

武満徹における「2」と「水」の美学

—— 空間語法と時間語法の観点から ——

菅野 将典（雅紀）

1. はじめに

武満徹（1930-1996）音楽を語る時、「水」というテーマを欠かすことは出来ない。「水」という言葉がタイトルに付けられた作品は、比較的初期のテープ音楽《水の曲》（1960）にはじまり、後に《ウォーターウエイズ》（1977-78）、《ウォーター・ドリーミング》（1987）などが作られた。あるいは、天から降り注ぐ「水」である「雨」が題された作品は、《ガーデンレイン》（1974）を皮切りに、1980年代には「雨」にまつわる多くの作品が書かれたほか、「雨」を集めて流れる「川」を題した《リヴァラン》（1984）、「川」の流れ着く「海」を題した《海へ》（1981）など、様々な「水の風景」をテーマとした作品が、創作の長い期間に渡って作られた。

しかし、「水」というテーマが武満にとって重要だというのは、単純に多くの作品が「水の風景」を題材としているからだけではなく、武満自身の言説において、「海」に「宇宙的」なものが見出されていたことによる。「鯨のような優雅で頑健な肉体をもち、西も東もない海を泳ぎたい」¹という最晩年の一文が、武満の音楽世界を象徴する一節として、多くの研究者に引用されてきたように²、「水」は彼の音楽哲学を探るうえで重要な鍵となっている。「海」の中で交わり合う様々な海流のイメージ、海を満たす水が、雲となり雨を降らせ、川から海へと循環するイメージは、武満にとって、すべての生命をとりまく自然界の摂理の象徴として考えられていた。

比較的単純な「水」の描写表現であった初期の作品に対して、「水」をめぐる多義的な側面が見いだされるようになるのは、特に1970年代後半から1980年代半ばにかけてである。この年代の武満は、「水」は「夢と数」の融合した宇宙であると語り、「水」の作品と同時に、「夢と数」をテーマとした作品を多く手がけていた。しかし、1980年代後半以降、最晩年に至る過程では「夢と数」をテーマとした作品はあまり作られなくなっていった。本論では、1970年代からみられる、武満の「2」という数への思索とその表出を辿りつつ、「夢と数」の世界から、それらの融合した宇宙である「水」の世界へと至る武満の姿を描き出してみたい。

2. 「水の風景」と「夢と数」

武満徹の作品には、いくつかのテーマに基づいた作品群があり、それぞれ「○○のシリーズ」といわれている。そのなかで、武満が生涯にわたって用いたテーマのひとつに「星と星座」が挙げられる。「星」という言葉が、そのまま用いられた《鳥は星形の庭に降りる》(1977)、《星・島》(1983)のほか、「星群、星団」を意味する《アステリズム》(1968)、《カシオペア》(1971)、《オリオンとプレアデス》(1984)、そしてフランス語で「双子座」を意味する《ジェモー》(1971-86)などは、いずれも「星と星座のシリーズ」に含まれる。このほかに、「太陽」にちなんだ作品《ピアニストのためのコロナ》(1962)、《エクリプス(蝕)》(1966)も「星と星座」に関連しているが、《ピアニストのためのコロナ》は円環状の図形楽譜という共通点をもつ《リング(環)》(1960)からつながる作品であり、「星と星座」の一作品であると同時に、「環」のシリーズの作品でもある。

「環」のシリーズの作品は、このほかに《環礁》(1962)、《アーク(弧)》(1963-66/76)が挙げられるが、いずれも1960年代前半の作品であり、それ以後「環」がタイトルに付されることはなかった。しかし、「環」というテーマそのものは「循環する水」のイメージへ昇華されることで、1980年代には「水」のテーマに内包されたと考えられる。

1980年代の作品群には、「雨」や「海」といったタイトルが用いられた作品が多く見られるが、「水」をテーマとしながらも、作品のタイトルそのものに「水」は含まれない作品もある。1984年に作曲された《リヴァラン》は、そのタイトルをジェイムズ・ジョイス(James Joyce, 1882-1941)の小説『フィネガンズ・ウェイク』から引用している。武満の理解によれば、この小説にはダブリンを流れる「リフィ河」が「海」を目指して流れる様が通底しているという。《リヴァラン》と同じ、『フィネガンズ・ウェイク』の一節からタイトルを引用した《遠い呼び声の彼方へ》(1980)、《ア・ウェイ・ア・ローン》(1980)には、「海の音程関係(SEA=Es+E+A)」が用いられており、これらも「水のシリーズ」の作品である。

「雨」「川」「海」という水の風景には、天から降り注ぎ、大地を流れ、それらを集めて佇む「水の循環」が暗示されているが、「海」から「雨」へと至る過程に現れる「雲」と題された作品はない。このことを補完するとすれば、夜空に散らばる「星」のシリーズも、大きな意味で「水の循環」に含まれる作品といえるかもしれない。1960年の《水の曲》と《リング(環)》は、それから20年後、様々な姿を見せる「水」の様態、天に瞬く「星」の世界をとって、武満作品の創作の源となった。1980年から1986年にかけて作られた24曲の器楽・管弦楽作品のうち、2/3にあたる16曲が「水」「星」の作品であり、この年代の武満の創作を支える大きなテーマとなっていたことがわかる(表1)。

1980年から1986年にかけて作曲された24曲をみると、「水の風景」に含まれない作品の多くには、「夢」という言葉が用いられている。「夢」が付けられた作品としては、《夢の時》(1981)

表1 1980-86年の器楽・管弦楽作品と、その分類

作曲年	作品名	編成	補記	水	夢
1980	遠い呼び声の彼方へ!	Orch	川から海へと流れる水	○	
	ア・ウェイ・ア・ローン	Str Qrt	リフィ河と海	○	
1981	海へ	A. Fl, Gt		○	
	雨の樹	Perc. (3)		○	
	夢の時	Orch			○
	ア・ウェイ・ア・ローンII	Str Ens	リフィ河と海	○	
	海へII	A. Fl, Hp, Str Ens		○	
1982	クロス・ハッチ	Mar, Vib			
	星・島	Orch	希望の水を掴みあげ、それをひかりに変える ³	○	
	雨ぞふる	Cem Orch		○	
	雨の樹素描	Pf		○	
	雨の呪文	Fl, Cl, Hp, Pf, Vib		○	
1983	夢の縁へ	Gt, Orch			○
	Lacrima for String Orchestra	Str Orch			
	揺れる鏡の夜明け	Vn(2)			
	十一月の霧と菊の彼方から	Vn, Pf			
1984	オリオン	Vc, Pf	星座シリーズ	○	
	オリオンとプレアデス	Vc, Orch	星座シリーズ	○	
	虹へ向かって、バルマ	Ob d'ar, Gt, Orch	虹=雨の連想	○	
	リヴァラン	Pf, Orch	リヴァラン=river+run	○	
1985	夢窓	Orch			○
1986	アントゥル=タン	Ob, StrQrt			
	夢みる雨	Cemb		○	○
	ジェンモー第二部	Ob, Tb, Orch2		○	

にはじまり、《夢の縁へ》(1983)、《夢窓》(1985)、《夢見る雨》(1986)、《ウォーター・ドリーミング》、《“夢の引用—Say sea, take me!—”》(1991)がある。これらの「夢」をテーマとした作品群は、「水の循環」をテーマとした作品群が創作された1981年からの短い期間に集中して作られており、その事実からは「水の循環」と対をなすテーマのようにも見受けられる。しかし、同年代の武満の思索を辿ると、「夢」と対をなすと考えられていたのは「数」であり、「夢」と題したこれらの作品を、武満自ら「夢と数」のシリーズと呼んでいた⁴。

3. 「数」による操作

1984年4月30日、武満徹は東京・池袋のスタジオ200⁵で「夢と数」と題した講演を行った⁶。作曲家が自らの作曲の手法について語るという、この貴重な講演の冒頭で、武満は「『夢』は、私のなかに予告なしに顕れてくる不定型なもの⁷であり、「そうした夢の縁を、音楽的に(…中略…)数の操作を使って、はっきりさせよう⁸」としている、と語った。同じ趣旨の記述は、1981年1月の「2つのもの—作家の生活」⁹にみられるほか、1986年10月23日に行われたヤニ

ス・クセナキス (Iannis Xenakis, 1922-2001) との対談でも語られている¹⁰ことから、この年代に一貫した思想であったといえる。

武満の語る「夢と数」とは、あやふやな「夢」の世界を、作曲過程で「数」を用いることで、ひとつの音楽作品にまとめ上げようとするを指しており、いわば夢の世界を音楽で表現しようとする試みから生まれたものであった。『夢と数』では、武満自らが《鳥は星形の庭に降りる》の分析を行い、「夢」と「数の操作」の実際の過程を示している。この作品の着想は、新作の委嘱を受けた武満が、パリのポンピドゥー・センターで催されたマルセル・デュシャン (Marcel Duchamp, 1887-1968) の回顧展で、マン・レイ (Man Ray, 1890-1976) が撮影した「剃髪」と題されたデュシャンの後頭部の写真 (図1) を観たことに端を発している。武満によれば、デュシャンの後頭部に大きく星形の剃り込みがはいったこの写真を観た夜に、星形の庭に鳥たちが舞い降りる夢を見たという。この夢のイメージはノートにスケッチされ (図2)、実際の作曲では五角形の「5」という数をもとに、音程などの素材が導かれた。すなわち、五音音階にあらわれる5つの音程関係をもとに、それらを魔法陣のように組み立て、さらに五音音階の逆行を加える操作をすることで、5つの音^{ハーモニック・フィールド}場 (音高の組合せ) (譜例1) を得るという作業をしたという。

『夢と数』の講演の中で、武満は「最近、修復されたばかりの桂離宮を見てきました」¹¹と語っているが、この桂離宮参観は、京都信用金庫が創立60周年を記念して新作を委嘱していたことによるものであった。翌1985年に完成したこの新作には、《夢窓》というタイトルが付けられ、「夢と数」のシリーズに1曲が加えられた。《夢窓》というタイトルは、京都の西芳寺庭園を作庭した夢窓疎石の名を借りたものであるが、多義的には「夢と窓」という意味をもっており、英題は《Dream/Window》とされた。《夢窓》においてテーマとされた数は「2」であり、作品は2つの「ハーモニック・ピッチ」(譜例2) を素材としたことが明かされている。

武満自身は、この2つのハーモニック・ピッチ (HP1、HP2) がどのように作られたかを

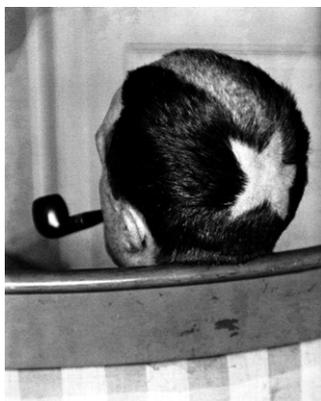
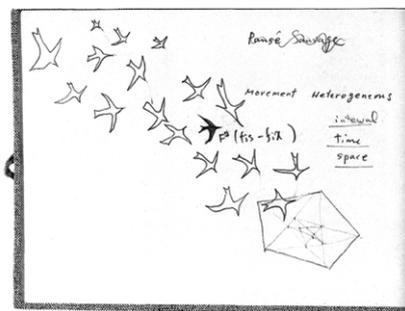


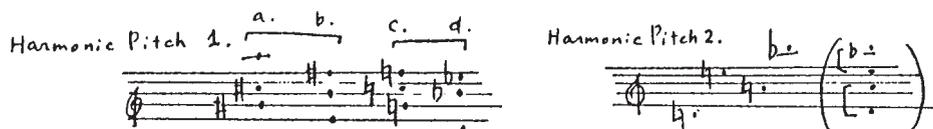
図1 (左) マン・レイ「剃髪」¹²

図2 (下) 《鳥は星形の庭に降りる》のスケッチ¹³





譜例1 《鳥は星形の庭に降りる》における0～5の音場（0と5は同じ）¹⁴



譜例2 《夢窓》における2つのハーモニック・ピッチ¹⁵

明言していないため、ここで簡単な分析を試みる。HP1に示された4組の音は、多重的な「2」の関係で構成されており、HP1-aとHP1-bは、いずれも同じ音程関係、ピッチクラス・セット（以下、PCsetとする）3-9 (0, 2, 7)¹⁶である。HP1-cは、PCset3-4 (0, 1, 5)、HP1-dはPCset3-4B(0, 4, 5)であり、それぞれ同じ音程関係を上下に反転したものである。また、括弧に従って組み合わせられたHP1-aとHP1-bの6音は、HP1-cとHP1-dの組み合わせによる6音と同じ、PCset6-32 (0, 2, 4, 5, 7, 9) になっている。PCset6-32は、長音階のはじめの6音と同じ構成音であると同時に、別の長音階から下属音を除いた構成音でもあり、HP1 a+bはホ長調 [E-Fis-Gis-A-H-Cis-(Dis)] と、イ長調 [A-H-Cis-(D)-E-Fis-Gis] の2つの長音階、HP2c+dは変ロ長調 [B-C-D-Es-F-G-(A)] と変ホ長調 [Es-F-G-(A)-B-C-D] の響きを併せもつ。

HP1-a～HP1-dまでのすべての音を組み合わせると、十二音すべてが現れることから、HP1a+bとHP1c+dは、十二音が均等に「2等分」された、同じ音程関係の組み合わせであり、それぞれが「2つ」の長調の響きをもっている。さらに、それぞれの6音は、「2つ」の異なった音程関係 (PCset3-9とPCset3-4) によって「2等分」されることで、HP1a～dが導かれたと考えられる。

HP2の4つの音は、明らかに「2つ」の「2度音程」（複音程で9度）の組み合わせであると同時に、「2つ」の五度音程の組み合わせである。曲中では、HP2が旋律的に用いられる場合には2度の音程が2回出現するように用いられており、旋律的ではない部分で2つの五度の音程が響くように使われていることから、これらの「2種」の音程関係が重要なものと考えられていたことがわかる。

このように、《夢窓》では「2」という数字が、どのように用いられたかを推察することができるが、武満作品の中には、用いられた「数」は明言されながらも、具体的な操作の手法

がはっきりとしない作品も少なくない。《オリオンとプレアデス》は、〈オリオン〉、〈と (and)〉、〈プレアデス〉 という3つの部分から構成された「星座のシリーズ」の1曲である。この作品について、武満は〈プレアデス〉はギリシア神話のプレアデス7姉妹にちなんで「7」という数を、〈オリオン〉はオリオン座の3つの星から「3」を用いていると語っていた。しかし、これらの作品では、実際にどのような「数の操作」が為されたのかは判らない。

《鳥は星形の庭に降りる》と《夢窓》の「数の操作」をみると、それぞれには全く異なった方法が用いられている。武満自身が「直感的」¹⁷と語るように、「数の操作」には決められた手順が存在しているわけではない。「自分なりの構成原理によって、システムティックに音楽をこしらえています、そんな感じを聴く方にはもってほしくない、音楽は、かなりフラグメンタル断片的に投げ出されたようになっていきます」¹⁸「私の場合には、具体的な響きが重要で、すべてのシステムは、響きを念頭に案出されたものです」¹⁹と語るように、武満徹にとっての「数の操作」は、実際の音楽作品の表現するものではなく、彼自身の創作の道具であった。

4. 楽器配置における「2」の反映

前節でとりあげた《夢窓》は、そこで為された「数の操作」と「夢窓」というタイトルから、本論では「夢と数」のシリーズとして《鳥は星形の庭に降りる》から連なる作品に位置づけた。しかし、武満自身は初演時のプログラムの中で、《夢窓》は夢窓疎石による庭園からのインスピレーションによる「庭のシリーズ」の1つであるといい、《アーク》、《秋庭歌一具》(1979) から連なる作品として紹介していた。

1963年から76年にかけて作曲された《アーク》は、武満作品の中でも最も前衛的な作品のひとつである。オーケストラは「草 (G)」「樹 (T)」「岩 (R)」「砂 (S)」という4つのグループにわけられ、独奏ピアノがオーケストラによる庭園を歩く視点としての役割を担っている(図3)。《アーク》第1部のスコアでは、それぞれのグループごとに異なる拍子やテン

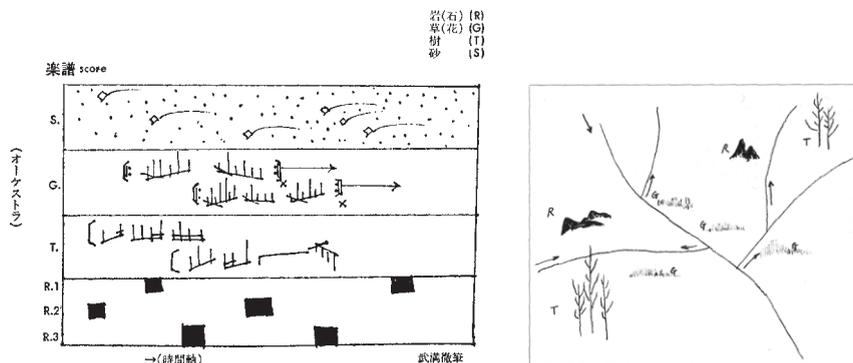


図3 《アーク》についての2つのスケッチ²¹

ポが指示され、小節の時価を指定する記譜法²⁰や、図形楽譜を用いることで、多層的な時間の流れが表現されている。指揮者のテンポ、ピアニストのテンポ、オーケストラの各グループのテンポは、それぞれ異なる周期をもちながら、それが同時に進行することで時間が重層化されており、この作品は演奏されるたびにその様相を変える。

1960年代のはじめ、日本の庭園のイメージから多層的で複雑な「宇宙的」なものを見出した武満は、《アーク》において、4つのオーケストラ・グループを配し、4つの時間を重層化していた。しかし、1985年に書かれた《夢窓》では、同じ日本庭園をテーマとしながらも、単純な「2」という数をもとに作曲した。《夢窓》について武満は、京都という土地柄の「進取の気運」と「頑な保守性」、「静けさ」と「動いている」ものを感じとり、「『夢』というインテリア」と「『窓』というエクステリア」を「同時に響かせること」を目指したと語る²²。《アーク》と同じ日本庭園という題材から、このように「2」という数を読み取った背景には、武満の内面的な変化があったと考えられる。

武満作品のなかで、《夢窓》のほかに「2」というテーマを大きく掲げた作品として、1971年から86年にかけて作曲された《ジェモー》が挙げられる。第1部の〈ストローフ〉は、当初1972年にフランスのロワイヤン現代音楽祭で初演される予定であった。しかし、武満はこの作品の編成を「2人の指揮者と2つのオーケストラ」としたため、演奏報酬の問題が発生し、初演が見送られた。最終的に、サントリーホールオープニングと同時に企画された「国際作曲家委嘱シリーズ」で初演されるまで、実に15年という歳月を要した。

「双子座」というタイトルに暗示されるように、《ジェモー》はつねに「2」という数が支配的であり、瀧口修造の『手づくり謠』の一節「きみの眼、きみの手、きみの乳房……きみはひとりの双子だ」から影響を受けたという²³。作品は様々な観点から「2」という数に支配されているようだが、第一義的には、「2」という数は「2人の指揮者と2つのオーケストラ」という特殊な編成に表されている。初演に先だって、サントリー小ホールで行われた特別講演「作曲家は語る」のなかで、武満は2つのオーケストラには主従関係はないと語っており²⁵、実際に2つのオーケストラは、1つの舞台の上に左右対称に配置され、その編成もほぼシンメトリーな関係になっている（図4）。

特殊な編成を必要とするために再演の機会が少なく、筆者は録音によってしか《ジェモー》を確かめることはできていないが、そこに響く音楽そのものは、楽器をアシンメトリーに配置した《アーク》との共通点も少なくない。持続したドローンの響きの中から様々に投げ出される音の断片が混沌を生みだしていくような部分は、前衛の最先端を目指した《アーク》からの連なりを感じさせる一方で、時折覗かせる調性的な響きや、独奏楽器の旋律的な動きは、《アーク》とは異なる年代の作品であることを示している。作曲に要した年月の長さ故か、様々な音楽的特徴を内包する《ジェモー》については、武満研究者の中でも評価のわかれるところであり、ピーター・バート氏は《アーク》の延長²⁶、檜崎洋子氏は1970年代から80年代

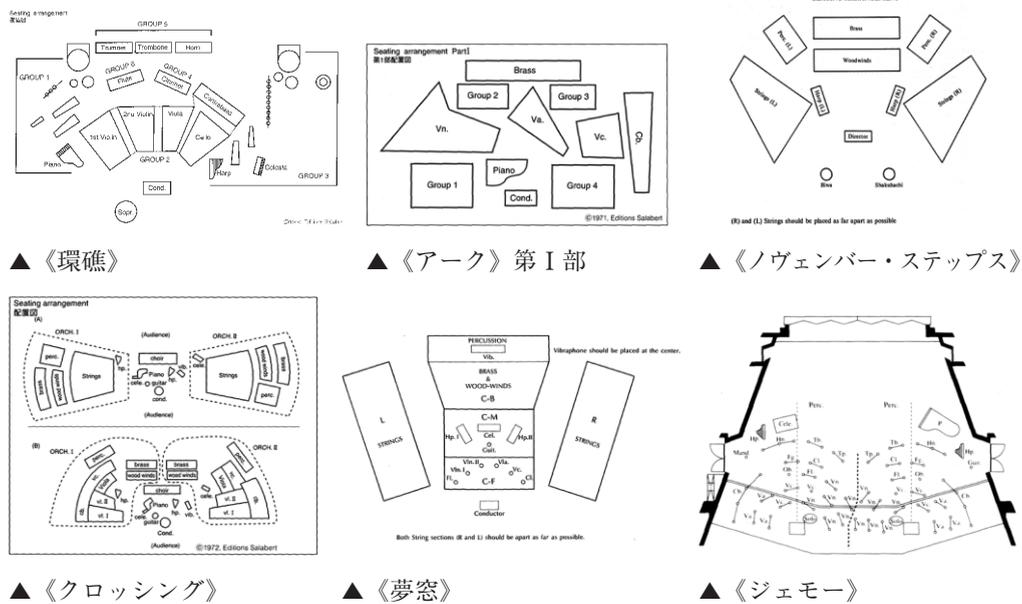


図4 各作品に指示された楽器配置²⁴

のオーケストラ作品の延長と位置づけている²⁷。しかし、いずれの特徴に着眼するとしても、武満音楽のもつ回遊的な特徴は失われておらず、シンメトリカルな、いわゆる西洋的な「構築性」の美学を感じさせることはない。船山隆氏は、舞台上の楽器配置に対して、作品そのものに「中心」をもたない武満の音楽空間はシンメトリーの世界から離反し、そのずれのなかに日本式回遊庭園をおもわせる広がりとお興行きをもつことができていると評した²⁸。

武満の音楽作品における空間的効果という場合、1970年の大阪万国博覧会のために建てられた鉄鋼館音楽堂のことが思い出される。スペース・シアターと呼ばれるこのホールは、円形劇場に1008個のスピーカーを配置したもので、全方位的な音空間を作り出すことが目指されていた。このホールで演奏するための作品として作られた、4人の独奏者、女声合唱と2群のオーケストラのための《クロッシング》(1969)の上演にあたっては、中央に配置された指揮者と独奏者、女声合唱を左右から取り囲むように、2つのオーケストラが左右対称に配置されており、《ジェモー》の楽器配置に先立つものとなっている。

武満作品における舞台上の楽器配置の起源を辿っていくと、ソプラノとオーケストラのための《環礁》、そして《アーク》第一部では、複数のグループに分割された楽器群がアシンメトリーに配置されていることがわかる。それに対して、《ノヴェンバー・ステップス》(1967)の配置をみると、2つの弦楽器群、打楽器、ハープが左右対称に置かれ、右の楽器群に尺八、左に琵琶の独奏が加えられている。この楽器配置は《ジェモー》のものに極めて近く、《ジェモー》の楽器配置は、《ノヴェンバー・ステップス》の時点で完成していたと考えられる。そ

のことを示すように、《ジェモー》についての講演会では、「2つのもの」に取り組んだ最初の作品として《ノヴェンバー・ステップス》が挙げられている。

本節のはじめに取り上げた《夢窓》においても、「2」という数への関心とともに、やはり左右対称の楽器配置が指示されている。《夢窓》より21年前に作られた《アーク》では、不均衡な庭園の様子がそのまま音楽的要素へと置き換えられ、アシンメトリーな空間配置が施されていたが、『夢と数』において「最近の仕事は《アーク》が書かれたときに比べて、より単純なものになってきています」²⁹と語った武満は、翌年の《夢窓》において、日本庭園に京都の「進取と保守」「静けさと運動」を見出し、シンメトリーに配置した2つの楽器群と、2つの速度によって「不均衡」を描こうとした。

武満自身は、1993年の最晩年に至って「日本の庭は、一見、アシンメトリーな不均衡を作庭の基本に置いて（…中略…）、広大な宇宙の仕組みを暗示する」³⁰と語り、病床においても「沈黙の庭」という新作を構想していた³¹。「自然の精緻な仕組み」「その偉大な秩序」に対する態度は、《アーク》の頃と変わらないと語る³²武満にとって、日本庭園に見出す「宇宙」そのものが変わったわけではない。その一方で、21年という歳月を隔てて変化したものは、同じ内容に対する、音楽の空間語法であった。

《夢窓》や《ジェモー》にみられたシンメトリカルな楽器配置は、「2つのもの」の表出であると同時に、《ノヴェンバー・ステップス》の頃からの取り組みでもあった。すなわち、この空間語法は、《鳥は星形の庭に降りる》で語られた「夢と数」以前に起源をもつものであり、「2」という数は、「数の操作」とは切り離して考えられなければならない。「2つのこと、それは自分の音楽の主要なテーマと言ってもいい」³³とも語られるように、「2」という数は武満にとって特別な数だったのである。

5. 音楽的時間における「2」の出現

1970年後半以降、「夢と数」のシリーズの作曲において、武満は様々な「数」による「操作」を行っていたが、そのなかで「2」という数は、武満にとって特別な意味をもつものであった。《夢窓》や《ジェモー》では、シンメトリーに配置された楽器群が「2」の象徴とされていたが、必ずしもすべての作品に、このような特別な楽器配置が指示されていたわけではない。たとえば、「3」という数による〈オリオン〉、「7」による〈プレアデス〉をみても、特別な楽器配置は指示されていない。その中で、これらの作品の譜面上に現れる「2」の別形態が、作品を支配する「Tempo I」と「Tempo II」という2つのテンポである。

武満の全作品のうち、Tempo I、Tempo IIという速度指示がはじめて用いられたのは、1980年の《ア・ウェイ・ア・ローン》である。『フィネガンズ・ウェイク』による3部作のひとつであり、「海の音程関係」が用いられたこの作品には、「ダブリンを流れるリフィ河」と

「海」のイメージが投影されている。これらの「2つのイメージ」の反映としてか、2つのテンポを用いることは、作曲の比較的初期に構想されていたが、作曲途中での手稿譜(以下、初稿)ではTempo IにM. M. 104、Tempo IIにM. M. 52という単純な整数比をもつ速度が指示されていた。その後、出版までの間に手が増えられ、Tempo IをM. M. 88-92、Tempo IIをM. M. 69-72へと変更することで、単純な整数比ではなく、異質な時間感覚であることが強く示唆されるようになった。

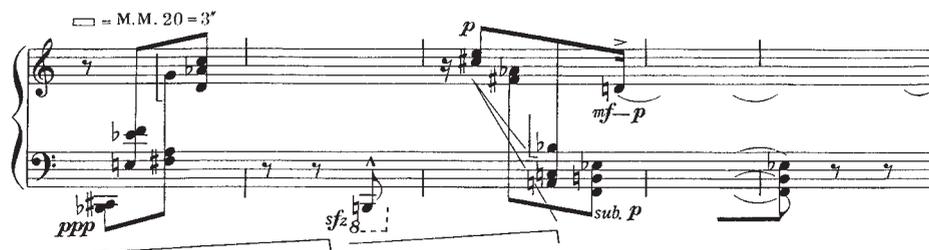
《ア・ウェイ・ア・ローン》のなかで、極めて特異なテンポ表記がみられるのが、第77小節のTempo Iである。冒頭部のTempo IがM. M. 88-92であったのに対して、第77小節のTempo Iには、M. M. 104が併記されている。M. M. 104というのは初稿で指示していた速度であるが、これが印刷上の誤りではないことは、次の第93小節のTempo Iで再びM. M. 88-92が指示されていること、冒頭とこの2カ所以外のTempo Iには一切のメトロノーム指示はないことから明らかである。

元来、Tempo IやTempo IIという表記は、他の箇所と同速度で演奏するように指示する表記であり、曲中でTempo Iそのもののメトロノーム速度が変更されることはない。作品に現れる様々な素材との関係を分析した結果³⁴を踏まえても、《ア・ウェイ・ア・ローン》におけるTempo I、Tempo IIという表記は、単純な速度表記ではなく、暗示的な意味をもって用いられたと考えられる。初稿からの手直しにおいて、これらのメトロノーム速度の変更以外にも、Tempo IとTempo IIの出現回数に手が増えられ、最終的にそれぞれが13回用いられるように変更され、楽器配置と同じように、シンメトリカルな関係が形作られた。

楽譜に示された速度指示による「暗示」ということを考えるとき、1960年代以降の武満作品に用いられてきた、小節時価を指定する速度指示、記譜法が挙げられる。西洋の伝統的な記譜法においては、作品そのもののテンポは、拍などの基準となるべき音符の速度から決められ、それぞれの音符の音価はそれぞれの相対的な関係によって示される。前衛的な音楽作品においては、それぞれの小節に含まれる音の数が異なり、拍子が小節毎に変更されることも少なくない。たとえば、四分音符をM. M. 60とした4/4拍子と6/4拍子の小節があれば、それぞれの小節全体の時価は4秒と6秒と変化する。

それに対して、小節時価を指定する記譜法とは、演奏速度が小節全体の時価によって指定される方法である。武満がはじめてこの記譜を用いた《遮られない休息》(1952-59)の第2曲では、冒頭で「1小節=M. M. 20, 3秒」と指示し、各小節に含まれる音符の数は八分音符2個から6個まで変化する(譜例3)。すなわち、それぞれの小節の八分音符はM. M. 45-120までの範囲で変化する。同様の記譜法は、当初は不確定性を示すために用いられたが、次第に、より抽象的な「時間の質」の暗示として用いられるようになった。《地平線のドーリア》(1964)においては、作品全体が4/4拍子で一貫しているものの、冒頭部と再起部では小節時価をM. M. 20-32、中間部では四分音符をM. M. 60と指定される。各小節に含まれる

2. Quietly and with a cruel reverberation



譜例3 《遮られない休息》第2曲 冒頭部³⁵

年代	総作品数	Tempo IIの使用		小節時価指定の使用		その他	
		占有率	作品数	占有率	作品数	占有率	作品数
1980-1983	15	33%	5	26%	4	46%	7
1984-1986	7	85%	6	0%	0	14%	1
1987-1989	9	33%	3	11%	1	55%	5
1990-1992	10	10%	1	10%	1	80%	8
1993-1995	9	22%	2	0%	0	77%	7

表2 1980年以降の作品におけるTempo IIと小節時価指定の使用

音符の音価は4/4で一貫しているため、不確定の要素はない。単純な速度の指定という観点では、冒頭部の小節時価の指定は、全音符の速度を指示してもよかつたはずだが、敢えて小節時価を指定することで、奏者に抽象的な時間感覚の変化を求めている。

1980年以降の作品のうち、出版されている50の作品を調べると、Tempo IやTempo IIと、小節時価を指定する記譜法は排他的な関係にあり、これら2種の速度指示が共に用いられた作品はない。1983年までの間には、まだ小節時価を指定する記譜法が用いられた作品があるが、《雨の呪文》(1982)を最後に、小節時価を指定する方法は用いられなくなる³⁶。1984-86年の間の7つの作品では、《夢みる雨》を除く6つの作品にTempo I、Tempo IIが用いられている(表2)。

〈プレアデス〉に、もし7種類のテンポを指定したら、その意図や実際の演奏は複雑かつ煩雑になるだろうことは容易に想像ができる。しかし、〈オリオン〉では3種類のテンポを設定することは可能であったろう。実際、武満以前のマーラーやベルクの作品をみても、Tempo I、Tempo IIに加えてTempo IIIが用いられている。しかし、〈オリオン〉に限らずとも、武満がTempo IIIを用いることはなかった。武満徹にとって、「2つのテンポ」というのは、「夢と数」で語られる「数」とは異なり、個々の作品の題材を超えた、より普遍的な主題の暗示である。すなわち、「2つのこと、それは自分の音楽の主要なテーマと言ってもいい」と語られた《ジェモー》や《夢窓》にみられた楽器配置と同じように、「2つのテンポ」もまた、

宇宙コスミック的な主題の反映といえるだろう。

6. 「2」から「水」へ―「白」あるいは「A～Z」

「2つのもの」を自らの創作主題と語った《ジェモー》では、第一義的には、2つのオーケストラとその空間配置によって、「2」という主題が暗示されていた。シンメトリーな楽器配置は、1967年の《ノヴェンバー・ステップス》から脈々と受け継がれてきたものであったが、《夢窓》と《ジェモー》以降にはほとんど用いられることがなかった。また、1980年代に入って用いられるようになり、1983～86年にはほぼ全ての作品にみられた2つのテンポもまた、「2つのもの」を暗示する新たな要素となっていたが、この速度表記の使用も1980年代末期には減少し、1990年代には僅か3つの作品にしか用いられなかった。多群のオーケストラの使用や特殊な舞台配置については、実演上の障害があったとも考えられるが、速度指示方法の変化の背景には、武満自信の思想的な変化があったと考えられる。

《ジェモー》についての講演で「2つのもの」を語る武満は、「二重性」や「二律背反」という言葉を繰り返しながら、1981年に書いた自らの文章を引用し「眼球が2つ、耳殻が2つ、鼻孔が2つ、手、脚が左右に。だが言葉を発する口と、男女の性は、それぞれの左右2つのものたちの中心にある。それはたぶんこの宇宙での人間の位置と似ているような気がする」³⁷と語った。講演の中では、この引用に対して「これは今は、僕は少し考えを変えている」³⁸と付け加えたのだが、この一言は、その後の作品で「2つの楽器群」や「2つのテンポ」から離れていった武満の姿に重なる。

「2つのもの」以後の武満の姿は、カーネギーホール100周年記念のために作られた《フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム》(1990) (以下、《フロム・ミー・フローズ》)に垣間見ることができる。カーネギーホールからの条件として5人の打楽器グループ「ネクサス」を使うことがあったことを受け、武満はこの5人の前衛的な打楽器グループの一人一人に、5つの色を配した。その中で「白」には他4色の混合・統合が意味付けられたが、この色彩感覚と「白」の位置付けは、5色の図形楽譜で書かれた《ピアニストのためのコロナ》を想い起こさせる。《フロム・ミー・フローズ》での例と同じく、《ピアニストのためのコロナ》でも、〈STUDY FOR CONVERSATION〉と題された「白」の楽譜は、他の4色の楽譜が混合・統合されたものであった。

《ピアニストのためのコロナ》と同じ色彩感覚が用いられた《フロム・ミー・フローズ》には、《ノヴェンバー・ステップス》から連なる、シンメトリーな楽器配置も指示されている。また、1983年以降で唯一³⁹、小節時価を指定する記譜法が用いられた作品であり、同時に《鳥は星形の庭に降りる》以降の「夢と数」と同様、「5」という数による操作と支配が為されている。カーネギーホール100周年というテーマから「その時間層の無数の空隙から、From me

flows what you call timeというつぶやきが聴こえてくる」⁴⁰と語られた《フロム・ミー・フローズ》には、同時に還暦を迎えた武満の、自らの創作史からの引用がちりばめられた。

過去の自作からの引用に対して、「現在」の武満の姿が表されたのが「A～Z」という新たな要素である⁴¹。《フロム・ミー・フローズ》について語るうち、武満は《リヴェラン》以降の作品につけられている「A～Z」の練習番号には、特別な意味があることを明かした。《フロム・ミー・フローズ》では、A～Zに加えて、はじめて、作曲の過程で用いた小見出しを楽譜に示したといい、この小見出しはA～Zの「一部」に併記されている。

《アーク》において、武満はすでに音楽的空間と時間を、自らの表現手法として取り入れていた。日本庭園に見出した不均衡さは、そのまま、不均衡な楽器配置に割り当てられ、多層的な音楽的時間を表現するために、図形楽譜や小節時価を指定する記譜法が用いられた。このとき、武満は複雑な「宇宙」を、その多くの楽器群と時間周期の重ね合わせで表現していた。その後、《ノヴェンバー・ステップス》をきっかけに、空間語法において「2つのもの」という手法を見出すと同時に、「宇宙」の多様さは「2」という数で語られるようになった。また、当初は空間配置であらわされた「2」という数は、1980年代には「2つのテンポ」として表出した。この「2つのテンポ」は「夢と数」で語られる「数」とは次元を異にするものであったが、「夢」と「数」という「2つのもの」の存在そのものが、この年代の武満の「2」の美学の反映であった。

1980年代後半以降、空間と時間における「2」の表出がみられなくなると同時に、「夢と数」の音楽も作られなくなっていくが、このことは、武満が『夢』と『数』の統合された貌である「水」の世界へと至ったことを示している。すなわち、すべての自然が統合された「水＝1つのもの」によって、「宇宙」を語るようになったのである。《フロム・ミー・フローズ》で示された新たな要素「A～Z」は、すべての文字と言葉の象徴である。それぞれのA～Zは作曲過程の小見出しに対応するといながらも、実際には一部のアルファベットにしか小見出しが付けられていない事実は、それ以外の言葉の存在も暗示する。「夢と数」の統合として、すべてのものを包み込む「水」の世界と同じく、「A～Z」もまた、すべての「言葉」の統合の象徴であり、同時代の武満の美学の反映だといえる。かつて、「2つのもの」で語ろうとしていた武満は、最晩年に至って「1つのもの」で「宇宙」を語るようになり、「水」は武満自身の姿を映す鏡となった。5つの色の統合である「白」もまた、統合の象徴であるが、武満が「白」を「無」の象徴と語った⁴²、その一言は、武満の「水」の美学を探る最後の鍵として投げかけられている。

謝辞

本研究はJSPS科研費（若手B）23720082の助成を受けたものです。

典拠文献

- アレン・フォート（著）、森あかね（訳）『無調音楽の構造：ピッチクラス・セットの基本的な概念とその考察』東京：音楽之友社、2011年。
- 小沼純一『武満徹：その音楽地図（PHP新書）』東京：PHP研究所、2005年。
- 斉藤慎爾・武満真樹（編）『武満徹の世界』東京：集英社、1997年。
- 菅野将典（雅紀）『武満徹作品における記譜の諸相とその演奏解釈』東京芸術大学博士学位論文（博士音172）、2010年。
- 榎崎洋子『武満徹（作曲家・人と作品シリーズ）』東京：音楽之友社、2005年。
- 武満浅香（著）、大原哲夫（聞き手）『作曲家・武満徹との日々を語る』東京：小学館、2006年。
- 武満徹『サイレント・ガーデン—滞院報告・キャロティンの祭典』東京：新潮社、1999年。
- 武満徹『武満徹著作集』（全5巻）東京：新潮社、2000年。
- 武満徹（著）、安芸光男（聞き手）『武満徹自らを語る』東京：青土社、2010年。
- 武満徹全集編集室（編）『武満徹全集 第1巻：管弦楽曲』東京：小学館、2002年。
- ピーター・バート（著）、小野光子（訳）『武満徹の音楽』東京：音楽之友社、2006年。
- 船山隆『武満徹 響きの海へ』東京：音楽之友社、1998年。

注

- 1 『武満徹著作集第3巻』321頁（以後、『著作集』と略記）。このほか、同じ一節は1994年にワイキキ・ビーチで座頭鯨をみたとき（船山『武満徹 響きの海へ』8頁）、病床からピーター・サーキンに宛てた書状の中にも書かれた（斉藤ほか編『武満徹の世界』148頁）。
- 2 船山『武満徹 響きの海へ』8頁、バート『武満徹の音楽』273頁など。
- 3 初演プログラム・ノート（『武満徹全集第1巻』114頁、以後、『全集』と略記）。
- 4 《夢の時》プログラム・ノート（『著作集第5巻』445頁）、《夢の縁へ》プログラム・ノート（『著作集第5巻』446頁）。
- 5 1979年から1991年の間、西武百貨店池袋本店内の西武美術館に併設されていた座席数200席の多目的ホール。
- 6 同講演の内容は1987年に『夢と数』として出版された。本論文では、概念としての「夢と数」を「 」で、この講演会および出版物を『 』で括り区別する。
- 7 『著作集第5巻』17頁。
- 8 『著作集第5巻』17頁。傍点は原典より。中略は筆者による。
- 9 『波』1981年1月号、『音楽を呼び覚ますもの』に再録（『著作集第2巻』238-242頁）。
- 10 「僕は夢を見るんです。ところが、その夢というのが、いつも不定型、それで夢の形を数によっ

てははっきり見たいという気持ちがあるんです。」(『著作集第5巻』76頁)。

- 11 『著作集第5巻』23頁。
- 12 『全集第1巻』98頁。
- 13 『全集第1巻』100頁。
- 14 『著作集第5巻』25頁。
- 15 『全集第1巻』130頁。
- 16 フォート『無調音楽の構造』の分類表による。
- 17 「私の場合、数学をやっているわけではないので、きわめて直感的に向かい合ったり触れたりしている…数は直感的に把握されるときに、より宇宙論的なものになる」(『著作集第5巻』23頁)。
- 18 『著作集第5巻』27頁。
- 19 『著作集第5巻』28頁。
- 20 演奏速度を、小節全体の時価を指定している記譜のこと。筆者による博士学位論文(『武満徹作品における記譜の諸相とその演奏解釈』)第1章第2節第3項を参照。本論の第5節でも触れる。
- 21 左図『全集第1巻』48頁、右図『著作集第5巻』39頁。
- 22 初演プログラム・ノート(『全集第1巻』129頁)。
- 23 プログラム・ノート(『全集第1巻』129頁)132-133頁)。
- 24 《環礁》は『全集第1巻』34頁、《アーク》第1部は『全集第1巻』47頁、《ノヴェンバー・ステップス》は『全集第1巻』56頁、《クロッシング》は『全集第1巻』71頁、《夢窓》はスコア冒頭部(*Dream/window: for orchestra*, Tokyo: Schott, 1988)、『全集第1巻』34頁、《ジェモー》は船山『武満徹 響きの海へ』183頁。
- 25 講演の内容は、武田明倫により再構成され『音楽芸術』1988年1月号に掲載された。
- 26 バート『武満徹の音楽』179-180頁。
- 27 梶崎『武満徹』149-150頁。
- 28 船山『武満徹 響きの海へ』187-189頁。
- 29 『著作集第5巻』45頁。
- 30 《夢窓》についての1993年のプログラム・ノート(『全集第1巻』130頁)。
- 31 武満『サイレント・ガーデン』42頁。
- 32 『著作集第5巻』45頁。
- 33 『全集第1巻』136頁。
- 34 筆者による博士学位論文第3章第1節を参照。
- 35 *Pause ininterrompue = Uninterrupted rests: pour piano*, Paris: Salabert, 1962。
- 36 その後、《海へIII》(1988)でも小節時価を指定する記譜法が用いられたが、この作品は《海へ》の編曲版で、1983年に既に初演されていたという。(武満浅香『作曲家・武満徹との日々を語る』138-139頁)。《海へIII》は純粹な新作ではないため、《雨の呪文》以後に、小節時価を指定する記

譜法が用いられたのは、1990年の《フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム》
だけである。

37 『著作集第2巻』240頁。

38 『全集第1巻』140頁。

39 注27参照。《海へIII》(1988) は含まない。

40 プログラム・ノート (『全集第1巻』165頁)。

41 武満『武満徹自らを語る』131頁。

42 プログラム・ノート (『全集第1巻』165頁)。

Art of “Two” and “Water” in the Music of Toru Takemitsu: Esthetic Thinking in his “Expressions of the Space and Musical Time”

SUGANO Masanori

Toru Takemitsu (1930-1996) was one of the most important composers in Japan. His works are often concerned with and discussed in relation to “water.” A phrase written by Takemitsu during his last days, “get a more healthy body as a whale, and swim in the ocean that has no west and east” is so famous that many writers have quoted it to summarize Takemitsu’s music and life. In the 1980s, Takemitsu wrote that “water” is an integration of “dream,” which is uncertain, and “number,” which has definite shape. These “dream” and “number” conceits are also inspirations of his esthetic use of “two,” which is a specific number, is not included in the same scheme of the “number” of “dream/number” conceits. His esthetic use of “two” is, at first, evident in his works as symmetric seating arrangements, and after the 1980s, as tempo markings using “Tempo I” and “Tempo II.”

Gêmeaux (1971-1986) for an oboe, a trombone, two orchestras, and two conductors is one of the most significant works related to the idea of “two.” The idea of “two” is shown in much detail in this work, but primarily in the use of two orchestras and the seating arrangement locating two orchestras symmetrically on one stage. This kind of symmetrical space use has its origins in *November Steps* (1967), his master work, and appeared in many works until the first half of the 1980s. His interest in the use of space, at first, appeared in an asymmetrical way in *Choral Island* (1962), *Arc* (1963-66/76) and other works, and was an attempt to express cosmology through his music, which divided one orchestra into “many” groups. However, after *November Steps*, he tended to use “two” symmetrically located groups to describe his musical ideas.

In the 1980s, Takemitsu employed another way to express his thinking about “two,” the markings of “Tempo I” and “Tempo II.” These two tempo markings first appeared in *A Way A Lone* (1980) in an unusual way, denoting different metronomic speeds to the same “Tempo I.” This unusual use of tempo markings means that they are not simply used to show metronomic speed, but to express heterogeneity of musical time on his scores. The evidence that these tempo markings denote an ideological heterogeneity is the lack of other tempo markings that he had used since the 1960s to define the speed (or duration) of each measure and as a graphic notation. Before the 1980s, Takemitsu tried to express his idea of

multi-layered musical times with “many” kinds of speed markings and notations, but in the 1980s, “two” tempos had replaced them and his musical time was used to show less complexity.

Using these new tempo markings, Takemitsu composed many works related to the “dream/number” conceit in the 1980s. The idea on the “number” efforts his composition mostly to define central notes, pitches, intervals, and these combinations. Meanwhile, “two” is not included in these compositional “numbers” and is based on his expression of the music. This is why *Orion* (1984), for example, is composed with the compositional number “three,” but has still “two” tempos instead of “three.” “Two” is not present in his esthetic scheme regarding “number,” but his esthetic use of “dream/number” was itself an inspiration for his idea of “two.”

After the late 1980s, Takemitsu composed fewer works related to “dream/number,” and at the same time, the use of the two tempos disappeared. The reason for this modification was the change of Takemitsu’s way of expressing that to talk every cosmology by the esthetic use of “one,” which is a combination of “two.” One of the indications of this change is the 26 sections on the score shown as “A-Z.” In 1990, Takemitsu noticed that he was unintentionally dividing a score to 26 sections, and marking the score with the letters of the alphabets “A-Z.” This kind of division and the use of “A-Z” are an allusion that the whole work could contain all the words in the world, and thus is a combination of every human language. In this sense, “A-Z” is the same as “water” which is a combination of “dream” and “number.”

Takemitsu himself noticed that “water” was “cosmic.” His interest in “water” has its origin in the 1960s. At first, he tried to express the cosmology with “many.” Afterward, his way of expressing it transformed with the esthetic use of “two,” which was also a reflection of “dream/number.” However, “two” was still not his goal. Finally, he reached the apex of his expression, which was based on “one,” in other words, “water” as a combination of “dream/number,” or “A-Z,” is an allusion to every language. At this moment, he and his music could become a true reflection of the “cosmic” whole.

Acknowledgment

This work was supported by JSPS KAKENHI Grant Number 23720082.