち上がりから消えてゆくまでの響きの生成過程を尺八や琵琶と対応させているのに対して、後者では、独奏ピアノの和音に対応している。そのことは両者のスコアを比較してみると、むしろマイクロ・ポリフォニーに近く、ピアノには複合的な響きを追求していることが分かる。尺八や琵琶が一つの響きの中に無数に連動している響きをしているのに対して、ピアノの場合は、無数の音が群がったような響きを求めているのである。

「テクスチュアズ」では、わざわざ73名の演奏家と指揮者によつて演奏されると記してある。音色の広がりや意図して、ピアノを中心にオーケストラがそれを囲む配置に指定している。ここでもトーン・クラスターは重要な効果を上げている。各楽器の音色に配分して演奏者一人一人の創造力をかき立てるべく、それぞれかなり独奏風に書かれている。明らかに東洋的な響きをしており、この曲全体がクラスターの試みと思われる。独奏ピアノとオーケストラのための作品「アステリズム」では、オーケストラにかなりの自由が与えられているのに対して、ピアノ・パートに要求されているテクニックと表現力はかなり難しい。ピアノも一つのパート楽器として捉えているという見解もあるが、その超絶技巧からして、筆者はピアノ・コンチェルトと捉えたい。ここでのピアノの役目は非常に重要で、

ピアノから発する瞬間の音の響きに対応して、各楽器の響きが反応を展開していくのである。

『水』をタイトルにした作品も継続的に書かれているが、水路を意味している、「ウォーターウェイズ」もその流れの中にある。ヴァイヴラフォンを主体とした曲であるが、曲の前半では、跳躍音程をはさんで多感に動き回るパッセージが支配しており、次第にトレモロやアルペジオが支配する。特徴ある後半は、上昇する三つの音型が提示されている。そして、ピアノの内部奏法も注目される。全体のテクスチュアは、調性の響きとなっている。「リヴァラン」では、同じ時期に書かれたピアノ独奏曲の特徴である長三度や完全五度の音程に加え、さらに短二度や長七度の音程を絡ませた手法に対して、無調的な音程を入れず、オーケストラとの掛け合いの中で広い音域に対して旋律的身振りをして、流れのなめらかさを強調していくのである。

『水』と同じように、『雨』をキーワードとした一連の作品も生み出されている。その中の「雨の呪文」は、五重奏曲である。「ウォーターウェイズ」に酷似しており、ハープを主体とした響きは正にみずみずしさを醸し出している。小節線をほとんど廃した楽譜の中から要求されるものは、演奏者によるパッセージどうしの、間隙の緊張の連なりによる偶然性の効果である。しかし、ただ偶然性のみの流れではなく、「雨の樹」で見られるようなアンサンブル性も強いと言える。国際コンクールのヴァイオリン部門の課題曲として作曲された「十一月の霧と菊の彼方から」は、デュオ曲である。メロディックでありながら、そのテクスチュアは空間的な方向へ向かっている。六音の上行旋律と、それらと半音で隣接する六音の上行旋律で構成され、頻りに交錯するヴァイオリンの特殊奏法から発する音色の変化を、ピアノが支えながら旋律的な進行をするのである。

チェロとピアノのためのデュオ曲「犁」は、星座名をタイトルにしたものでは三作目にあたる。ピアノが弾く4つの音は、オリオン座の四辺形を形作る星を象徴しており、通常のクロマティックのバランスを一瞬崩してしまいそうな所は、光のゆらめきを描写するかのごとくである。同じ時期に書かれた三重奏曲「ビトゥイーン・タイズ」は、『汐』の流れ、あるいは干満を象徴している。前半の五音の上行旋律と後半の大小様々な、上・下行の音群のゆったりとした線形旋律が、透明感を持って表現している。ピアノの持つ効果が非常に大きく、曲を通して響きの背景を左右することとなる。「夢の引用」のタイトルの出典は不明であるが、これまでの他の作品の成立過程からして、絵画や詩などからの発想と推察される。イギリスで行われたジャ

おわりに

パンフェスティバルの中で演奏され、「東洋のモデルに負っていることと、フランスからの影響が強いこと、そして近づきやすい作品である」と評されている。ドビュッシーの『海』からの引用が、武満との隔たりを強く見せ、その細部を鮮明にこそしてはいるが、全体としては、曖昧な構造と言えるであろう。武満によれば、この場合は「借景」というものになる。この曲は、彼の敬愛する二人のピアニスト、ピーター・ゼルキンとポール・クロスリーに捧げられており、ピアノの役割が大きく左右する。

「カトレーンII」は、最初はクラリネット、ヴァイオリン、チェロ、ピアノ、オーケストラのために書かれた「カトレーン」を、室内楽版にしたものである。

「カトレーン」とは、4行詩の意味だと言われ、FM東京の音楽番組の200回記念のために委嘱されたものである。この日のために来日した“タッシ”と小沢征爾指揮の新日本フィルによって初演された。オーケストラ版を聞いた後では、いささか迫力に欠けてしまうかもしれないが、本質は残してはいる。「カトレーンII」は、グループ“タッシ”(Tashi)の委嘱によって、この4人のソリストグループのパートを独立させた作品であるが⁶⁾、全く新しく作曲している部分、そしてさらに、ある楽器のパートだけを残して他の楽器の部分を改作していたりとかかなり手が加えられている。作品は、単一主題の変形・変質によって形作られてる一楽章形式をとっており、全体に関わる「4」という数字が作品の構造を支配しているのである。つまりそれらは音程的な関係や、その主題の音色、テンポ、音域など様々に変容させて一種の変奏の形をとって展開しているのである。この作品は西洋音楽から吸収したものを失うことなく、また日本の伝統音楽をただ模倣しているのでもない。ピアノの役目は非常に重要であり、他のソリストたちの橋渡しの役、つまり指揮者のような役を担いながら、全体の景観を転換して行かなければならないのである。1977年春には、ヨーロッパやアメリカでは話題作となった。特にアメリカでは、管弦楽版と室内楽版をあわせて1月に20回もの公演が行われているのである⁷⁾。

武満にとってこの曲は、大きな意味を含んだ作品と言えるであろう。なぜならば、その音響の意図がつねに西洋の伝統と東洋の伝統の融合から生じて、その旋律の美しさと、色彩のスペクトルは、それまでの、そして同時代の作曲家たちとは明らかに異なった立場をとっていると言えるのである。そのことは、当時の「前衛音楽」の概念を覆すものであり、いわば批判的な意味すら感じとれる作品となったのである。

武満徹のピアノ作品を演奏する上で、もしも彼の求める「音の響き」を追求するならば、問題点となるのは、決してピアニスティックな「奏法」や「技術」といった点ではないことが推察できる。創作していく過程で、常にテーマとなっていた『水』、『雨』、『夢』、『宇宙』などは、「音の響き」と交錯されることによる「空間」と「自然」との融合を求めた結果と思われる。もしも「音の響き」をあらゆる特性において、例えば、音の強さ、長さ、音の高さを科学的な次元においてのみ解説すべきものならば、武満の作品の場合、ある種不可能なことであるかもしれない。音響と人間内部の音楽的意識の相関関係がたえず問題にされる、いわば非科学的な側面に頼るところが強いと想定できるからである。琵琶や尺八の音を聞いた時点で、彼に興味を持たせたものは、音の素材としての存在であった。あまりにも複雑で、もはやどうにも動かすことのできない音に惹かれつつも、ピアノという西洋の楽器を使いながら、どうしてここまで数々の作品が作曲されてきたのかその解説は難解である。次稿では、筆者が演奏した経験のある、「カトレーンII」をさらに詳しく考察して、武満のピアノ・アンサンブルの「音の響き」について、実際に演奏する上での問題点を提示する。

【註】

- 1) 安藤俊次訳『音楽の手帖』青土社、1981、p.59
- 2) 現代音楽の騎手と称される作曲家。シェーンベルクらに作曲を師事する。「プリベアド・ピアノ」の手法を開発する。1992年8月12日死去。
- 3) ピアノを指ではなく、腕を使って演奏し「トーン・クラスター」という和音の集合体のような音響を鳴らすこと。ヘンリー・カウエルが14歳の時に考案する。
- 4) 出版局編集『武満徹全集第1巻』小学館、2002、p.93。
- 5) 長木誠司+樋口隆一編集『武満徹音の河のゆくえ』平凡社、2000、pp.278-279。
- 6) Tashiとは、チベット語で〈幸福〉を意味する。ピアノのピーター・ゼルキンを中心に、ヴァイオリンのアイダ・カバフィアン、チェロのフレッド・シェリー、クラリネットのリチャード・ストルツマンら4人のアメリカの若手演奏家からなるアンサンブル。
- 7) 東海岸では、小沢征爾指揮、ボストン響とタッシが3月17日のボストンをかわぎりに、ニューヨーク、ワシントンで、続く西海岸では、ズーピン・メータ指揮、ロサンゼルス・フィルとタッシで行う。

【参考文献】

秋山邦春『日本の作曲家たち（上）』音楽之友社，1978。
ポール・グリフィス著，石田一志・佐藤みどり共訳
『現代1945年以後の前衛音楽』音楽之友社，1986，
pp.99-101。
キーワード事典編集部『ピアノ遊戯』洋泉社，1989。
岩田隆太郎『カフェ・タケミツ』海鳴社，1992。
ニコラス・クック著 足立美比古訳『音楽・映像・文
化』春秋社，1992。

末延芳晴『回想のジョン・ケージ』音楽之友社，1996。
新福正武『武満徹の世界』集英社，1997，pp.130-131。
船山 隆『武満 徹・響きの海へ』音楽之友社 1998，
p.83。
武満 徹『サイレント・ガーデン』新潮社，1999
小沼純一『武満徹 音・ことば・イメージ』青土社，
1999，p.31。
武満 徹『私たちの耳は聞こえているか』日本図書セ
ンター，2000，pp.10-12。
武満 徹『武満徹著作集①～⑤』新潮社，2000。