

# 武満 徹のピアノ・アンサンブル作品にみる 音響と楽器配置の関係について

濱本 恵 康  
(2003年9月28日受理)

An Examination Of the Relationship Between Sound and Instrument Placement  
in the Piano Ensemble Works of Toru Takemitsu

Yoshiyasu Hamamoto

The author had until now thought that Takemitsu's strong interest in the [resonance of sound] was a strong interest in the sound material. If we assume that structuring [the space and time where the sound resonates] had a deep implication for Takemitsu, it is of the utmost importance to consider first the place where the ensemble is going to play and the particular placement of the instruments. The idea that "all is included in the flash of an instant" is without exception true of Takemitsu's works. But the basis of this can be thought of being defined as [the space that is the origin of sound]. The material with which Takemitsu wants to express himself with is sound material which necessitates a specific or more than specific [resonance of sound]. Regardless of the particular environment, we can infer that this does not imply sound that is born from chaos. What cannot be ignored when speaking about [the resonance of sound], is that the passage of [time] as continuity or silence accompanies sound. Concerning this point, each composer's conception of time varies. By applying a fixed regulation and unification, and even prediction, and even, the construction of the [resonance of sound], it is certain that a kind of security, that is to say musicality, is obtained. And it is clear that with each age, a kind of disadvantageous situation comes about. This paper will examine the relationship between [the resonance of sound] and [the placement of instruments] within a fixed space, based on the representative graphs of instrumental placement of Takemitsu's piano ensemble works. At the same time, this paper also studies the [resonance of sound] the composer was searching for. In the formation of several ensembles, Takemitsu gives very strict instructions about [instrumental placement]. Naturally this detail, which is also present in the case of the piano ensembles, extends to the problem of the reverberation time and the space of a performance hall. Also, when speaking about the [resonance of a sound], we cannot ignore that this sound is strictly connected with [coloring] brought by the sound material. These two aspects are interconnected. In this paper, keeping this problem in mind, we examine the structure of the refined [Takemitsu sound].

Key words : Instrument Placement, Resonance of sound, Piano ensemble

キーワード：楽器配置，音響，ピアノ・アンサンブル

## はじめに

「音の響き」について、武満の関心は音の素材としての存在に強い関心を持っているものと筆者は考えていたが、「音の響く空間」あるいは、「音の響く時間」

というものを形成していくことが、武満にとって深い意味合いを持つとするならば、ピアノ・アンサンブルを行う際に演奏される会場、あるいは場所と言った所での、ピアノをはじめとして、各楽器の配置を決定していく意味合いは、かなり重要になってくるのではな

いかと推察することができる。前稿の「武満徹のピアノ・アンサンブル作品に関する一考察」<sup>1)</sup>でも述べたように、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った。しかしその根底には、「音響の生まれ得る空間」という定義があるように思われる。武満が表現しようとする素材は、ある一定の、あるいはある一定以上の「音の響き」を必要とする音の素材であり、どこでも構わないという環境の中で無秩序に生まれてくる響きは求めていないのではなかろうか。

「音の響き」を考えると、無視することができないのは、音には継続、あるいは沈黙と言った「時間」の経過が伴うことであった。この問題点は、前稿でも述べたとおりである。作曲家の持つ時間の概念は、各人それぞれに異なっている、とすることができる。更にこのことは、歴史的な観点や、あるいは民族の違いという観点から見ても、その差異には大きな幅があるのである。そういう事実を認識した上で、ある一定の規則性や統一性、さらには予測、構築された「音の響き」と言ったものの計画性を当てはめることによって音楽的であるという、ある種の安心感を得ていたのに違いない。そして、時代と共にそこにある不具合が生まれてきたことも明らかであろう。

そこで本論では、定められたある空間の中で、武満が指示していたピアノ・アンサンブルの代表作品の各楽器の配置図面を基に、その代表作品の中から発する「音の響き」と「楽器の配置」との関連性を見ながら、彼の求めていた「音の響き」を考察してみることにする。さまざまなアンサンブルの形態に於いて、武満の「楽器配置」に対する指示は、非常に細かい点が多い。無論、ピアノ・アンサンブルの場合もその指示は細部にわたり、ある場合などは演奏会場の残響時間やスペースなどの問題にも及ぶものもあると言われている。各楽器同士の配置やその距離、そして方向性などを他楽器のアンサンブルの場合と比較しながら考察していきたい。また、「音の響き」を語る場合、それと密接に関わる、音素材そのものがもたらす「色彩」に関しての問題も無視することはできない。しばしば、この両者は混同されてしまうが、本論では、この点を踏まえながら彼独自のアンサンブルの「音の響き」の世界を作り出すことができた、いわゆる洗練された『武満サウンド』の構造を考察していく。

## 音楽を形成する要素の普遍性

武満サウンドを考えると、12音以外の音が聞こえてきそうなのは、既に、筆者だけではなかろう。そ

れは何故であろう。そもそも12音とはいえ、ピアノの場合を考えてみても、12音が7、1/3倍ある。それぞれの音階で同じ事を繰り返したとしても、7倍以上の種類になるわけである。これは、あくまでも最も単純な作業段階であって、音楽を創造していく過程に於いては、もっと複雑な組み合わせを意識的に行うわけである。12音の旋律が作り出す組み合わせの数と、和音という縦の組み合わせを計算した学者もいたが、その数値は天文学的である。しかし、作曲の創造は更に続き、そのうえに反復、対位法、異旋律の同時進行を加え、最後にはリズム、あるいはテンポといった要素の変化を加えるわけである。仮定であるが、おそらくはこの段階の変化がもたらすポイントの重要性が作品の個性、つまり作曲家のサウンドを決定する最大の要因ではなかろうかと推察するのである。これまでの研究計算で、その組み合わせの可能性は、既に人間の認識の及ぶ範囲ではない事は明白になっている。しかし、人間が聴取する際の耳、そして脳は決して単純な物ではないはずなのであるが、現代人を取り巻く音の中には、それ以上に、つまり聞こえてくる音以上の音を想像させない、何か不気味な感さえ覚えるのである。

最終的に、どのような音素材、つまり楽器（声楽も）を選ぶかによって、作曲家が自分自身の主張を捜し求めて行くわけである。その組み合わせの無限の数値を知り、早い段階でその多様性に気づくことが更なる創造力を生むに違いない。

## 音を視覚で感じる

武満にとって音を感じ取るという根元的なものへの探求に、欠くことのできないものが水彩、デカルコマーニ、グワッシュや図形楽譜などの創作であった。《弦楽のためのアーク》(1961) (図1)<sup>2)</sup>、《ピアニストのためのコロナ》(1962)、《クロッシング》(1962)《一柳慧のためのブルー・オーロラ》(1964)などの図形楽譜のノーテーションは、まさにそれまでに描いてきたグワッシュなどと深く関連していることがわかる。演奏の際に、直感的な時間感覚や音色感覚を描いていくことができる。しかし、それらの音は全く無意味で偶発的な音ではなく、それぞれの演奏者のもつ規律と創造力によって一つのまとまった統一感のある音響を作り出すことが可能なのである。作曲家で、また画家として有名であったメンデルスゾーン、シェンベルク、ミシェル・シリーらの存在でも分かるように、その相互には大きく関連し、触発し合う関係が息づいていると思われるのである。

武満も、画家たちからの影響には大きなものがある。特に1970年代の終わりから、1980年代にかけて、その傾向は顕著である。例えば、デルヴォー（ギターとオーケストラのための《夢の縁へ》）、ルドン（ピアノ曲《閉じた目》）、ミロ（オーケストラ曲《虹へ向かって、パルマ》）などの作品である。《鳥は星形の庭に降りる》（1977）では、マン・レイの撮影した、マルセル・デュシャンの星形に髪の毛を剃った写真を見たことから、イメージが触発され複雑で綿密に練られた構造が出来上がったのである。（図2）<sup>3)</sup> 角度を変えて見てみることにする。ここではまた、日本屈指の映画音楽の作曲家である、武満の「映像」と「音楽」に対する反応は決して見逃すことはできない。ただし、この場合は、同じ総合芸術のオペラの場合の延長と捉えて、映像の中の台詞、演技、間などとの関係から考えられなければならない。無論、主題歌に限定されるのではなく、映画音楽の場合は、非常に複雑な「機能的な働き」をもった音楽でなければならないのである。1956年の『狂った果実』から1995年の『写楽』までの間に約100本の映画音楽を書いている。つまり、映画音楽めきにして武満の音楽を語るができないといえるであろう。

武満は、「映画音楽というものは、固定した美学をもちえない」と語ってる。<sup>4)</sup> しかし、映画音楽の中で彼が繰り返してきた実験と冒険とが、どのような形で音楽の中に反映されてきたかを見てみることは可能である。篠田正浩監督作品の『はなれ瞽女おりん』では、室内楽アンサンブルを使ってる。このスコアによれば、「オーボエ奏者とフルート奏者とが、鳥笛を使って距離感をもって間歇的に呼び交わす」と指示しており、何とも不思議な音響となっている。ゾアリア・リッサ<sup>5)</sup> が、『映画音楽の美学』における視覚層と聴

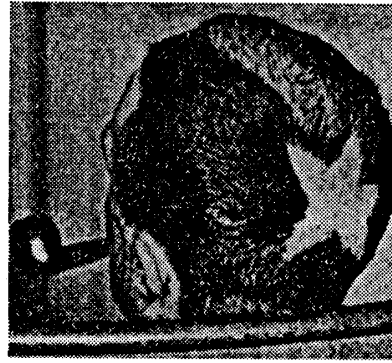


図2<sup>3)</sup> マルセル・デュシャン

覚層の概念を図式化しているが、ここでも武満の音楽が噪音や語り、そして沈黙といったものと深く関わっていることが明らかである。

## 音を文字から感じる

小説を書く音楽家が過去にいなかったわけではない。武満もその一人である。詩人谷川俊太郎を尊敬していた彼が、音楽では語ることはできない、音楽とは別の手段としての、言葉を通して真実を語りたかったのではなからうか。残された数多くのエッセイや詩、そして小説などを見ることで、その内面を明確に浮き彫りにすることができるであろう。谷川俊太郎と武満が交互に唱った連詩は即興的に作られたもので、武満の作品のタイトルから始まる、『夢の時』『雨の樹』などの二編は見事なものである。（図3）<sup>6)</sup>

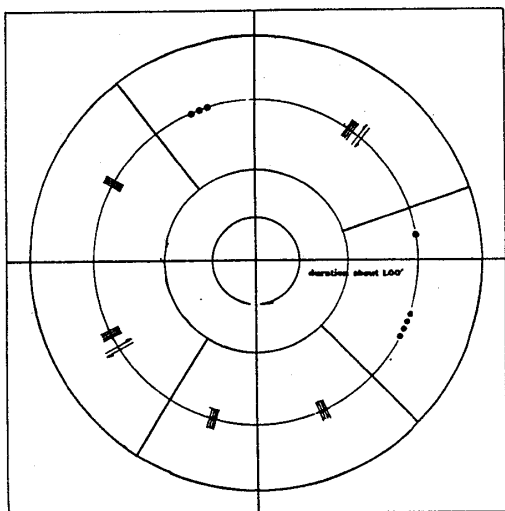


図1<sup>2)</sup> 図形楽譜《弦楽のためのアーク》

連詩  
谷川俊太郎 + 武満徹

夢の時

夢の時  
時計を見たことがない  
夜の刻印は消えて  
生ッ白いお腹まる出し  
赤いサンダル  
何を金と換えてもよくて  
いそいそと歩き出す  
あてどなくせに  
中空の虹  
（むかし図画の宿題に出たっけ）  
揺れている

図3<sup>6)</sup> 連詩『夢の時』

「音楽というものは端的に、言語の芸術とちがう」と、武満は言っている。それは、つまり、音楽家という言葉とは、日常に使用する言葉のさらにその奥に存在する根元的な内面を表現するものであり、インフォメーションする際の直接的な媒体としての言葉を意味するのではないのである。そうすると、音楽がノン

バーバル・コミュニケーションの有効な手段とされ、普遍的に誰にでも通ずるとされて久しいが、果たして本当にそうであるのか、そして日本の音楽が西洋の人たちに本当に音の言葉として理解されるのか、いささか疑問が残るのである。

つまり、西洋音楽のように非常に論理的に構築されたものもつ音楽と、それとは対照的に非常に感覚的に、音そのものを捉えてきた日本の音楽の言葉には必然と大きな違いがあると考えられ、ある一定の社会や、文化、あるいは国とかいうものを越えて通じるものが本当の意味での言葉であるとするならば、最終的には西洋音楽を学ぶしか仕方ないのではないであろうか、と考えられるのは自然な発想ではないであろうか。

武満がしばしば付けている、曲のタイトルについても同様なことが考えられる。つまり言葉が、それだけで何か人の心に動きを起こさせる、また、内面に波紋を起こさせる働きがなければならないのである。このことは、彼が随所に使っていた「水」「夢」「数」に強く捉えられているのであろう。

詩人谷川俊太郎、瀧口修造、大岡信、そして大江健三郎、ル・クレジオ、ジェームス・ジョイスら作家からの影響は多大である。例えば、ピアノ曲《遮られない休息》(1952~1959)は「瀧口修造の詩集『妖精の距離』の中の詩集からの影響である」と、彼自身が書いている。しかし、間違えてはならないのは、曲は詩のもつデリケートな感性とイメージから触発され、武満から自然な音にされた姿であって、決して詩のイメージを描いたものでも、音に翻訳したものではないのである。オーケストラ曲《リヴァラン》(1984)は、ジェームス・ジョイスの小説『フィネガンズ・ウェイク』の冒頭の「riverrun」からとったものである。そして、この小説の構造を、この曲ではそのまま受け継ぎ、I-II-III-II-Iとなっているのである。

今一つ、武満の曲名に英語が多いのも、それは、英語が彼の創造力をかき立てる言葉として常に詩に近く、また語の短い結びつきに日常を越えた、何か直感的なものを把握する力があるからだと考えられるのである。

## 音を空間で感じる

ヴェレック<sup>7)</sup>によると、音楽空間は「聴空間」、「音空間」、「音楽空間」の三つのカテゴリーに区分される。「聴空間」とは、全く客観的かつ物理的な概念のことをいうわけで、音の高低や位置、そして方向性などの、いわゆる音響の立体的な効果現象のことをい

うのである。「音空間」とは、いくつもの複数の音によって織り重ねられることによって生じる縦や横のボリュームの感覚を意味するものであり、物理的で非常に客観的なものである。それに対して「音楽空間」は、我々の経験豊富な音楽体験の中からのみ生じてくる個人特有のもので、個々人の空間感情を意味するものであると述べている。

ここで、武満の「音空間」に対する感じ方や、あるいは考え方を分析してみる必要がある。勿論、彼の音とは何か、あるいは音響とは何か、そして音楽とは何かを一言で論じるのは非常に困難であるが、例えば、彼が「空間」といものを明白に意識して作曲した最初の曲は、高橋悠治のための《ピアノ・ディスタンス》(1961)であることが分かる。それは、わずか79小節の小品であるが、冒頭の数小節を聴くだけで、「空間」を意識したその音の響きに誰もが気が付くことであろう。作曲家自身が「能のコンストラクションに近いもの」と言っているとおり、タイトルの「距離」は、さまざまな音色の広がりの意味して、「間」と「空間」とが幾重にも折り重なっているのである。倍音の効果を生かすと同時に、詳細に明記された強弱記号とペダリングから、響きの余韻を聴きだす狙いを感じとることができるのである。結果的に、それ以降の作品には、頻繁に「楽器の配置」に関して彼独自の聴取感覚によって、音空間を正面に据えた作品が増していくのである。特に、中期傑作の『地平線のドーリア』(1966)、そして、武満の空間音楽の傑作、雅楽『秋庭歌一具』<sup>8)</sup>などを挙げるができる。

## 楽器の配置の指示

『クロッシング』(1970) (図4)<sup>9)</sup>では、鉄鋼館音楽堂のスペース・シアターを目の前にして、スピーカーの稼働装置や多くの音場の分離などの機能を使用していないが、『YEARS OF EAR (what is music?)』では、一変してスペース・シアターの機能を最大限に活用している。しかし、同年に作曲された『四季』(1970)は、4人の打楽器奏者とテープのために作曲されており、4人の打楽器奏者は、2人ずつ向かい合って会場の四隅に位置すると、指示されている。つまり北、東、西、南と名付けられた四隅に位置するのである。この東西南北の空間配置が、タイトルの『四季』から自然を象徴するものになっている。『テクスチュアズ』(1964)では、わざわざ73名の演奏家と指揮者によって演奏されると記してある。音色の広がりを意図して、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。17人の弦楽奏者のための『地平

線のドーリア』(1966)は、彼の中期の傑作の一つで、弦楽器の配置はユニークで、前方に8人の弦楽器群、後方には6人のヴァイオリン奏者と3人のコントラバス奏者が位置する。彼が「音響と空間」に正面から取り組んだ最初の作品とされる。それぞれは、「ハーモニック・ピッチ」「エコー」と呼ばれ、二つのグループは「可能な限り遠方に位置すること」と指示されていて、指揮者に向かって開いたV字型に位置する。そして「エコー」からは、予想もしなかった叙情的な余韻が生じてくるのである。

画家サム・フランシスのために捧げられた『クロス・トーク=二つのバンドネオンとテープ音楽のための』(1968)では、バンドネオンはステージの一番奥と指示され、テープ音楽とバンドネオンの生演奏とが絡まって、その空間をさらに拡大していくものである。オーボエ奏者のハインツ・ホリガーに捧げられた『オーボエと笙のためのディスタンス』(1972)では、ステージ前方にオーボエが位置し、その奥にできるだけ距離をとって笙が置かれる。高度な技巧を凝らしたオーボエとゆるやかに変化する笙の音が、さまざまな意味でのディスタンスを表現している。『ウォーターウェイズ』(1977) (図5)<sup>10)</sup>では、もともとシンメトリックが苦手な武満が、スペインのアルハンブラ宮殿に行ったことからインスピレーションを得て、完全に左右対称に楽器を配置したのである。その形の中から、無調の流れが水の自然な動きのように、そして風が吹いたように少しずつ崩れていく様子を表現している。

筆者は、『カトレンII』<sup>11)</sup> (1976)を演奏をVl. 岸辺百々雄, Vlc. 河野文昭, Cl. 三浦慈子の3人と共演した。『カトレン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『カトレン』を、室内楽版にしたものである。初演は新日本フィルが行っている。曲全体に関わる「4」という数字が作品の構造を支配しており、それらは音程的な関係や、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。

音響の意図が、常に西洋の伝統と東洋の伝統の融合から生じており、色彩のスペクトルは非常に豊かで、それらを表現していく上でピアノの役目は非常に重要である。全体の流れを作り、さらに情景を転換して、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っているのであるが、この曲の楽譜には、特に楽器の配置に関して指示が示されていない。しかし、非常に繊細な響きを持つこの作品には、かなりの注意を払って楽器の配置を考慮すべきであるとの配慮から、メンバー全員でさまざまな案を出し合い最終的な配置

の決定に至った。図6は、その結果に基づいて演奏した配置図である。この曲は、主題を音色、音域、テンポと様々に変奏・展開していく。ピアノの和音が減衰してしまう前に、その中からクラリネットの限りなくゼロに近いPPの高音から始まる。そして、弦楽器のハーモニクスを凝らした、不思議で魅力的な旋律と響きの展開を表現するために決定したのである。<sup>12)</sup>

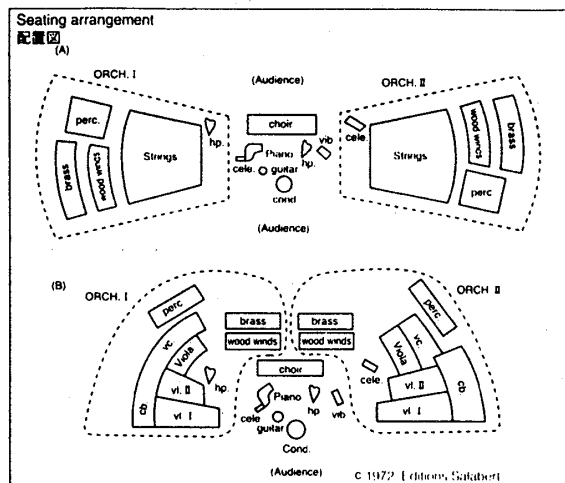


図4<sup>9)</sup> 『クロッシング』

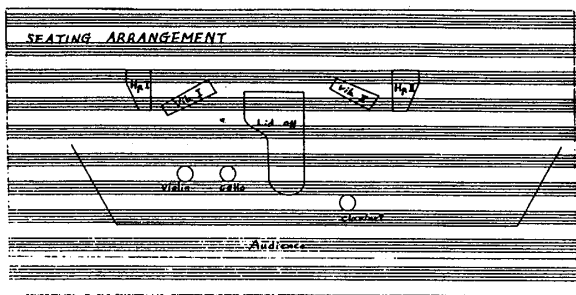


図5<sup>10)</sup> ウォーターウェイズ

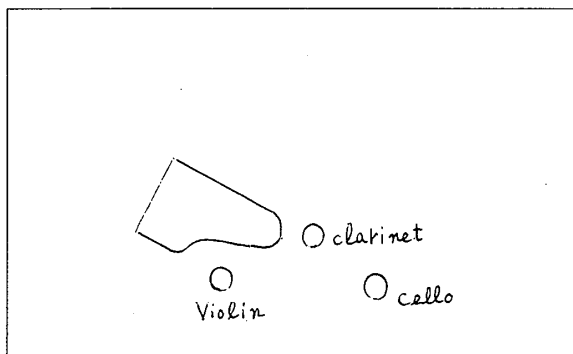


図6 カトレンII

## おわりに

武満の音楽を聴いたとき、その繊細なダイナミズムと色彩のテクスチャの印象を、一言では語り尽くせ

ない。なぜならば、聴取できる音だけで成立する作品ではないからである。音楽は聞かれる音と聞かれない音、つまり「沈黙」とから成り立ち、人間の脳と耳に非常に複雑な「響き」を感じさせ得るのである。改めて、音楽が理論だけで組み合わせられたもので無いことを認識する必要がある。聴かれる「場所」の制約はあるが、武満の「楽器の配置の指示」を通して、彼の聴いていた「響き」が、聴取できる音と聴取できない音との融合を狙っていたとするならば、それら全てを含んで「武満サウンド」の意味が成り立つであろう。

また、文学や絵画、そして音楽などいかなる芸術も、文字では読むことのできない世界、また色や形では見ることのできない世界、そして音では聴くことのできない世界を感じさせてくれるところが重要な点であり、そこを求めていく活動こそが芸術の更に開かれていく可能性かもしれない。

武満の指示していた『楽器の配置』は、視覚的な空間と言えるが、それはあくまでも物理的な距離のことを意味しており、つまりそれは、遠近法的な意味の一部であり視覚的な空間というものは、大きな時間の流れの中では、ごく一部分でしかあり得ない。しかし、聴覚的な空間というものは、無限に広がる全体的な空間のことを言い、本来距離は持ち得ない。それらは互いに独立しており、音楽や絵画や文学のように二つの空間の補い合う関係がうまく成り立っていると言える。

武満の創作活動も、実際に聞こえ存在している、読み取り可能な音を楽譜という形で翻訳しなければならなかったわけであるが、『楽器の配置を指示する』という一つの行為は、音素材の駆使とともに、「武満サウンド」を確立させる活動に他ならないといえるであろう。

## 【引用及び註】

- 1) 濱本恵康『広島大学大学院教育学研究科紀要第二部 第52号』2004, pp.345-351。
- 2) 新福正武 編集『武満徹の世界』集英社, 1997, p.185。
- 3) 秋山晃男 編集『音楽の手帖 武満徹』青土社, 1981, p.183。
- 4) 船山 隆『武満 徹・響きの海へ』音楽之友社, 1998, p.196。
- 5) リッサ・ゾフィア：ポーランドの今世紀の代表的な音楽美学者。
- 6) 秋山晃男 編集『音楽の手帖 武満徹』青土社, 1981, p.130。
- 7) ベレック・アルベルト：フランスの心理学者で音楽美学者。
- 8) 1973年から1979年にかけて作曲。1994年、八ヶ岳高原音楽祭でのコンサートで、八ヶ岳秋庭歌雅楽合奏団の演奏が好評を博す。
- 9) 小学館編集局 編集『武満徹全集①』小学館, 2002, p.71。
- 10) 楽譜『WATER WAYS』Salabert出版社, 1990
- 11) カトレーンII：オーケストラ曲、『カトレーン』の室内楽四重奏版。タッシ (Tashi) が、世界初演を行う。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。
- 12) 楽器配置についての最終的な決定に際しては、VIの岸辺百々雄の案によるものである。

## 【参考文献】

- レナード・バーンスタイン著 岡野 弁訳『バーンスタイン音楽を』全音楽譜出版社, 1972。
- 武満徹 著者代表『ひとつの音に世界を聴く』1975
- 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。
- カール・ダールハウス、ハンス・ハインリヒ・エゲブレヒト共著 杉橋陽一訳『音楽とは何か』シンフォニア, 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。
- 岩田隆太郎『カフェ・タケミツ』海鳴社, 1992。
- 船山 隆『武満 徹・響きの海へ』音楽之友社1998。
- 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。
- 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。
- 武満徹『武満徹著作集①～⑤』新潮社, 2000。
- 小学館編集局 編集『武満徹全集①～③』小学館, 2002。