

# 武満徹と1960年代

## — 《ノヴェンバー・ステップス》(1967) に至る変遷と時代状況 —

檜 崎 洋 子

### はじめに

武満徹(1930–1996)の琵琶、尺八とオーケストラのための《ノヴェンバー・ステップス》(1967)は、武満の代表作の一つであるだけでなく、日本の現代音楽作品を代表する作品とみなされている。しかし、《ノヴェンバー・ステップス》はどのような点で評価されるのか、については初演から40年近く経った今でも明確さを欠いているように思われる。「オーケストラに対して、日本の伝統楽器をいかにも自然にブレンドするというようなことが、作曲家のメチエであってはならない。むしろ、琵琶と尺八がさししめす異質の音の領土を、オーケストラに対置することで際立たせるべきなのである」<sup>1</sup>という《ノヴェンバー・ステップス》の作曲経緯についての武満のコメントはよく引用されるが、実際に作曲するさいの方法意識において必ずしもそうとは思われず、琵琶、尺八の独特の響きとオーケストラをいかにわたり合わせるかに周到な注意が払われているのが作品から聴き取れる。一方、その作品を受け止める聴き手の側からは、西洋と東洋の出会いと融合、といったごく一般的な評言で語られる傾向にある。

《ノヴェンバー・ステップス》を対象にした音楽学の作品研究は、西洋音楽の要素と日本音楽の要素の両方を指摘する分析を行い、《ノヴェンバー・ステップス》の構造を示すことには成功しているが<sup>2</sup>、《ノヴェンバー・ステップス》を生み出した経緯と、その作品の内外への影響力はどのようなであったか、については言及するに至っていない。

一方、武満の死後、初期作品を中心に武満の作品の中でもなかなか上演されない作品を出版譜やCDで公開する動きが見られ<sup>3</sup>、武満の変遷を克明にたどれる状況になりつつある。本稿では、武満の初期作品から《ノヴェンバー・ステップス》に至るまでの変遷をたどり、《ノヴェンバー・ステップス》が書かれるに至った経緯を確認するとともに、それらの作品が、作品が書かれたのとリアルタイムの1960年代に、日本と欧米にどのように受け入れられ、その時代とどのように接していたのかを考察する。

### 1. 1960年代の音楽状況

1960年代の欧米の作曲界の状況と日本の音楽界の状況を概観しておきたい。1961年にベンデレッキの《広島犠牲者にささげる哀歌》がワルシャワの秋現代音楽祭で、リゲティの《ア

トモスフェール》がドナウエッシンゲン音楽祭で初演されて注目されたことに象徴されるように、1950年代に前衛音楽をリードしていたドイツ、フランス、イタリアの作曲家たちがインパクトを失いつつあり、非西欧にインパクトを求める状況であった。韓国からはイサン・ユン、日本からは福島和夫、松平頼則、松下真一らの作品が、ダルムシュタット国際夏期現代音楽講習会、I S C M（国際現代音楽協会）音楽祭等のヨーロッパが主導する現代音楽祭に登場するようになる<sup>4</sup>。これらの音楽祭に登場する上記アジアの作曲家たちは、セリアリズムの作風という点で共通している。1960年代前半のこの頃、国際的な評価を得ていた武満の《環礁》（1962、I M C（国際音楽評議会）国際現代作曲家会議第5位）、《テクスチュアズ》（1964、I M C（国際音楽評議会）国際現代作曲家会議最優秀作品賞）も、武満作品の中ではセリアリズムの作風に近い作品である。ヨーロッパが主導する作曲賞においては、西欧の前衛音楽から類推される作品が選ばれる傾向にあった。

一方、1960年代の日本の作曲界では、1950年代のヨーロッパの前衛音楽を先導していたメシアン、ブーレーズ、シュトックハウゼンの作品が室内楽作品を中心に、柴田南雄、入野義朗らによる「20世紀音楽研究所」が主催する現代音楽祭を通して紹介され、日本の作曲家たちもそれらの手法による作品を発表する。20世紀音楽研究所の現代音楽祭で取り上げられる欧米の作曲家の作品は、現代音楽祭以外のオーケストラ・コンサートにも登場し、一般の聴衆に触れるところとなる。欧米の前衛音楽とみなされる作品の中から、オーケストラ作品を中心に1960年代に日本初演された作品を以下に挙げる。

ウェーベルン《管弦楽のための五つの小品》（1913）1960年5月28日「NHK現代音楽の夕べ」  
シュヒター指揮N響（NHKホール）

アイヴス《交響曲第2番》1961年5月6日、バーンスタイン指揮ニューヨーク・フィル「東西音楽の出会い」（東京文化会館）東京文化会館オープニング・フェスティバル

ルトスワフスキ《葬送の音楽》（1958）1961年9月19日、渡辺暁雄指揮日フィル（第35回定期、東京文化会館）

メシアン《異国の鳥たち》1962年1月15日、シュヒター指揮N響（第427回定期）、本荘玲子（ピアノ）（東京文化会館）

メシアン《トゥーランガリラ交響曲》（1949）1962年7月4日、小澤征爾指揮N響、ロリオ（ピアノ）、本荘玲子（オンド・マルトノ）（東京文化会館）

メシアン《アーメンの幻影》1962年7月6日、ロリオ、メシアン（ピアノ）

ペンデレツキ《広島犠牲者の追悼のための哀歌》1963年2月17日、ヤン・クレンツ指揮ポーランド放送大交響楽団（東京文化会館）

クセナキス《ピトブラクタ》1963年4月12日、ルルー指揮日フィル（東京文化会館）

ヘンツェ《5つのナポリの歌》1964年12月12日、若杉弘指揮東フィル、栗林義信（バリトン）

リゲティ《アトモスフェール》1966年5月1日、小澤指揮読響（日生劇場）  
メシアン《クロノクロミー》1966年2月18日、岩城指揮読響（東京文化会館）  
クセナキス《戦術（ストラテジー）》1966年5月1日、小澤征爾・若杉弘指揮読響（日生劇場）  
ケージ《ピアノとオーケストラのコンサート》1966年5月2日、読響（日生劇場）  
ケージ《プリペアド・ピアノと室内オーケストラのための「コンチェルト」》1968年6月7日、  
秋山和慶指揮日フィル、一柳慧  
ペンデレツキ《ルカ受難曲》1968年10月22日、若杉弘指揮読響（東京文化会館）  
ルトスワフスキ《管弦楽のための協奏曲》1969年11月20日、オッテンロー指揮読響（東京文化会館）

さらに、日本の作曲家に作品を委嘱する1958年に始まった「日フィル・シリーズ」のように、日本のオーケストラが、柴田南雄、入野義朗といった20世紀音楽研究所のメンバーのほかに、松村禎三、間宮芳生、三善晃ほかの日本の作曲家にオーケストラ作品を委嘱して演奏することで、日本の聴衆は、ヨーロッパの古典の名曲に加えて欧米の現代作品、日本の作曲家による作品に接することになる。器楽作品やアンサンブル作品が一般の聴衆から隔絶した現代音楽祭で演奏される傾向にあるのに対し、現代のオーケストラ作品は一般の聴衆に触れるジャンルとなっていく。

個人の演奏家に目を向けると、すでに1959年にロン＝ティボー国際コンクールに1位入賞した松浦豊明をはじめ、1962年のチャイコフスキー国際コンクール・ヴァイオリン部門第3位の久保陽子、1966年の同コンクール・ヴァイオリン部門第2位の潮田益子、第3位の佐藤陽子など、1960年代には著名な国際音楽コンクールにほぼ毎回、日本人演奏家が上位入賞を果たしている。個人レベルの演奏家にとっては専らヨーロッパの古典音楽に習熟しヨーロッパで評価されることが志向されていた。1960年のN響世界一周旅行もその一環にあるだろう。演奏界のこれらの動向は、作曲界の動向とは相反する関係にあった。

このように1960年代は、日本の音楽状況が多極化した年代である。作曲界についてみると、①欧米から台頭してきた前衛音楽にいち早く反応する動きもあれば、②それを尻目に、自身の内側と背景に立脚しようとする動きがあった。さらに演奏界においては、③西洋音楽の古典をレパートリーとして欧米に通用する演奏家を目指す動きと、④西洋の古典のほか内外の現代音楽作品を取り上げるオーケストラの活動、⑤「20世紀音楽研究所」が主催する現代音楽祭に登場して現代作品を演奏する機会が比較的多い、しかし、この時点では現代音楽のエキスパートとしての意識も周囲の認識もなかったと思われるグループに分けられる。武満は、これら全ての動向に接していた作曲家である。次節では武満の1960年代の創作活動の変遷を、作曲の動機を異にするとと思われるジャンル別にたどる。

## 2. 武満の1960年代の創作活動

### (1) オーケストラ作品

《ノヴェンバー・ステップス》はオーケストラ作品だが、それ以前のオーケストラ作品を通して《ノヴェンバー・ステップス》のオーケストレーションが直進的に準備されていたとは言いがたい。オーケストラ作品以外の器楽作品は、任意に楽器を選んで自由に組み合わせる中で武満の響きと感じさせるものを早い時期からつかんでいるのに対し、オーケストラ作品はなぜか、書きにくい、といった印象を受ける。たとえば、武満が1950年代に発表した《弦楽のためのレクイエム》(1957)、《ソリチュード・ソノール》(1958)、《シーン》(1959)は、1958年からシリーズで書き始める8弦楽器のための《ソーン・カリグラフィ》が強弱、アーティキュレーション、リズムを細分化して響きのイメージを克明に記譜しているのに比べたら、イメージに向けての記譜の特定性に欠ける。

その中で《ソリチュード・ソノール》では弦楽合奏に管楽器が加わっている点で、武満にとってコンサート用としては初めてのオーケストラ作品となるほか、ギターを加え比較的短い音符で進行する管楽器に同調するようにギターを使うなど、のちに顕著になっていく武満の楽器の嗜好がすでに示されている。《シーン》は再び弦楽合奏のための作品だが、チェロ独奏を伴うことで、弦楽合奏は独奏チェロとホモリズムミックスに関わったり、あるいは独奏チェロを浮き彫りにすべく弦楽合奏は持続音に退いたり、というように、独奏楽器を伴うことでオーケストラの動きが明確になる、その後の武満作品を予見する特徴もすでに見られる。

放送用に書かれた朗読とオーケストラのための《黒い絵画》(1958)も、朗読を伴うことでオーケストラの各パートが特徴的な動きをする。音楽の進行と並行して楽譜に記された秋山邦晴のシュールレアリスティックな詩は、作曲にさいしてさらに分断される試みは見られないが、音楽は詩の内容に沿って変化する。たとえば、「血にそまった欲望が匂う夜が匂う／お前の只一つの愛のイマージュは。お前を包む神秘的な黒い水」の箇所では、それまで音を発していなかったピアノが、それまでの器楽の遅い動きに反してトレモロ風の速いパッセージで登場する。前作までのオーケストラ作品が作品ごとに同質のテクスチュアが貫かれていたのに対し、《黒い絵画》では、詩の進行につれて音楽がドラスティックに変化する。

一方、同じくシュールレアリスティックな詩を用いた作品でも、ソプラノ・ソロを伴う《環礁》(大岡信詩)(1962)は、ソプラノ・パートが無調的な跳躍音程によって言葉のシラブルとシラブルを引き離すような旋律進行で書かれる。その旋律作法を反映するようにオーケストラ・パートも、跳躍音程による旋律断片がパート間でかけ合う。さらに《環礁》では、テキストを持たない楽章ではオーケストラの楽器をグルーピングして各グループを交互に継起させ、のちの作品におけるオーケストラの空間的な配置を予見する。

《樹の曲》(1961)は、独奏楽器を持たない数少ない作品の一つである。一部12音技法で書かれたこの作品は、西欧のセリアリズムを想起させるが、各パートを独奏ふう扱い、それ

がリレーするように受け継がれていく書法は《ノヴェンバー・ステップス》に繋がるものであろう。

ピアノとオーケストラのための《弧（アーク）》（1963-66）は、独奏楽器を伴う点で《シーン》《黒い絵画》《環礁》に続く作品となる。《弧》は、オーケストラをグループに分ける点は《環礁》と共通するが、《弧》のうち初期に書かれた第1部の第1・第3楽章は、オーケストラを4つのグループに分けているのに対し、1964年以降書かれた《弧》第2部第1楽章にあたる《テクスチュアズ》（1964）および〈レフレクション〉は左右2つのグループに分けているのみである。しかし《テクスチュアズ》および〈レフレクション〉のほうが、各パートを細分化したクラスター書法が見られ、とりわけ《テクスチュアズ》は微分音をも使い、クラスターの密度を濃くすることへの関心が顕著である。《テクスチュアズ》および〈レフレクション〉は、クラスター書法により、《ノヴェンバー・ステップス》のオーケストラ・パートに近いが、《弧》においてはピアノが核となっているのに対し、《ノヴェンバー・ステップス》は核となる独奏楽器が邦楽器である点で一線を画する。

17弦楽器のための《地平線のドーリア》（1966）は独奏楽器を持たないが、旋法的旋律が独奏楽器に代わる手がかりとなる。《地平線のドーリア》で武満が「ハーモニック・ピッチ」と呼ぶパートからは、旋法的旋律に半音が付着した響きが立ちのぼる。同じ弦楽合奏でも編成が半分ほどの《ソン・カリグラフィ》は、複数のパートで一つの旋法的旋律をほんのり立ち上らせるが、《地平線のドーリア》では、旋法的旋律に他パートの音が付着する、という違いがあり、旋法と響きに関わる武満の2つの局面を表している。

《ノヴェンバー・ステップス》とほぼ同時期に書かれていた《グリーン》は、それまでの武満のオーケストラ作品の特徴を総合する作品ではあるだろう。オーケストラをグループに分けず、複数のパートがホモリズムに動く点など、むしろ初期の《ソリチュード・ソノール》を想起させる。しかし弦楽器を個々の奏者の単位に分けてマイクロ・ポリフォニーの書法をとっている点などに、その間の《弧》を経た作品であることが示されている。オーケストラの論理に沿って動く、独奏楽器を伴わないゆえの自由さが《グリーン》にはある。《ノヴェンバー・ステップス》の作曲にさいして武満が語った「洋楽の音は水平に歩行する。／だが、尺八の音は垂直に樹のように起る」<sup>5</sup>という洋楽についての評言は、《グリーン》におけるオーケストラをイメージしてのことと思われる。

初期から1960年代半ばにかけての武満のオーケストラ作品には、《ノヴェンバー・ステップス》のオーケストラ・パートの特徴が散見されるが、その一方で《ノヴェンバー・ステップス》は、それまでのオーケストラ作品からの飛躍であることもうかがわせる。

## （2）器楽作品

武満のデビュー作の《2つのレント》（1950）が「音楽以前である」<sup>6</sup>と評言されたことにも



示されるように、武満の作品は初期のものから、聴衆の持つ作品イメージから逸れる個性を備えていた。《2つのレント》は、音が低く停滞することと、音の動きの遅いことが、オーケストラ演奏会やピアノ・リサイタルで演奏される西洋音楽の名曲とは異質で、聴衆を戸惑わせたのだろう。

ピアノ作品《遮られない休息Ⅰ》(1952)は、《2つのレント》の第2曲のように比較的短い音符で交替する、動きの幾分活発な曲だが、《遮られない休息Ⅰ》では、一つの和音を記譜するのに一つの棒でまとめるのではなく声部を分けて多声的に書かれており、《2つのレント》からの変化が見られる。一方、《遮られない休息ⅡⅢ》(1959)は和音を一つの房として空間にぽっかり投じるような書き方で《2つのレント》の第Ⅰ曲の曲想に近いが、大譜表の下段にのみ音符がある場合、上の段に音符がなくとも休符を書かない、というように、大譜表の上下2段を合わせて一つの譜表としてとらえている。複数の音が同時に鳴っている場合、それは一つの響きであったり、あるいは複数の音の集積であったりする、という両義的なとらえ方が、ピアノ作品の記譜からもうかがえる。

《ピアノ・ディスタンス》(1961)では、空間を和音に取り込む意識が顕著になる。高い音域の音と、きわめて低い音域の音を一括りの音符群にするほか、ペダリングによって響きを持続させて、それを背景にレガートなメロディーやクラスターを投じる、というように多層的でいて一つの響きであることがイメージされている。

ピアノ作品にあっては、モチーフ素材をどのように敷衍するか、という発想はなく、響きを創出することそれじたいを目的とする態度は《2つのレント》から変わらない。

響きを創出することは、アンサンブル作品にあっては、どの楽器を選んで、どのように関わらせるかに相当する。武満の最初のアンサンブル作品となるヴァイオリンとピアノのための《妖精の距離》(1951)では、ヴァイオリン・パートは上行する旋律進行を繰り返す、初期オーケストラ作品の《弦楽のためのレクイエム》《ソリチュード・ソノール》《シーン》を思わせるが、一方、ピアノ・パートは、それ以前に書いていた《2つのレント》に見られる、響きを創出する発想は退いている。つかみかけていた自身のピアノズムと、ヴァイオリンをいかに関わらせるかが難題であったことをうかがわせる。

13管楽器のための《室内協奏曲》(1955)は、違う管楽器のみ13組み合わせるという発想が、それまでの武満のまだそんなに多くはないアンサンブル作品から見るといささか唐突と思われるが、ピアノから多様な響きを引き出しつつあった、その先には様々な音色の複数の管楽器は遠いものではなかったのだろう。《室内協奏曲》について武満は、「管楽器というのは、一つ一つ音の性格がちがいます」<sup>7</sup>と複数の管楽器の個性を持て余した旨の発言をしているが、複数の楽器をホモリズムに扱っている点に、多彩な音色であって一つの響きという、ピアノ曲に共通する響きの創出が認められる。

8弦楽器のための《ソーン・カリグラフィⅠⅢ》(1958-60)は、それまでの弦楽器を主体と

する作品《妖精の距離》《レクイエム》《ソリチュード・ソノール》《シーン》に比べて、モチーフがきわめて断片的になる。スル・ポンティチェロやハーモニクスによる薄い音でクレッシェンドを伴って上行あるいは下行する、ふっと息をはくような2、3の音符による旋律断片が、8弦楽器で濃く奏されたり、あるいは少数の楽器で薄く奏されたりし、《ノヴェンバー・ステップス》にも通じる音の身ぶりが聴き取れる。

ピアノ、弦楽器という、武満がその後も好んで使うことになる楽器がはっきりしていく中で、2フルートのための《マスク》(1959-60)が書かれる。武満は《マスク》を書く以前に、無伴奏フルートのための《ソリチュード・ソノール》(1957)という未発表の作品をすでに書いており、ピアノ、弦楽器と並んでフルートへの嗜好が募ってきたことがうかがえる。《ソン・カリグラフィ》が、ポリフォニックというよりは複数の弦楽器で一つの響きを作る傾向にあったのに対し、《マスク》は、2フルート間でリズムを徹底的に差異付ける。それが顕著なのが第1曲の〈コンティニュー〉で、2パートが同期する個所がほとんどない。しかし、同期するのをことごとく排除する中に、すなわち2パートが一つの表情に像を結ばず絶えずうごめいている中に、能面に抱く武満のイメージが浮かび上がる。

弦楽四重奏のための《ランドスケープ》(1960)では旋律進行を排して、持続音が支配しており、その点、《2つのレント》を想起させるが、《ランドスケープ》は、低い音に佇むのではなく中庸の音域に漂っている。したがって、《ソン・カリグラフィ》に聴かれた、緩まったり、尖ったり、の変化の幅もない。

《ランドスケープ》から1年後、武満は《リング(環)》(フルート、ギター、リュート)(1961)を、その1年後に《サクリファイス》(アルト・フルート、リュート、ヴァイブラフォン)(1962)を発表する。これらの作品では、それまで武満の作品に恒常的に使われていたピアノ、擦弦楽器が使われておらず、代わりにギター、リュート、ヴァイブラフォンといった短音楽器が使われている。しかし、《リング》《サクリファイス》は、ピアノ作品を書く発想で書かれている。《遮られない休息》《ピアノ・ディスタンス》において、大譜表を介して、複数の奏者がいるかのように、クラスターや、持続音、レガートなフレーズ、きわめてすばやいパッセージ等が、広くとられた音域のあちこちから起こるのと等しいテクスチュアが表れる。おおよそ指示された入りのタイミングが、1人の奏者であれば、パターン化する可能性もあるが、複数の奏者間のアンサンブルを通して、音と音を出会わせるタイミングを新鮮なものに設定したのである。

《悲歌》(1966)は、ヴァイオリンとピアノのための作品としては《妖精の距離》に次いで2作目となる。弦楽器をソロで使うさいには、《ソン・カリグラフィ》のように複数使う場合と違って、息長く歌わせる傾向にある。《悲歌》では、ピアノ・パートを3段譜にして、3パートにしたり4パートにしたりする中で2重奏を一つの響きとして浮び上がらせる、というように、空間を取り入れたその間のアンサンブル作品の発想が取り入れられている。

これらの器楽作品やアンサンブル作品で各楽器の個性と個性を関与させるのを通して、邦楽器に対するアプローチも準備されていったと思われる。

### (3) 邦楽器のための作品と映像作品

武満が初めて邦楽器を使った作品は、ラジオ・ドラマ『心中天の網島——らじお・いりゅうじょん』(1958)と思われる<sup>8</sup>。義太夫と歌舞伎のスタイルで語る近松のテキストに用いられた太棹三味線と三味線は、奏法じたいは伝統的なそれが主となっているが、金属打楽器をちりばめて邦楽器とは別の音を介在させる興味がすでに示されている。

次に邦楽器を使うのはNHKテレビのドキュメンタリー番組『日本の文様』(1962)で、ここでは筑前琵琶と箏が使われている。日本の伝統的な文様を複数配置して編集した映像に対し、武満は、その後の作品ではほとんど使うことのなかった箏を主体に使っている。箏に六段の調べの旋律を使い、旋律の末尾に、エコー処理したトレモロやアルペジオをあしらい、謡をエコー処理したものをそこに溶け込むように重ねたり、違う音形で箏と箏を重ねたりする。筑前琵琶は箏の旋律進行を遮るように激しい撥音で加わり、箏に対峙する立場に設定されているが、トレモロ等の共通する奏法を通して、武満が異質と感じている楽器間に、連続性と同質性を浮かび上がらせる。重音を連続的に激しく打ち鳴らしたり、琵琶の絃をたてに擦る等、同年の映画『切腹』(1962)の筑前琵琶の手法も見られる。邦楽器の実際の音と、エコー処理等を通して変容させた音響とをかけ合わせるのは、『心中天の網島』よりも顕著になっている。

『日本の文様』と同年に書かれた映画『切腹』(1962)では筑前琵琶と薩摩琵琶のほか、アルト・フルート、チェロ、コントラバス、プリペアド・ピアノが使われており、邦楽器と西洋の楽器を一緒に使った最初の作品となるが、ここではオーケストラの楽器群と邦楽器の異質さを描こうとする意図は感じられない。オーケストラから選び出された楽器じたい、できるだけ琵琶と違和感のない楽器を、という意識が見て取れる。チェロ、コントラバスには、琵琶の撥音と区別がつかないような激しいピツィカートの主として使い、アルト・フルートの音を膨らませては断ち切るように止める奏法は尺八を思わせ、邦楽器と西洋の楽器間に互換性を持たせる工夫が聴き取れる。『日本の文様』でエコー処理することでさまざまな音色が響き合うのを聴いて、武満は、本来、一緒に居合わせることのなかった楽器どうしを一つの曲の中に使うことに躊躇しなくなったとも考えられる。『日本の文様』では琵琶は箏に対する副次的な立場にあったが、『切腹』での琵琶は主たる独奏楽器として激しい撥音を連打し、現代特性を印象づける。その2年後の映画『暗殺』(1964)では尺八とプリペアド・ピアノを用い、プリペアド・ピアノは、琵琶の撥音をイメージしたと思われる瞬時に複数の音を打ち鳴らす奏法を主とし、一方、尺八は本曲様式のヴィブラートを伴う持続音主体の旋律進行が主で、炸裂的な音を発するプリペアド・ピアノと対照的に描かれている。



『切腹』の半年後に上映されることになる映画『怪談』では、第1話「黒髪」にはプリペアド・ピアノと胡弓、第2話「雪女」には石の打楽器と尺八、第3話「耳なし芳一」には琵琶、第4話「茶碗」には太棹三味線、というように、使う楽器が映像から選ばれている。『切腹』で自由な琵琶の使い方が見られたように、「雪女」の尺八は本曲様式を超えて、尺八のアタック音が、エコー操作や電子的処理を通して空間に広がり、吹雪の激しい風を演出する（映画『四谷怪談』（1965）においても、尺八は「雪女」におけるような風のイメージで扱われている）。一方、雅楽の楽器が使われたテレビドラマ（毎日放送）の『源氏物語』（1965）では、琵琶や尺八に見せたような自由なアプローチよりも、古典の雅楽に向かう要素が強い。同じくテレビドラマ（NHK）の『源義経』（1966）は、オーケストラの主に木管楽器にメロディーを担わせて、雅楽器を中心とする邦楽器は『源氏物語』に見られたイディオムで句読点を打つようにアタックする。毎日放送の『足利尊氏』（1966）は琵琶と弦楽合奏を用い、弦楽合奏に、メロディアスで液体を思わせるしなやかさをもった動きを担わせる。

琵琶と尺八のための《エクリプス》（1966）は、映像を伴わない最初の邦楽器のための作品となる。ここでは、邦楽器に対峙するものを持たず、琵琶と尺八をどう向き合わせるかが問題となる。図形楽譜に書かれた記号はアーティキュレーションと奏法に関するもので、従って瞬時の音の様態に関する指示である。横軸でどのように音が動き、形をなしていくかは、演奏者に委ねられる。

《エクリプス》を除いて邦楽器を使った作品で、武満は邦楽器以外の楽器と自由に組み合わせ、両者の対照性を浮かび上がらせたり、逆に同質性に気づかせたりする。《ノヴェンバー・ステップス》を書く以前に十分な準備がなされているように思われるが、《ノヴェンバー・ステップス》では、映像の磁場がないことが、武満を不自由にしたかもしれない。

#### （4）その他の作品

1960年代に前衛音楽の語が指すのは、セリアリズム、電子音楽あるいはミュージック・コンクレートといったテープ音楽、あるいは偶然性を取り入れた音楽だが、この中で武満は、ミュージック・コンクレートを最も早く自身の創作に取り入れた。この分野で日本初となる作品を発表した黛敏郎や諸井誠よりも多くの作品を発表することになる。武満のテープ音楽のほとんどが、アニメーション、バレエ、ラジオ・ドラマ、劇、舞を伴う音楽であり、テープ音楽として独立して上演される作品でも、もともとはラジオ・ドラマのために書いた音楽を転用したものが多い<sup>9</sup>。それは、邦楽器を使った作品が、まず映画をはじめとする映像を伴う作品として書かれ、次にコンサート用の作品へと向かっていった経緯と似ている。

武満がテープ音楽に使う素材は声が多い。女声合唱を使った『海の幻想』、女声のほか鳥、馬などの動物の鳴き声を使った《ルリエフ・スタティック》《空、馬、そして死》《ヴォーカリズムA・I》、『銀輪』、邦楽のかけ声を使った《クラップ・ヴォーカリズム》、水音を使っ

た《水の曲》、というように人間のほか動物の鳴き声を素材に使ったものが多い。武満がテープ音楽の対象に選ぶ素材は、耳をそばだてて聴くことを誘うという点で共通している。録音してエコー処理したり変調したりするのは、隠されて気づかないでいる音を克明に描き出す発想に等しい。武満がテープ音楽に求める素材と、邦楽器は近い関係にあった。

図形楽譜は《リング》や《サクリファイス》などの器楽作品においてすでに用いられていたが、同じ頃、音符をほとんど書かず図形の要素がより多くを占める作品が書かれ始める。《ピアニストのためのコロナ》《クロッシング》《弦楽のためのコロナII》《弦楽のためのアーク》等の作品である。しかし、図形楽譜に武満が託したものは、器楽作品やテープ作品から遠いものではなく、むしろ同心円の関係にある。たとえば、《弦楽器のためのコロナII》(1962)では、演奏者は音高を任意に選び、その音高を変えることなく、さまざまに彩られたプラスチック・シートの色の变化にしたがって奏法を変え、音色変化させていくことが求められる。これはテープ音楽《ヴォーカリズムA・I》で「A・I」の一語を、音域、リズム、音色、デュナーミク変えて発声するのに近い。あるいは、邦楽器からさまざまなアーティキュレーションを引き出すのとも近い関係にある。

図形を介したこれらの作品を経て、1960年代半ばからは、楽器よりも身体を主体とする《一柳慧のブルー・オーロラ》《タイム・パースペクティブ》《七つの丘の出来事》などのシアター・ピース作品が書かれる。しかし、これらの作品はイヴェント性が強くなったというよりも、他ジャンルと共通するものが多分に指摘される。たとえば、《一柳慧のブルー・オーロラ》は、アルファベットのe、s、nが大文字と小文字を取り混ぜてナンセンスなセンテンスを形作るが、eは東、sは南、nは北をそれぞれ指し、それぞれの方向に移動する指示となる。大文字の場合はその方向にできるだけ速く歩いていって何らかの音を発し、小文字の場合はそれぞれの方向にできるだけゆっくり歩いていって音をたてず動きも止める、という指示になる。「音楽的にのみ解釈(拡大)されることなく、視覚的にも想像されることが望ましい」<sup>10</sup>と武満は書いている。一つの記号を手がかりとして幅広いイメージをかりたてるのは、《弦楽器のためのコロナII》にも当てはまることである。

欧米の前衛音楽の動向に並ぶこれらの作品を発表する一方で、武満は、それらの作品とは対照的と思われる一連の「うた」を発表する。それらのほとんどが合唱作品に編曲されているが、もともとは、映画やラジオ・ドラマの主題歌や挿入歌として、あるいは、さまざまな機会のコンサートや番組で独唱によって歌われた単旋律歌曲である。「うた」とよばれるこれらの作品において、武満は、聴くというよりも、自身で口ずさんで歌っている。ミュージック・コンクレート作品の素材音や邦楽器は、聴く対象として選ばれていたが、一連の「うた」は武満自身が声を発する数少ない曲種である。自身で音を発することと、聴くことが、遠い関係でいて繋がっているのが武満の特徴である。「うた」と響きの創出とが一つになることは、武満の初期からの潜在的な課題であった。1961年に武満は合唱のための《風の馬》の、女声

合唱のための第 1・第 2 曲を書き、1966 年に男声合唱と混声合唱のための第 3・第 4・第 5 曲を書く。クラスターの和音も使ったこの作品は、「うた」と響きの創出とが一つのものとして構想された初期の例であろう。

### 3. 武満における《ノヴェンバー・ステップス》の位置

前節までに挙げた作品を経て《ノヴェンバー・ステップス》は書かれることになる。武満は邦楽器の中から太棹三味線を最初に使い、その後、謡、能、琵琶、尺八、龍笛、十七絃へと広がっていくが、映像という磁場から解放されたコンサートのための作品を書くにあたって、武満の中に残ったのは琵琶、尺八であった。「洋楽の音は水平に歩行する。だが、尺八の音は垂直に樹のように起る」という表現からは、邦楽器の中から、あえて西洋の楽器からかけ離れた楽器を選んだ、あるいは、琵琶、尺八を武満がそうとらえていることがうかがわれる。

武満はニューヨーク・フィルから作曲委嘱を受けたさい、琵琶、尺八とオーケストラは異質なので協奏させることはできない、という意識と、異質ゆえに協奏させたいという意識の間で揺れていた心境をこう語っている。「去年やった『オーケストラ・スペース』というので、ぼくは尺八と琵琶のための《エクリプス》を書いた。そのレコードが向こうへ行っただけです。それを聴いて、バーンスタインとか、コミッティがその楽器に興味を持って、向こうから作曲を委嘱してきたときに、これは強制しないけれども、うちのオーケストラと一緒に使ってくれないかということがあった。だけど、これはまったく自由なことで、普通のオーケストラの曲で、日本の楽器を使わないで書いても結構、どっちでもいいということだった。ぼくは、邦楽器とオーケストラと一緒に書くつもりは全然なかった。(中略)この曲を書こうとした最初は、非常に愚かしくも、西洋のコンヴェンショナルなオーケストラと、日本の楽器と一緒にやって、何とか一致する点、自分なりに調和させたいと思った。それは外国でも、いろいろな考え方で、やっているわけだ。日本でもずいぶんそういうことをやっている人がいるわけだし、ぼくなりにはそれをもう少し本質的な意味でやりたいと思った」<sup>11</sup>。

《ノヴェンバー・ステップス》のオーケストラ・パートは、《テクスチュアズ》のトーン・クラスターの書法の延長にあるが、《テクスチュアズ》には、《ノヴェンバー・ステップス》のオーケストラ・パートのように、何かに刺激されて敏感に反応する動きは見られない。《ノヴェンバー・ステップス》の直前に書かれた、《テクスチュアズ》を含む《アーク》のピアノ独奏は高橋悠治が想定されていたので、高橋の演奏と渡りあうべくオーケストレーションが考えられていたはずである。そのオーケストレーションと、琵琶の鶴田錦史と尺八の横山勝也の演奏と渡り合うオーケストレーションは武満にとって違う方向を向いていたはずである。

《グリーン》は、反応すべき独奏楽器を持たず、オーケストラは自らの論理で動いていく。

《グリーン》を書くさいにはドビュッシーが示唆になる一方で、《ノヴェンバー・ステップス》のオーケストレーションにとっては、ドビュッシーの示唆はむしろ邪魔になったと思われる<sup>12</sup>。あるいは、《ノヴェンバー・ステップス》のオーケストラ・パートを書くために、琵琶、尺八の音をオーケストラに聴き出すあまり、抑制されていた武満のオーケストラ語法が、独奏楽器をもたない《グリーン》に顕著に表れたかもしれない。

《ノヴェンバー・ステップス》の次のオーケストラ作品となる《アステリズム》は、ピアノ独奏を持っている点で、《アーク》の系列にとらえられるが、《ノヴェンバー・ステップス》において、琵琶と尺八の表現力を極限まで引き出したアプローチをピアノに向けたかのように、独奏ピアノに、きわめて繊細なトレモロから、クラスターを連打する最強音に至るまでを駆使している。

《ノヴェンバー・ステップス》の前後に書かれたオーケストラ作品は、クラスター書法とマイクロ・ポリフォニーを基調とする点で《ノヴェンバー・ステップス》のオーケストラ・パートと近い関係にありながらも、独奏楽器の有無、および何を独奏楽器とするかによって、決定的に逸れ合う関係にもある。邦楽器の音に深く入り込んでいくほどに、武満が塑像してきたオーケストラの響きとは異質な音響世界が現れてきたかもしれない。邦楽器とオーケストラの関係に、「うた」と響きの創出の関係が重ならなかったかもしれない。武満の作品の中で《ノヴェンバー・ステップス》は特殊な作品と言えるかもしれない。

#### 4. 武満と日本の音楽界

##### (1) 武満と日本の作曲界

この節では、第1節に挙げた作曲界のいくつかの局面（①欧米から台頭してきた前衛音楽にいち早く反応する、②自身の内側と背景に立脚しようとする）に武満作品がどのように接していたかを確認する。①の局面は、20世紀音楽研究所の活動に典型的に見られる。武満は1958年に同研究所が企画した作曲コンクールに応募して第1位となった《ソン・カリグラフィ》で同研究所の現代音楽祭に初めて登場し、以後、《マスク》《リング》《サクリファイス》も同音楽祭で演奏されている。これらの作品を通して武満は前衛作曲家とみなされていったであろう。しかし、武満のこれらの作品は、同音楽祭に登場した松下真一《8人の奏者のための室内コンポジション》、諸井誠《希薄な展開》に比べると、理論的な作曲に向かうベクトルは希薄で、それよりも音の表情を大事にしている。吉田秀和が《リング》に対して「静謐の美学」と評したように<sup>13</sup>、武満作品は、ポスト・ウェーベルン、セリアリズムといった言葉を当てはめるよりも、美学的な評言を探したくなるものがある点で、他の前衛作曲家と一線を画している。

諸井三郎による《地平線のドーリア》に対する次の紹介文も、吉田の評のように武満作品に新しい美学を聴き取ったものである。「この曲の様式的純一性を高く評価しなければならな

い。(中略)彼の頭脳の中に存在する音響世界は確実なものとなっており、その表現法は、確実なものとなっている」<sup>14</sup>。

その一方で、依然として西洋古典音楽を聴くさいの基準を武満作品にあてはめる見方もある。たとえば武満の《地平線のドーリア》に対する次のような批評である。「弦の音色の変化と和音の動きはこの曲のもっとも美しい点であり、武満の“静的表現”の特色を表わしている。(中略)ただ、武満の音楽を聴いていつも感じるのだが、静的表現はあっても、動的表現があまり感じられない。(中略)そこを克服することが現在の武満にとってもっとも必要なことだと思う」<sup>15</sup>。武満の《悲歌》が取り上げられた黒沼ユリ子ヴァイオリン独奏会に対する批評では、間宮芳生、三善晃ほかの作品には触れながら、《悲歌》には一切触れられていないのも、その一例であろう<sup>16</sup>。

20世紀音楽研究所の音楽祭に登場した作曲家たちの中には、前衛音楽に能の音楽を方法論として持ち込んだものもある。福島和夫《エカーグラ》(1957)や黛敏郎《阿吽》(1958)、あるいは湯浅譲二《2 フルートのための「相即相入」》(1963)などの作品である。武満はこれらの作品ほどには日本の伝統に向かっていない。《ソン・カリグラフィ》は書道の筆法に示唆され、《マスク》は能面に示唆を得たとはいえ、それはイメージ上のことである。また、《リング》《一柳慧のためのブルー・オーロラ》のように偶然性を取り入れた作品も、一柳慧の《プラティヤハラ》のようなイベントではなく、武満作品は、一つの記号をリアリゼーションする可能性を広げることが目的で、確定的に記譜された作品の延長にとらえられる。

作曲界の局面の②にあたる、邦楽器を用いて現代の手法で作曲する所謂現代邦楽は、武満よりも早くから例が見られるが、それはいずれも箏を用いている。入野義朗の《2面の箏のための音楽》(1957)、《2面の箏と一七絃のための3楽章》(1966)、間宮芳生の《4面の箏のための音楽》(1957)、《8面の箏と室内管弦楽のための協奏曲》(1957)などである。入野義朗の、12音技法で書かれた《2面の箏のための音楽》について徳丸吉彦が「音程関係による統一と箏の音色と技法に頼っている点で、広い意味での伝統的といわれるべきものだ」<sup>17</sup>と評しているように、箏のための現代邦楽作品は、セリーや各種民族音階等の、邦楽器にとって新しい音組織が使われているとはいえ旋律進行主体に考えられており、邦楽器の音そのものに興味を持つ武満とは別の方向を向いている。武満は箏に興味に向かない理由を、湯浅譲二の《箏とオーケストラのための「花鳥風月」》(1967)へのコメントを通して次のように言明する。「彼(湯浅)の音楽の音を積み重ねていくやり方というのが、非常に安定していて、よく響くというとおかしいけど、バスから上につくり上げられていく響きという感じが、ほくの体質にとっても合わない」<sup>18</sup>。ここには、音階状に並べられた楽器の音進行がヒエラルキーを形成する傾向にあることに対する反感が示されている。

武満が尺八を映画音楽に使い始めた頃、諸井誠はコンサート用作品として尺八のための《竹籟五章》、《尺八二重奏曲「対話五題」》(1964)を書いている。《竹籟五章》は副題に「尺八本



曲」とあるように、アーティキュレーションや強弱の克明な指示に作曲者の表現を込めつつ、尺八本曲の演奏様式を五線記譜法で書き表した感が強い。《対話五題》の各パートは増音程や跳躍音程が支配的な、断片的なモチーフが特徴的で、2尺八間で継起する音高も、ポスト・ウェーベルンふうの半音の連鎖となり、セリ一的な音思考が支配している。

広瀬量平も諸井と同じころ尺八のための作品を発表する。1964年から1969年にかけて書かれた《霹》《療》《湫》《飛》の作品である。これらの作品では3人の尺八奏者のほかに弦楽四重奏および打楽器が加わり、弦楽器は、指板を手でたたくほか、コル・レーニョ等の打楽器的な奏法が使われ、打楽器にはタムタム、シストルム、ウッド・ブロック等のアジアの仏具を中心に選ばれており、尺八と互換性のある楽器を、という発想がうかがわれる。その点、武満の、邦楽器と西洋の楽器を使ったさいの方法と共通するものがある。しかし、「尺八に対する関心は、日本人の発する声、歌、呟き、呻き、叫び、慟哭、に対する関心と重なり合っていた」<sup>19</sup>と語っているように広瀬は、日本伝統音楽における発声を尺八に重ね、それを弦楽器や打楽器を通して増幅する。広瀬が尺八に求めたような表出性を、武満は求めてはいない。また、広瀬にとって尺八は日本伝統音楽と不可分であったが、武満にとっては、それまで、弦楽器、ピアノ、フルートからそれぞれの楽器メディアの響きを聴き出すのと同じアプローチを邦楽器に対しても行ったと言ったほうが適切である。

## (2) 演奏界

ヨーロッパの古典的な作品を中心的なレパートリーとして演奏水準を高めようとしていた演奏界に、武満の新作はどのように受け入れられていったのだろうか。

武満の室内楽作品を含めた、20世紀音楽研究所の現代音楽祭に登場した演奏家たちは、同音楽祭が回を重ねるごとに常連になっていったが、現代音楽のエキスパートと目されるほどのレベルではなかった。武満は《ソン・カリグラフィ》が20世紀音楽研究所の現代音楽祭で初演された時の様子をこう回想している。

実はだめなのは演奏だったんです。楽譜に書いた通りに演奏されなかったんです。事前のリハーサルに立ち会うことは立ち会って、楽譜と音がちがうと思ったところでは、そこはちがうと言ったんですが、演奏者に、「ここはこういうふうにはいかないよ」といわれたり、「こんな部分は演奏不可能だよ」といわれたら、そうかと思うほかなかったんです。(中略)しかし、いまにして思うと、当時の現代音楽の演奏水準というのは、かなり低かったんです。現代音楽の場合、普通のクラシックとは音楽の構造が全然違いますし、楽器の奏法にしても、特殊な奏法が要求されたりしますから、普通のクラシックなら上手に弾ける人でも、現代音楽は弾けないということが珍しくないんです<sup>20</sup>。

一方、武満のオーケストラ作品を指揮するのは、若杉弘や岩城宏之といった、現代作品のエキスパートとして評価されつつある指揮者であったり、ピアノ作品についても、高橋悠治が《ピアノ・ディスタンス》を初演したのを皮切りに、武満のピアノ作品は、オーケストラを伴うピアノ独奏も含めて高橋悠治が主に演奏することになり、1960年代は、武満作品のエキスパートたちによって武満作品が紹介され始めた時期でもある。

岩城は《樹の曲》を海外で演奏したさいのことを次のように報告している「北ドイツ放送局で、《樹の曲》を演奏した時のことだが、日本からとり寄せたテープと聴きくらべて、とてもこの曲の演奏では日本のオーケストラにかなわないという発言を聞いた。つまり日本のオーケストラは《樹の曲》を墨絵のような感触で演奏しているというのである。この発言の意味は重要だ。日本人のすぐれた作品がうまれば、日本のオーケストラの演奏に決定的な価値がうまれるということである」<sup>21</sup>。海外のオーケストラにとって、日本のオーケストラは主なレパートリーとしている西洋の古典音楽よりも、日本の作品の演奏によって海外オーケストラに抜きん出る、と感じさせるものがあったことを、この報告は示唆している。

1965年に20世紀音楽研究所の現代音楽祭が終わったあと、大阪労音例会によって委嘱された《悲歌》を除いて武満はアンサンブル作品をあまり書かない時期がある。ピアノ作品やオーケストラ作品が、ある特定の演奏家や指揮者を想定しうののに対し、アンサンブル作品は、想定すべき演奏イメージがなかったことは一因であろう。

ピアノ作品については、初演ののちもピアニストたちが取り上げるようになり、武満作品のイメージが演奏家と聴衆の間で次第に共有されることとなる。たとえば、《遮られない休息》を取り上げた館野泉のピアノ独奏会（1968年9月）についての藤田晴子の批評にもそれは表れている。「今や世界的な作曲家として著名な武満徹の作品の長所がよく表現された演奏であった。絵でいえば、余白を愛し、余白に多くを語らせる東洋的な表現がききとれた。（中略）館野演奏の音の美しさ、余韻の豊かさは、武満作品には不可欠である」<sup>22</sup>。井上二葉が武満徹の《遮られない休息》を取り上げた、フランス・シャロン市の市立劇場での演奏会（1967年11月9日）についての現地での新聞評はこうである。「クーブランの《葦》や《シテールの鐘》では、さまざまな演奏技術によって日本文化に通ずる繊細さや、クラヴサンのような味わいを出し、（中略）武満徹の《遮られない休息》も完璧なテクニックで演奏され、（中略）この探求的な音響中には日本の魂のようなものが見出される」<sup>23</sup>。いずれの評も、《2つのレント》においてマイナス評価を下された対象が個性として把握されるようになった変遷をうかがわせる。

## 5. 武満と欧米の作曲界

1950年代後半から1960年代にかけて、当時の最先端の前衛音楽の情報が集うダルムシュタット現代音楽夏期講習会やワルシャワの秋現代音楽祭、国際現代音楽協会主催の音楽祭で

日本の作曲家は興味を持たれていたが、これらの音楽祭に武満はなかなか登場しなかった。武満の作品のうち1960年代半ば頃までに、海外で演奏された作品というと、ソア・ジョンソン指揮シカゴ・プロ・アルテ弦楽合奏団により演奏された《弦楽のためのレクイエム》、パレルモ音楽祭とホノルル現代音楽祭（1964年4月）で演奏された《ソン・カリグラフィ 第1番》、同じくホノルル現代音楽祭（1964年4月）で演奏された《弦楽四重奏のためのランドスケープ》、1963年にハノーヴァーで日本人演奏家により演奏された《環——フルート、テルツ・ギター、リュートのための》、1964年に高橋悠治によりドイツ、フランスで演奏された《ピアノ・ディスタンス》などが挙げられる。武満の比較的初期の作品はヨーロッパよりもアメリカで演奏される傾向にあった。

アメリカ国会図書館クーセヴィツキー財団からの委嘱で作曲された《地平線のドーリア》を機に、武満作品は、ますますアメリカで話題にのぼるようになる。サンフランシスコ交響楽団協会主催の「ムジカ・ヴィーヴァ」で《地平線のドーリア》が演奏されたさいの現地での新聞評を下記にいくつか挙げる。

「不気味な緩いグリッサンドの効果はまさしく日本の宮廷音楽や舞台音楽から発想されたものであろう。このような特有な効果に対して、演奏者たちはあまりにも譜面にとらわれているようだった。正確さのあまりこの曲は日本録音のレコードで聴くような荒々しく硬くような強さが欠けていた」<sup>24</sup>。「東洋のストイシズムを暗示しており、表面は冷淡で、いんぎんをよそおっているが、内面的には鋭利なほど強いのである。厚ぼったい（かつ、ひじょうに不協和音的）音のマックスが徐々に希薄なユニゾンへ縮小されてゆき、地平線という着想を効果的に描いている」<sup>25</sup>。

これらの批評は、描写的な表現を使って《地平線のドーリア》に独特の音の動きを伝えようとしている。その描写的な記述と必ずしも結びついてはいないのだが、東洋の美学と結び付けている点はその批評にも共通して見られる。読者の手がかりとなるモデルを示そうとする時、それは西欧のポスト・ウェーベルンやセリアリズムではなく、東洋の美学、ストイシズムといった語を持ち出すのが適切と思わせるものが《地平線のドーリア》にはあった。それは非西欧的なものを評価するアメリカニズムの表れでもあろう。

アメリカ以外の批評にも、武満作品を西欧の前衛音楽から切り離して論じる傾向が見られる。たとえば英文読売の評論家のエドモンド・ウィルクスは武満をこう評する。「明らかにとてつもないイマジネーションをもつ作曲家だ。唯美主義者であり、創意豊かな精神の持主だ。彼はさまざまな広いメディアで仕事をしてきた。私は彼の《リング》の愉しさを思い起す。彼の《ソン・カリグラフィ》と最近作の《テクスチュアズ》は現代音楽における最も美しい探求の一つだと思われた」<sup>26</sup>。

《ノヴェンバー・ステップス》に結実することになる作品を武満に委嘱したニューヨーク・フィルハーモニックが、1967年に創立125周年記念として委嘱した武満以外の作曲家は、ミル

トン・バビット、ルチアーノ・ベリオ、エリオット・カーター、アーロン・コープランド、ハワード・ハンソン、ロイ・ハリス、レオン・カークナー、フレドリック・マイロウ、ニコラス・サボコフ、ウォルター・ピストン、ウィリアム・シューマン、ロジャー・セッションズ、ヴァージル・トムスン、リチャード・ロドニー・ベネット、ローベルト・ゲルハルト、ロディオ・シチェドリン、カールハインツ・シュトックハウゼン。この人選には、西欧を極力排除しているのがうかがえる。アメリカの作曲家の中から、20世紀音楽史の中ではむしろマイナーであっても交響曲作曲家として実績のある作曲家に委嘱する傾向があるのは、それだけオーケストラは大衆のもの、という意識がアメリカにはあるのだろう。その点、委嘱シリーズを企画して、作風の傾向に関係なく委嘱する日本のオーケストラは、オーケストラ作品に対するイメージが企画者、聴衆、作曲家の間でばらばらのまま委嘱してきたことになり、その分、聴衆はきわめて幅広い作風の情報に接する機会を得たことになる。

《ノヴェンバー・ステップス》の初演にさいしては、オーケストラと邦楽器とがどのように関係づけられ、それは成功しているかどうかについての見解が批評に求められる。ニューヨークにおける小澤征爾指揮ニューヨーク・フィルハーモニックの初演に対する批評をいくつか挙げる。「日本の楽器の西洋オーケストラへの接ぎ木はスムーズに上手くいっている。それは武満が音色に対して桁外れに敏感なためだ。彼は、使用するオーケストラの音色を、琵琶と尺八が溶け込めるような、繊細で透明感のあるものにして、さまざまな音を均質にブレンドすることに成功した」<sup>27</sup>。この中の「均質に」「ブレンド」という表現に注意しなければならない。ここで指摘されているのは、琵琶と尺八がソロを終えてオーケストラに受け渡す個所、あるいはオーケストラが終わって琵琶、尺八のソロに受け渡す個所と思われ、弱音に退いた邦楽器の音を埋もれさせることなくオーケストラを登場させる手腕のことを指している。

「《ノヴェンバー・ステップス》において武満の柔らかなオーケストレーションは、調性感のある、虹色に移ろういわばクッションとして作りだす。それらクッションの合間や、時には対峙する位置に、2つの日本の伝統楽器が視覚的にも音響的にも際立つように配された。先端から息を吹き込む大きな尺八と、手に握りしめられた三角のバチでかき鳴らす（少なくとも鶴田錦史はそのように使った）琵琶である」<sup>28</sup>。この批評では、邦楽器とオーケストラとの間に感じた異質さが率直に述べられている。《ノヴェンバー・ステップス》のオーケストラ・パートは、細分された複数のパートがきめ細かくリレーするように階梯的に加えられていき、その中で響きの濃淡は大幅に変化するが、響きの濃淡の造形に注目するか、リレーのなめらかさに注目するかによって、邦楽器とオーケストラが同質になったり、異質になったりする。この評者にはリレーのなめらかさが印象に残ったものと思われる。

初演時あるいは初演から間もない時期の《ノヴェンバー・ステップス》に対する海外の批評からは、評者たちが、琵琶と尺八に東洋的なもののインパクトを感じ取ったことは伝わってくるが、オーケストラ・パートについては、邦楽器を独奏楽器とすることで武満のオーケ

ストレーションがどう変わったかに興味の矛先は向けられず、武満の他のオーケストラ作品からの印象に還元される傾向にある。

## 結 び

邦楽器とオーケストラを出会わせたことが話題の焦点になる傾向にある《ノヴェンバー・ステップス》にはさまざまな軌跡が交差している。邦楽器を使うという点では、あるいは邦楽器と西洋の楽器を組み合わせるという点では、《ノヴェンバー・ステップス》は1960年代初めから武満が映画音楽を中心に試みていたいくつかの作品の一環である。また、邦楽器を用いるのは映像に示唆されたもので、映像に示唆されてジャズ等を用いた映画音楽と、武満にとっては遠い関係ではない。オーケストラと独奏楽器を組み合わせ、両者をさまざまに関わらせることも初期のオーケストラ作品から試みられており、《ノヴェンバー・ステップス》が初めてなわけではない。《ノヴェンバー・ステップス》は、連続的に変遷してきた武満のいくつかの軌跡が交わったひとつの経過点である。それらの軌跡から遊離して演奏され、解釈されることが、この作品の像をつかみにくく結びにくくしているように思われる。独奏楽器を受け持つ奏者も変わっていくことで、オーケストラ・パートのイメージはいつそう多様化すると考えられる。《ノヴェンバー・ステップス》を複数の軌跡の中にとらえることがますます大事になるだろう。

## 注

- 1 武満徹『音、沈黙と測りあえるほどに』新潮社、1971年、p.191。
- 2 たとえば、Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu* (Cambridge University Press, 2001), Yayoi Uno Everett, “Reflecting on two cultural mirrors : mode and signification of musical synthesis in Toru Takemitsu’s November Steps and Autumn” (Hugh de Ferranti and Yoko Narazaki (ed), *A Way a Lone : Writings on Toru Takemitsu* (Academia Music, 2002, pp.124-154), 榑崎洋子『武満徹と三善晃の作曲様式——無調性と音群作法をめぐって』(音楽之友社、1994年)、Edward Smaildone, “Japanese and Western Confluences in Large scale pitch organization of Toru Takemitsu’s November Steps and Autumn” (*Perspectives of New Music*, 27-2, 1989, pp.217-231)。
- 3 たとえば『武満徹全集』第1巻～第5巻(小学館、2002～2004年)、また、日本ショットは、未出版だった武満徹の初期作品の《ロマンス》《シーン》を出版した。
- 4 たとえば福島和夫の《冥》が1962年のグルムシュタット夏期現代音楽講習会で取り上げられ、松平頼則の《左舞》が1959年の I S C M 音楽祭に、松下真一の《カンツォーナ・ダ・ソナーレ》が1961年の I S C M 音楽祭に、それぞれ入選している。



- 5 武満徹、前掲書、p.192。
- 6 山根銀二による批評、『東京新聞』1950年12月12日付。
- 7 立花隆インタビュー「武満徹・音楽創造への旅」(『文学界』第47巻第11号、1993年、p.228)。
- 8 『武満徹全集』によれば、ラジオ・ドラマ『心中天の網島』が武満が邦楽器を使った最初となる作品となる。
- 9 たとえば、アニメーション『キネカリグラフィ』(1955)、バレエ『未来のイヴ』(1955)、ラジオ・ドラマ『炎』(1955)。また、『ルリエフ・スタティック』(1956)は『炎』にもとづいている。
- 10 サラベール版のスコア。
- 11 「新しいステップへの意欲を語る」(インタビューア：秋山邦晴)『音楽芸術』第25巻第11号、1967年、p.47。
- 12 《グリーン》と《ノヴェンバー・ステップス》を並行して作曲していた1967年に、武満はドビュッシーの《牧神の午後への前奏曲》と《遊戯》の楽譜をたずさえていたと語っている。
- 13 吉田秀和「武満徹の音楽をめぐる」『音楽芸術』第25巻第3号、1967年、p.8。
- 14 諸井三郎「現代日本の器楽作品」『音楽芸術』第26巻第9号、1968年、p.82。
- 15 鈴木匡批評「日フィル定期No159」『音楽芸術』第26巻第6号、1968年、p.72。
- 16 鈴木匡批評「黒沼ユリ子ヴァイオリン独奏会」『音楽芸術』第26巻第10号、1968年、pp.69-70。
- 17 『音楽芸術』第24巻第8号、1966年、p.75。
- 18 『音楽芸術』第26巻第9号、1968年、p.56。
- 19 『日本の作曲 21世紀への歩み』プログラム冊子、2002年、p.8。
- 20 立花隆インタビュー「武満徹・音楽創造への旅」『文学界』第48巻第5号、1994年、p.259。
- 21 岩城宏之「日本人作品への私見」『音楽芸術』第23巻第1号、1965年、p.17。
- 22 『音楽芸術』第26巻第12号、1968年、p.67。
- 23 『音楽芸術』第26巻第4号、1968年、p.80、岡田正子訳。
- 24 『サンフランシスコ・クロニクル』紙のロバート・コマンディによる批評。『音楽芸術』第25巻第8号、1967年、pp.76-77、三浦淳訳。
- 25 『パロー・アルト・タイムズ』紙のデイル・クレイグによる批評。『音楽芸術』第25巻第8号、1967年、p.77、三浦淳訳。
- 26 エドモンド・ウィルクス「日本の作曲家と演奏活動」『音楽芸術』第23巻第1号、1965年、pp.20-21、三浦淳訳。
- 27 『ニューヨーク・タイムズ』紙のレイモンド・エリクソンによる批評。『武満徹全集』前掲書、第1巻・管弦楽曲、p.58、森岡実穂訳。
- 28 『ハイ・フィデリティ』紙のルイス・チャビンによる批評。『武満徹全集』前掲書、第1巻・管弦楽曲、p.59、相原稜／森岡実穂訳。

付記：本稿は、平成14～15年度科学研究費補助金「基盤研究C」の研究成果の一部である。

**Toru Takemitsu and 1960s:**  
**His stylistic changes to *November Steps* (1967) and the situation of the period**

NARAZAKI Yoko

This article tries to survey Toru Takemitsu's stylistic changes of his compositions from 1950s to *November Steps* (1967) and how they were accepted at the home and abroad in 1960s, when the activities of composition and performance worlds were to diverge into different directions, that is the former was interested in the avant-garde music of the west and the latter aimed to master the western classical music, in Japan.

Takemitsu composed for the following various genres from the early period of his composition activities: orchestral, piano and instrumental works, film music, music for the theater and TV drama, and tape music. Takemitsu had already used Japanese traditional instruments mainly in the film music before *November Steps* for Biwa, Shakuhachi and orchestra and composed some concerto works combining various solo instruments with orchestra and many ensemble works combining different instruments. Takemitsu practiced making the characteristic of each instrument including Japanese traditional instrument encounter with other instruments in the above works. It should be perceived that *November Steps* was composed on the point intersected of such tracks of some genres.

Takemitsu was different from the other avant-garde Japanese composers in that he was interested in creating the sound rather than in the new compositional techniques themselves. Takemitsu's earlier compositions were not necessarily evaluated highly by critics because of his uniqueness different from the western classical music which was major repertoire of Japanese performers and orchestras. In the 1960s, however, Takemitsu's characteristics, which were declined to be presumed minor, have been evaluated as his particularities by performers and audience who interpreted and enjoyed his works constantly after the first performance. *November Steps*, which was exposed out of the context of Takemitsu's compositions of his concerned genres at the first performance, caused critics and audience to confuse at the combine of Biwa, Shakuhachi and orchestra. In future, *November Steps*, soloists of which will be younger, should be interpreted in the context of the other works which precede it than ever.