

武満 徹作品と「日本的な音楽」との関係についての一考察

— 邦楽器を使用した作品を中心に —

濱 本 恵 康

(2006年10月5日受理)

An examination of the relationships between Japanese music and the music of Toru Takemitsu focusing on the works of the composer written with traditional instruments.

Yoshiyasu Hamamoto

Toru Takemitsu occupies an important position in Japanese contemporary music. While writing in the Western tradition, in much of his music for Japanese and Western instruments, he is recognized as a composer who preserves a particular Japanese identity bringing his awareness of Japanese traditional music and Western music into an original synthesis.

In this paper this author questions the commonly held assumptions up to now of the “Japanese-ness” of the music of Toru Takemitsu. In terms of Western music we can see two important compositional approaches. The first is the development of a single musical motif into larger masses of material. The second, the opposite of the first, is a gradual simplification of material by moving from textures of great complexity to simpler textures through reduction. However, in the case of the music of Takemitsu, considering the present strong appeal for a revival of Japanese traditional music, it is hard to say which approach is most strongly reflected in his music.

Music is primarily an abstract art. Physical speaking, a single musical note, consisting of a combination of various pitches, dynamics and waves, is only sound. But if we scan an entire composition, we can see that music is a form of art that conspicuously maintains its physical character. However, without being able to hear this physical character, we are only unable to grasp the surface of the music. Therefore, music is commonly thought to be an abstract form of art. So can we indeed refer to the “Japanese” and “Western” aspects of the music of Takemitsu? This paper examines the abstract music of the composer through an analysis of his compositions written for traditional Japanese instruments.

Key words: traditional instruments, traditional music, Japanese style, Western style

キーワード：邦楽器，伝統音楽，日本的。

はじめに

音楽は、本来抽象的な芸術といえるであろう。例えば、文学芸術においては、文字の一つひとつが原語の音声や概念の一部分を表し、絵画などもその制作にお

いては、一筆一筆が、それぞれの発色因子を伴った素材の一塊でしかない。同様に考えてみると、音楽における音符の一つひとつは、物理的にはそれぞれのピッチやダイナミクスも含めて、波形を伴った単なる「音」でしかないのである。今、武満の音楽を聞く耳をもつ

て肌で感じ取るためには、それまでに彼が強く影響を受けてきた数多くの文学や美術のもつ共有点を知ることが、無縁ではないことを前稿までに述べてきた。そして彼はまた、世界から注目された最初の邦人作曲家と言っても過言ではないが、本稿では、その際に彼の音楽が「日本的」であるとか、あるいは「西洋的とは異なる」、などと言われてきたゆえんを検証してみることにする。

経済発展とハイテクノロジーの最先端をいく日本と、能や歌舞伎、そして禅など、西洋とは明らかに異なる生活様式や伝統文化をもった、確かに二重のイメージさえもたれている日本であるが、われわれ自身振り返ってみると、いまや和風とか洋風どころか、きわめて無国籍な様相を呈してきていることは十分に理解している事実であろう。このような時代の中にある武満の音楽が、果たして「日本的」といえるのか、本稿では武満の邦楽器を使った作品を取りあげて考察をおこなってみることにする。

I. 武満音楽の発想

そこで、改めて武満の音楽のコンセプトを考えてみると、まず、彼の音楽には、いわゆる日本の旋律が出て来ないことをはっきりと確認することができる。そして言葉を使って、音楽のもつ本質を巧みに利用していると思われるのである。例えば、それらのほとんどが英語であるが、作品にタイトルをつけることによりその概念を創り出し、またそれぞれの概念が示唆する内容が非常に多義的となっているのである。そこには、タイトルは正確であるべきだが、それ以前に強い喚起性をもつべきであり、しかしまた、想像や暗示の入り込む余裕さえも残しておく必要があることを、しっかりとらえているのである。それによって、シュールレアリスティックな言葉を連想させる狙いがあることも事実であろう。例えば、琵琶や尺八の作品に英語のタイトルを付けることは、英語を英語として用いているのではない、という設定もとらえることができる。しかし、日本語ではないという事実は重要であろう。この問題については、『広島大学大学院教育学研究科紀要第二部 第52号』で述べているので、参照されたい。

もう一つは、彼の作曲のアプローチの方法である。西洋の音楽には、大きく二通りのアプローチの方法がある。まず、一つのモチーフから発展させて構想を大きくまとめていく方法であり、この方法は、いわゆる西洋音楽の古典派作曲家に見られた、代表的で論理的な手法である。もう一つは、逆に複雑なものから一つずつ取り除いてシンプルにしていく方法である。その

過程における時間感覚は、進展していく時間感覚ではなく、非常に無時間的な相のもとになっており、この手法は、ある意味日本的な思考といわれている。本論文では、武満の音楽を、後者のアプローチの手法と想定して考察してみることにする。

II. 日本的であるとは

「日本的」であるとは、どういうことなのか。それは、もともと日本の伝統的な楽器や、舞踊などをさしているのであろうか。しかしこうであると、一つの言葉で集約することはかなり困難である。つまり日本の伝統的なものと思っているものも、実はアジア的なものの断片である事の方が多いともいえるからである。それでは、どういうことを意味しているのであろうか。

ここではまず最初に、邦楽のジャンルを再確認しておくことにする。一般的に、江戸時代に作曲された地唄や箏曲などを総称して「古典曲」と呼んでいる。箏曲では、琴だけの器楽曲や唄のついた曲に、尺八が伴奏に加わったりするものも多く、禅宗の虚無僧などによって演奏されていた尺八曲は「古典本曲」といわれ、その他を「外曲」といつている。明治になって西洋音楽が入ってくると、邦楽も大きな影響を受けたためか、この時期は「明治新曲」と呼ばれ、中尾都山が独自の外曲と音楽性本位の本曲を数多く発表して、邦楽界に新風を巻き起こしている。さらに大正中中期から昭和初期にかけて、邦楽と洋楽を融合した新しい日本の音楽を目指した「日本運動」が展開され、それらが日本国内でも広く愛好された事実がある。

戦後、洋楽界から音楽の可能性を求めて、諸井誠、三木稔、その他多くの作曲家が精力的に邦楽曲を書き始め、日本音楽集団¹⁾などの合奏団による大合奏曲の演奏活動が盛んになった。勿論、邦楽分野からも、沢井忠夫、野村正峰、船川利夫、山本邦山、その他多くの演奏家兼作曲家を輩出し、それまでの邦楽の概念にとられない作品からは、非常に大きな意義を見いだすことができるであろう。

そこで、本節では「日本的」をどのようにとらえるべきか、次の二つの点から考察してみることにする。

1. 伝統的な音楽のスタイル

江戸時代の俗謡から、長唄、箏唄などを五線譜に移した曲集を見ると一見して分かるが、これらの伝統音楽の中に、いわゆる「形式」を見いだすことは非常に困難である。同じ事の反復であるかのようであり、また、変奏の形を取っているかのようでもあり、しかし突如終止したりする。また、どの部分を切り取ってつ

なぎ合わせても、なにも問題がないと思えるほどに自由なスタイルをとっている。特に箏曲の段物は、一種の変奏曲のスタイルを取っているともいえるが、実際は、各段が少しずつ微妙に変化し併置される形をとっているのである。三味線や浄瑠璃の場合も、あるフレーズ同士が、間合いを取りながら、そして、その関係を微妙に保ちながら一つのまとまりを作っていく。それらは論理的ではなく、また明確な関係を持たないモチーフやフレーズが連続していく、何とも分析し難いスタイルをとっているのである。

2. 邦楽器の意味する1音

西洋音楽で表現する西洋楽器の1つの音は、日本の伝統楽器に比べ、それほど繊細なニュアンスがないとされている。つまり1音に自分の表現の全てを込める「日本の音」は、あまりにも複雑で論説が難しいが、その1音自体が、すでに完結しているといえるであろう。

1の場合、論理的な関係というものはなく、始まりがあり、終わりに向かって展開して行き、また、その流れを終わることなく、明確な関係を持たない部分や断片が並列して、連続的に流れていくのである。時間の流れは、進展していく感覚ではなく、非常に無時間的なものである。このスタイルは、まさに日本の伝統文化の根底に存在する特徴的なものといえよう。

2の場合、例えば琵琶や三味線のさわり、尺八のかぎ息やむら息の効果、能管の内側ののどの仕掛けなどにしても、わざわざ雑音を含んだ複雑な音を作りだそうとしている。そして音を発してから、音の消えゆくまでの僅かな瞬間の、ごく僅かな音程の揺れや1音1音の微妙な音色の変化を聴くこと、さらには、音から音へ移る際の「間」が作り出す空間の美を追究した日本の音の行き着いた結果といえるであろう。

伝統的なスタイルを使うことは容易である。従来、前衛と名乗っていた作曲家たちが、いとも簡単に伝統と結びついていったことは、歴史が証明している。しかし、武満が尺八の一吹きや、琵琶の一撥を西洋の楽器の音と対峙させることを狙って、伝統楽器を使うことの意味を明確にしている点から言えば、彼の場合は「西洋的」とか、「日本的」とかからは、一步隔離した所に位置したと想定することができるであろう。また、1の観点から見れば、「日本的」ととらえることができるが、檜崎の研究では、そのことを三善晃の場合と比較することで論証している。しかしまた、スマルドンは、日本の伝統音楽に典型的な音律組織と『ノヴェンバー・ステップス』²⁾(1967)『秋』(1973)で用いられた音律組織の類似性について述べている。その中

で、二つの中心的な核音をもつモーダルなヘキサコードと、水平的で和声的というよりは、垂直的でヘテロフォニックなテクスチャー組織に基づく武満の音律組織を論証している。そこには、伝統を取り入れながらも、それまでの作曲家たちとは異なる点が見えてくるのである。つまり「日本的」というよりも、伝統を超え幾分か距離を置き所に位置する、という言い方をすることができる。

III. 武満批判論

本節では、武満の音楽を批判的な立場から見てみることにする。つまり、次のようなとらえ方もできるのではなかろうか。例えば、武満の楽器の使い方、そして音色のとらえ方などは、時としてドビュッシーをはじめとする、その他の作曲家たちの延長として感じられることもある。『カトレーン』(1975)はメシアンの『世の終わりのための四重奏曲』、『弦楽のためのレクイエム』(1957)『Solitude Sonore』(1958)はシェーンベルク、『トゥリーライン』(1988)はドビュッシー、『マージナリア』(1976)はラヴェル、『鳥は星形の庭に降りる』(1977)はスクリャービン、『遠い呼び声の彼方へ』(1980)はベルク、『アントゥル＝タン』(1986)はメシアン、『旅』(1973)、『テクスチュアズ』(1964)などはシュトックハウゼン、またパターン・レペティションの用法はルトスワフスキー的ともいえるであろう。

武満がそれらの作曲家を好んでいた様子は、彼の言葉や作品からも理解できるのであるが、晩年においてもなお、その影響色が目立つことにはいささか疑問が残るのである。また、雅楽を使った『秋庭歌』(1973)では、アジア各国の伝統音楽の混合さえ感じさせる。雅楽が仏教の影響を多くこうむっているとはいえ、何とも東洋の多国籍なイメージを強く抱くのは、筆者だけではないであろう。

そして『樹の曲』(1961)では、かなりセリエルの影響を感じ取ることができる。そして、それらは『グリーン』(1967)あたりまで技術的に発展していったわけであるが、高橋悠治³⁾は、「セリエル的な発想からドビュッシーにかえる時期が、ヨーロッパの作曲家のそれらに対応する時期からほとんど十年おかれており、日本の作曲家はいつもヨーロッパを追いかけてきたが、武満も例外ではない」と述べている。例えば『遮られない休息・I』(1952)、『For way』(1972)などは、作曲に約20年の隔たりがあるにも関わらず、その作風がほとんど変わらず、初めて聴く人にはその区別が付きにくい程である。また、確かに両者ともその響きがドビュッシー的で、大きく影響を受けていることは否

めない。

武満と同時期の作品に、関宮芳生の『オーケストラのための二つのタブロー'65』(1965)、諸井誠の『ピアノ協奏曲 I』(1966)、矢代秋雄の『ピアノ協奏曲』(1967)、小倉朗の『交響曲』(1968)、松村禎三の『管弦楽のための前奏曲』(1968)、芥川也寸志の『チェロとオーケストラのための『コンチェルト・オスティナート』(1969)、石井真木の打楽器群とオーケストラのための『響層』(1968)、平吉毅州の『交響変奏曲』(1969)などが重要な作品として挙げられるが、それらとはライバルというよりも、当時の武満の音楽とは相容れない関係にあったと推定する。そのことは、同時代に武満の作品が尾高賞にノミネートされなかった点からも明確であろう。

近代ヨーロッパの作曲スタイルを、さらに推し進めようとしても、もはや何も出てこないのではなかろうか。ジャンルは違うが、現代の音楽市場を網羅している大衆音楽が良い例であろう。これらは、いわば遠い昔の技法で作られた、止まったままの状態でも均衡を保たれており、この形があと何年も変わらないであろうことはほぼ確定的ともいえる。そして同時代の、多くの現代音楽が、形式の破壊自体を目指して作られてきたが、実はそのような音楽も、容易にひとつの形骸化した様式を作り出してしまふ危険性も持っているのである。果たして武満の場合も目的は同じであったのだろうか、もう一歩踏み込んでみることにする。

IV. 日本の楽器を使った作品

日本の楽器は、ヨーロッパの現代音楽で使いふるされた演奏スタイルを受け入れにくいといえる。なぜならそれは伝統に強くしばられた楽器であり、合理的なスタイルのヨーロッパの楽器とは一線を画しているからである。その邦楽器とオーケストラという編成は、実は武満が最初に挑戦したわけではなく、早い時期の例を見れば、山田耕筰の三味線、笛とオーケストラの『長唄交響曲「鶴亀」』(1934)、下総皖一の『三味線交響曲』(1935)、唯是震一の箏とオーケストラのための『カブリッチョ』(1954)などが挙げられるが、それらはまさに邦楽器で奏でる西洋音楽のスタイルであった。しかし武満の場合は、邦楽器を一つの楽器としてではなく、何か新しく完成されるための単なる一素材として感じ取っていたようである。そのことは、武満と伝統的な邦楽器との出会いが偶然的なもので、「はじめ、邦楽の音は私にとって新鮮な素材であったが、それは、やがて私にとって多くの深刻な問いかけを投げかけてきた。」と言っていることからもうかがえる。

しかしその後、邦楽器を使った作品において、彼の創造性がさまざまなかたちで現れている。

三面の琵琶のための『旅』(1973)、雅楽とオーケストラのための『秋庭歌』(1973)、雅楽『秋庭歌一具』(1979)、琵琶と尺八のため『エクリプス』⁴⁾(図1)(1966)、そして『ノヴェンバー・ステップス』(図2)などが発表されている。『エクリプス』の中で、武満の作り出した図形楽譜が書かれ、その中には余白が設けられており、そこに書かれたタゴールの詩句を読んだ奏者のイメージによって、各人の个性的な間を作り出すことが可能となっている。この中で琵琶と尺八の奏者は、即興演奏を制限されているが、一点非常に興味深いのは、伝統的な演奏法の場合、間のタイミングは奏者が決定するが、そこでは琵琶パートのインターバルに、タゴールの詩を引用することで間のタイミングをコントロールしているのである。つまり、確定的な書法と偶然性による記譜の混在、そしてまたジョン・ケージの不確定的な作曲法の影響が強くてている点は、武満の抱えていた多くの矛盾点を反映した結果といえるであろう。

さらに、いわゆる現代前衛音楽とはまるで様子の違った曲として、聴衆に強い感銘を与えたとされる『ノヴェンバー・ステップス』は、一般的には彼の代表作と見なされている。大編成のオーケストラと尺八、そして琵琶のために書かれた作品であるが、ここでは、邦楽器と洋楽器の調和を狙っているのではなく、作曲の多様な手法によって、両者の存在をさらに明確にすることを狙ったものといえる。その点において、武満の音楽の重要な分岐点を表していると言われるゆえんである。「日本と西洋の、異なる二つの根元的な音響現象」の違いを際立たせるたの作曲技法としては、すでに『弦楽のためのレクイエム』で現れており、『ノヴェンバー・ステップス』では、それがさらに顕在化したといえるであろう。

琵琶と尺八とオーケストラによる二重協奏曲のような形をとり、オーケストラと尺八の響きの溶け合い、琵琶とピッチカートの対比、また琵琶と尺八による独奏部分は、あくまでも背景的なオーケストラの役割と、異質な音響空間を作り上げている。また、「ステップス」という言葉から、番号づけられた11の部分がかつて箏曲の段のような意味づけになっているようである。琵琶奏者の鶴田錦史は、この曲の初演にあたり楽器の一部を改良まですることとなり、邦楽の方面にも多大な意識改革を迫った作品となっている。

この曲は、邦楽家が洋風の旋律や形式を借りてつくる「創作邦楽」、また、50年代まであった日本的音楽素材、例えば民謡のようなものを、西洋音楽の形式に

のせる「日本主義」、あるいは「民族主義」のような姿勢でもない。このことは、数ある邦楽器の中から箏でも三味線でもなく、特に尺八と琵琶を選んだという事実からも説明できる。後に、武満自身が次のように述べている。「二つの文化を融合させるという考えを捨て、ただ単純にそのまま対置することにした。違いは溶け合わせずに残すことにした」と。そしてこれらの試みは、大成功を成し得たといえるが、疑問も残るのである。つまり、新しい時間性と音色を求めていくだけであれば、あえて邦楽器にこだわる必要は無かったのではないかと推察できるからである。また、高橋による『アステリズム』の演奏や、タッシ⁵⁾の『カトレン』の演奏スタイルなどからも十分に理解することができる。このことから分かるように、書法と演奏の両面によって新しい音響空間を作り上げていくのであれば、なにも邦楽器に頼らなくても、西洋の楽器によってもその変質や拡大により可能であったはずであろう。

また、『ノヴェンバー・ステップス』の6年後に、アーサー・ミラー⁶⁾の戯曲に想を得た『秋』を作曲しているが、この作品では、オーケストラは邦楽器に拮抗する存在として扱われている。しかし、武満はこの作品を最後に、邦楽器を使った一連の作曲をやめて、再び西洋に目を向けている。そして、次のように述べている。「僕としては、日本を相対化してみたいということが常にある、そのためにはやはり西洋の楽器を使いたい。西洋の楽器は、普遍性をかちうるためには、便利なんです。そうしてくると、今度は、西洋の楽器でどういう風に東洋的なものを、自分の音楽を書けるかという問題がでてくるわけで…」と。

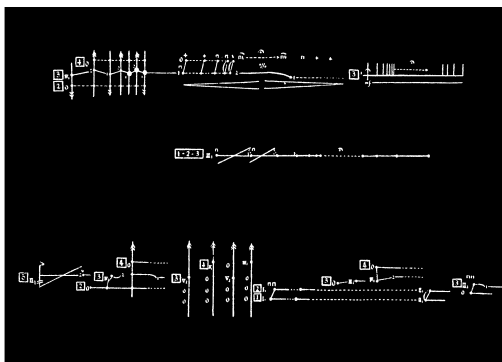


図1 『エクリプス』琵琶の「黒の譜」
(小学館編集部 編集『武満徹全集②』小学館 2002 p.65)

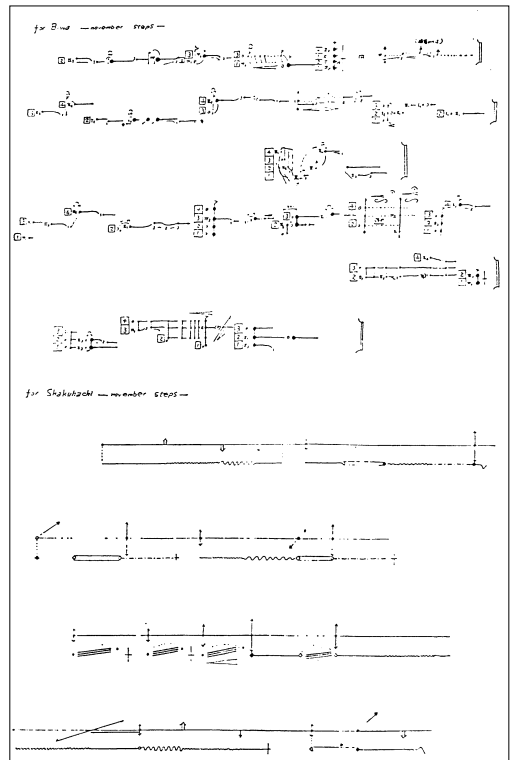


図2 『ノヴェンバー・ステップス』
琵琶と尺八の独奏部分の楽譜(冒頭)
上が琵琶, 下が尺八。
(秋山晃男 編集『音楽の手帖 武満徹』青土社1981 p.145)

おわりに

以上の考察から得た結論を、若干の提言とともに以下に記しておく。武満という作曲家がどうしてこれほどまでにアメリカを中心として、ヨーロッパ各国から注目をされてきたのであろうか。そこにはやはり、武満の創作原理が、同じ西洋楽器を使っても西洋的なものとは完全に異なる独創的な構造を持っているからであると考えざるを得ない。論理的な構造のみで成りうるのではなく、また、西洋音楽の伝統に従って一つの主題から出発するのではなく、感性的な音から出発するという、かなり違った形の関わり方で繋がっていくスタイルをとっているからであろう。終始に向かって転回し、完全に終了した形を取るのではなく、また、明確な関係を持たないモチーフやハーモニーが、常に並行して転回していく。それが奇妙とも、またアンバランスとも感じられる均衡を保ちながら流れていくスタイルは、やはり日本の文化の根底に存在するもの様のとらえることができるのではなかろうか。

そして正統的な西洋音楽を、音階の中における、音

の高低の違いにおける楽音の構造体、と簡単に定義するとしたならば、尺八や琵琶の音がもつ独特の時間性と音色は、明らかにこれに対立するのである。琵琶や尺八の音を西洋楽器のように扱おうとしても、それらの音は非常に複雑であり、どうにも変化させ難い事実がある。現代の若手作曲家達も、日本の伝統楽器を他の西洋楽器とほとんど同じように使いこなしていると思えるが、『ノヴェンバー・ステップス』が作曲された1967年当時、武満の起こした革命の意味は現在の場合の非ではないであろう。しかし重要なことは、これが決して、日本への回帰ではなかったことである。そして、その複雑である音そのものを自然に受け入れることのできる我々日本人の感受性は、武満の使った琵琶や尺八の音は勿論のこと、筆者が前々稿で述べた、聴取することのできない「間」さえも躊躇することなく受け入れることができたのである。

武満の音楽は、明らかにヨーロッパの美しい響きを感じさせる。またそこには、日本の伝統文化から抽出された抽象的でコンセプチュアルなアイデアが隅々に現れ、ヨーロッパと日本の二重のディスタンスを兼ね備えた、もう一つ別のユニバーサルな位置にある存在となっている、というべきではなからうか。

以上の結果をさらに明確にしていくために、次稿では、現代邦楽における、邦楽演奏家自身が作曲している作品と、武満の邦楽器を使った作品との比較研究、さらに、武満と同時代の作曲家達の邦楽器を使った作品と比較研究していく必要がある。

【註】

- 1) 1964年、流派やジャンルを超えて集まった若い邦楽演奏家や作曲家達14名でスタートした邦楽演奏集団で、現在は70名が在籍しており、今までの邦楽とは一線を画した演奏は、内外で高い評価を得ている。
- 2) ニューヨーク、フィルハーモニー管弦楽団の創立125周年記念の委嘱作品。11段に分かれていて、11月に演奏されるのでノヴェンバーと命名。初演指揮は小沢征爾、ソロは尺八奏者の横山克也（琴古流出身）、琵琶奏者に鶴田錦史（錦心流）。
- 3) 1960年代に現代音楽のピアニストとして欧米で活躍する。前衛音楽雑誌『トランソニック』を編集する。
- 4) 琵琶と尺八のための作品。「オーケストラル・ス

ベース」（武満徹と一柳慧の二人で企画した一種の現代音楽祭）の演奏会で初演。

- 5) タッシ：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。
- 6) アーサー・ミラー：アメリカの劇作家。現代社会の家族の問題、歴史と個人の関わり、人間の責任を追求する。代表作に『セールスマンの死』『るつぼ』『代価』など。

【引用・参考文献】

- 武満 徹 『樹の鏡、草原の鏡』新潮社 1975
- 武満 徹 著者代表『ひとつの音に世界を聴く』晶文社 1975
- 秋山邦春『日本の作曲家たち』音楽之友社 1978
- 秋山晃男 編集『音楽の手帖 武満徹』青土社 1981
- 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
- 武満 徹 『遠い呼び声の彼方へ』新潮社 1992
- 檜崎洋子『武満徹と三善晃の作曲様式』音楽之友社 1994
- 新福正武『武満徹の世界』集英社 1997 p.113
- 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
- 長木誠司、樋口隆一『武満徹 音の河のゆくえ』平凡社 2000 p.314
- 増山賢治『広島大学大学院教育学研究科紀要第二部 第47号』2000 pp.373-379
- 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』2003 pp.345-351
- 濱本恵康『広島大学大学院教育学研究科紀要第二部 第53号』2004 pp.421-426