

2005 年度 楽曲分析研究

武満徹の作品における歪んだ時間と隔てられた音

－ 「遮られない休息」を通して

0370858D 岡本結香

## はじめに

「遮られない休息」まで ～武満の音楽的な背景～

1930年、満州生まれ。父親がジャズをやっていたので、武満自身もジャズにとっても慣れ親しんでいた。その父の死とともに、日本へ帰国。箏の先生であった叔母の家に引き取られるが、後に彼は箏の音はあまり好きではないと語っている。また、従兄弟達が聴いていたベートーベンやメンデルスゾーンにもあまり興味を示さなかった。しかし、学徒動員中にこっそり聴いた一曲のシャンソンが、彼の運命を変えることになる。その曲は、『聞かせてよ、愛の言葉を』、これを聴いて彼は音楽を志す決心をしたという。終戦後は進駐軍のラジオ放送でたくさんの音楽を聴き、中でもドビュッシーやフランクが好きだったという。後に「自分の音楽の師匠はドビュッシーだと思っている」といったほど。後の作品にはドビュッシーの曲を引用したものもあり、かなり影響を受けている。また、軍のバーでジャズの演奏をしたりもしていた。その後彼は清瀬保二に師事。西洋音楽に基づいたアカデミックな教育は受けなかったが、「実験工房」<sup>1</sup>などで、当時の前衛芸術家たちと交流し、メシアンやヴェーベルンなどの作曲家を知り、学んだ。またそこでテープ音楽<sup>2</sup>を作ったり、奥さんが劇団四季の女優だったということもあって（54年結婚）、劇音楽や映画音楽など幅広い分野で作曲している。そして1957年に作曲された「弦楽のためのレクイエム」が、ストラヴィンスキーに絶賛されるなどして、大出世をとげるのである。

## 遮られない休息について

『遮られない休息Ⅰ』は1952年作曲、初演、『遮られない休息Ⅱ、Ⅲ』は59年作曲、初演。タイトルは滝口修造の詩画集、『妖精の距離』（1937年）に収録されている同名の詩から取られている。『妖精の距離』は、10編の詩からなり、「遮られない休息」はその第5番目の詩である。

1952年には『妖精の距離』に基づき、同名のタイトルでピアノとヴァイオリンのアンサンブル曲も作曲している。また、1979年、滝口が死去した際には『閉じた瞳—滝口修造の追憶に—』を作曲し、彼の追悼文集の編集もしている。武満が滝口を知ったのは1950年のことだったらしいが、それ以来武満は「滝口修造の存在なくして、作曲家としての私はなかっただろう」「滝口さんは、私にとって、かけがえのない音楽教師だった。」（武満徹『音楽を呼びさますもの』）などと語るほど、滝口を芸術の師として崇めた。滝口はシュールレアリスムに傾倒した詩人で、「言葉の極北」を目指して、1937年に阿部芳文の画によるこの詩画集を出版した。そのような文学的傾向を持つ瀧口の「遮られない休息」は以下のような超現実主義的な詩である。

---

<sup>1</sup> 「実験工房」…滝口修造を精神的支柱とし、北代省三、山口勝弘ら前衛的な造形作家を中心に音楽、美術、詩など様々な分野から12人のメンバーが集まった。音楽では他に、鈴木博義、湯浅譲二、園田高弘がいた。武満は生涯、滝口修造を芸術の師としていた。

<sup>2</sup> 「テープ音楽」…身の回りにある非音楽的な具体音を録音し、電子的変調等をおしてテープ編集するもの。フランスのシェフェールが提唱したミュージック・コンクレートと同義。日本では黛敏郎が最初にとりいれた。これについて武満は「現実音が、作曲者のヴィジョンによって変質され、音楽の重要な素材となり、動機となる。テープの逆転、スピードの変化によって、作曲家は無限に新しい音響を手にすることが可能である。」と、語っている。

途絶えない翅の  
 幼い蛾は夜の巨大な瓶の重さに堪えている  
 かりそめの白い胸像は雪の記憶に凍えている  
 風たちはやせた小枝にとまって貧しい光に慣れている  
 すべて  
 ことりともしない丘の上の球形の鏡

武満はこの詩から靈感を得て「遮られない休息」を作曲したわけだが、この作品の眼目は、蛾が瓶の中で運動している情景そのものの描写というより、「夜の沈黙の重さに堪えかねている幼い蛾の翅音、小枝を吹き抜けていく風の音、そしてことりともしない丘の上の沈黙を聴きだすことにあった。」(船山隆『武満徹・響きの海へ』) ようだ。彼はどのようにしてこの詩から得たものを作曲という方法で表現しようとしたのだろうか。

彼は前に述べたように、教育機関での体系的な音楽教育は受けたことがなく、いろいろな音楽や作曲家の影響を直接的に浴びながら、彼なりに消化していった人である。「遮られない休息」はそんな彼が若い頃、どんな音楽の影響の下で、何をしようとしたか、またそれが年齢によってどう変化していったかが色濃く感じ取れる作品である。

ここでは各曲ごとに音楽的特質を挙げ、結果として現われた作品の様式・形態的特質と構成原理を明らかにすることにより、彼がその時々感覚的にとらえた音楽を浮き彫りにしていくこととする。

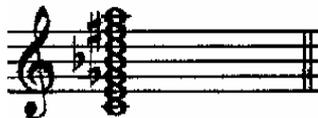
## I. ゆっくりと、悲しく語りかけるように

### 1. 和声

彼の作品では、しばしば「タケミツトーン」という言葉で片付けられてしまうような、彼独特の響きが聴こえる。そしてその響きはこの初期の作品の中でも聴くことができる。そこに使われている和音を見てみると、スクリアピンの「神秘和音」(5音の下方変位を伴う属13の和音)との類似が見られる。

(譜例1)

神秘和音



C

(譜例2)



この和音は、長三和音、短三和音、2個の属七の和音など複数の和音を含んでいる(譜

例2)。そのような和音と類似しているため、この曲中にでてくるいくつかの和音もはっきりとあるひとつのコードとして識別できない、複数のコードを含んでいるものが多い。だから、ひとつの和音を聴いたときに、調性の引力が何重にも働いているような、和声の進行方向がいくつもあるような感覚がある。武満自身がどこまで調性を意識していたかは分からないが、彼の和音はそんな、調性的にはっきりしない和音をつなげていくことで、古典的な“終止”がぼかされているようである。それが後に述べる旋律とも絡んで、音楽に、“はじまり→おわり”という方向性をなくし、それまでの西洋音楽にあったような時間感覚はもはやない。このように、和音によって時間を感じさせなくしているとすれば、それが、終わることのない「休息」を思わせるのかもしれない。

また、上記のような構成音は、ほぼ倍音列上の音で構成されているといえるので、生理的にも耳ざわりのいい響きがするとも考えられる。彼がどこまでスクリアピンを意識していたかは定かではないが、同じようにこの響きにとらわれたということは間違いないだろう。

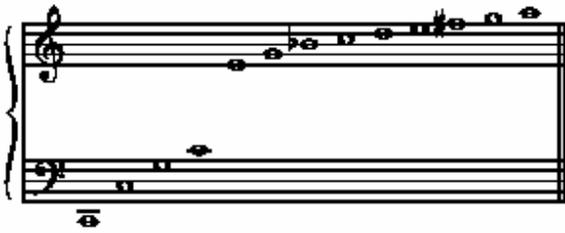
またその和音と、同じ根音のマイナーコードを重ねているところは多く見られ、ジャズの **dur-moll** コードをも思わせる和音（譜例3）がところどころに現れる。はじめに述べたように武満は非常にジャズに慣れ親しんでいたため、こういった和音を感覚的に好んでいたと考えることも可能かも知れない。

（譜例3）

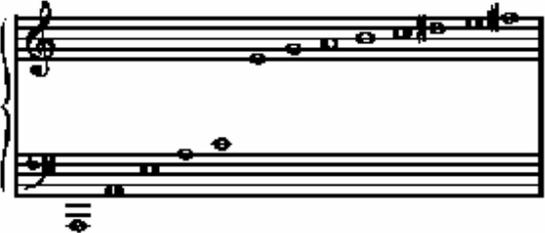
これまで述べた神秘和音や **dur-moll** 和音のように、武満は複数の和音を合成することで独特の響きを作り出しているが、さらに和音を多調的に重ねながらフレーズの流れをつくりだしているところもある。特に（譜例4）の箇所では、cの13番目までの倍音（譜例5-1）からなる和音と、同じようにaの倍音（譜例5-2）からなる和音を組み合わせている。

（譜例4）

(譜例 5-1)



(5-2)



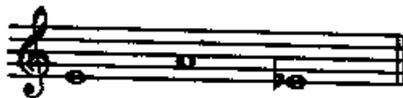
ここでは、はじめに両方の和音を提示して、印象づけさせた上で、次に c 倍音からなる和音 (b, c, e, fis, g) をペダルで伸ばしながら、メロディ (b—es—c—b—a) を聴かせる。そして、それに呼応する (Echo) の部分では、(cis—a—fis—es) という a 倍音の音を響かせ、最終的に a 倍音からなる和音に行き着く。ただ、この a の和音の中で、b だけは a 倍音の音ではない。これは、先にでてきた c 倍音の音列にある b の音が a 倍音の和音の中にあるので、倍音の合成であるといえる。

単に武満自身の好みの響きにただけかもしれないが、このような倍音の合成など、響きの音響的合成を重ねることによって、調性的にはっきりしない響きが生まれ、先ほど述べた、終止をぼかす効果が与えられているのではないだろうか。

## 2. 旋律様式

これまで和声のを中心に曲を見てきたが、次に旋律について詳しく見ていく。まず旋律で特徴的なのは、順次進行している部分と跳躍して戻ってくる部分が混在することである。跳躍の部分を見ると、3 音でひとつのモチーフになっていることがわかる。このモチーフは 2 度と 3~5 度の音程の組み合わせでできており、これは彼が生涯愛用した sea の音形 (e—a—es) をも思わせる (譜例 6)。この音形は後の作品、「海へ I, II, III」で使われていることが有名だが、初期の段階からすでにこういった 3 音の音形に対する好みが見られる。

(譜例 6) SEA



(譜例 7)



大きく跳躍したときは、響きを聞く時間が与えられ、そこでしばし佇む。特に、アクセントもついて印象的にされているモチーフや、モチーフの断片ともとれるメロディ (譜例 7) では、sea の音形にも同じことが言えるが、増四度音程が多く使われており、この音程の、下降する重力を強く意識し、好んで使ったメシアンのことを思わせる。この曲はしばしば「響きがメシアン的」とも言われ、確かに半音を重ねてガムランのうなりの効果のように響かせていることなどはメシアンとも共通するところではあるが、それよりも武満の旋律を見たときに、彼とメシアンの考え方が共通しているように思える。というのは、

武満の旋律がとくにメシアンメシアンの旋法を用いているというわけではなく、メシアンメシアンの以下の言葉からである。

「まず〈語る〉旋律を探求することによって、ひとつの言葉である音楽を知る。旋律は出発点であり、至高のものである」、「主権は旋律にある。旋律は私の探求の第一の目的である音楽の一層高貴な要求である」（鈴木博義の書評、「わが音楽語法」より 船山隆「武満徹・響きの海へ」）

確かにこの曲では何より、縦の響き、横の流れといった旋律の様式を操作することで音楽を作っているといえる。作るというより単に、進むべきか進まざるべきかという問題を旋律に委ねた。するとその旋律に時間も和音も連動して、動くところと停滞するところが置かれていき、音楽全体の流れができていたということだろう。

さらに、旋律に細かい音程の変化を与えて、音を揺らしているところもある。例えば冒頭、曲は a s から始まるが、この音は旋律の核になる音ではなく、次の g の装飾音のように捉えることができる。このようにここで半音を引っ掛けてずり下がるように入ったり、次の点線で囲われた小節も、大筋のメロディは b - des - es であると言えるだろうが、b と des の間に d と e を残像のようにちらつかせたり、des のあとに c の音を線で結んで、des をずり下げるなど、半音を入り組ませて、音程の揺らぎを演出している。

このような音の入り組ませ方は、彼の日本音楽に対する考えに通じるところがあるように思う。彼は、日本音楽における“さわり”への美意識をいくつかの著作の中で論じているが、以下に、琵琶に関して書かれた文を引用する。

「琵琶が西洋の楽器と異なる大きな特徴は、西洋楽器がその近代化、機能化の過程で捨てていった雑音を、積極的に音楽表現として使うということです。美しいノイズというのは、矛盾したおかしい言い方ですが、それが出せるような装置を琵琶は持っています。それを「さわり」といいます。そして、その「さわり」という言葉は、たんにその装置の名称を指すだけではなく、いまでは、一般的な用語として広く用いられています。」（『東の音・西の音—さわりの文化について』「新潮」1990年1月号）

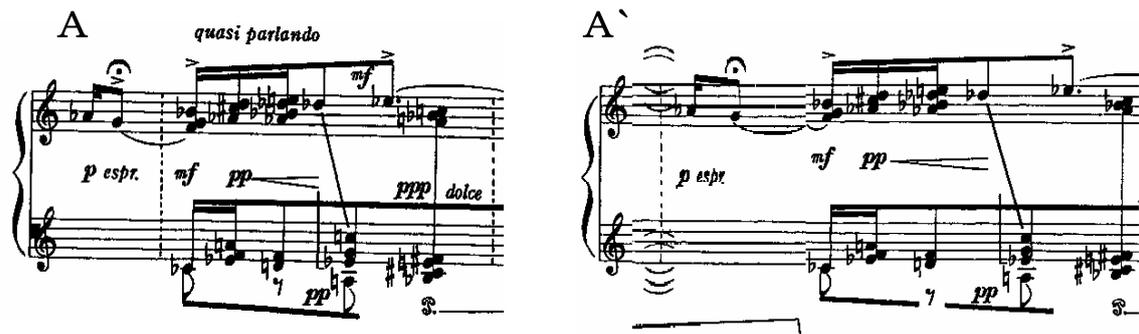
実際に武満が本格的に邦楽器を取り入れるのは 61 年ごろからであるが、叔母の家で琴を聴いていたということもあるし、もしかしたらこのような「さわり」に対する美意識はもともと日本人として潜在的に持っていたものかもしれない。そして、その「美しいノイズ」が、音楽に揺らぎを感じさせる効果をも与え、西洋の楽器で奏でられる旋律の音階的揺らぎとして転化されたとも考えられるだろう。

このように旋律は、順次進行と 3 音のモチーフを組み合わせることによって時間の流れの感じ方をも調節し、それを軸にしてさらに「美しいノイズ」を加えることで揺らぎを演出しているようである。それに先導されるようにして、合成された音響とその浮遊感によって、この曲は全体として旋律も時間も和音の響きもすべてが揺らいでいるようである。

### 3. まとめ

この曲は単純に言うとA-B-A'となっており（巻末の譜例参照）、A'では途中までAとまったく同じ音楽が奏でられる。ただし、点線の小節線の位置や、スラーとペダルの付けかた（譜例8）から考えて、AとA'の出だしの意味はまったく違うものであると考えられる。それに、まったく同じことを演奏しているのに、全然違った印象が与えられるのは、Bの部分での曲想の変化によるのだろう。この部分では、Aに比べ細かい音価が並んでおり、跳躍する音程もない。まるで、2. で述べた3音からなるモチーフが圧縮されたような状態で使われていて、それがAの揺らいでいて、一定の方向性を持たないような音楽とは対照的に、速さと一方向に進む推進力を持った音楽を表現しているのではないだろうか。和音も、同じ形の移調形が並んでいて、Aのような和声の揺らぎはない。武満自身、「響きを聴かせるには絶対にゆっくり、かなり時間をかけなければならない」というようなことを語っているが、ここではその逆に、時間をかけないために同じ響きの和音を並べているようである。そして、そのあとにはAの冒頭の順次進行するメロディに似たものがまだ速さを保ったまま出てくるが、最後は、また再び現れるAの部分を感じているかのように静まる。

（譜例8）

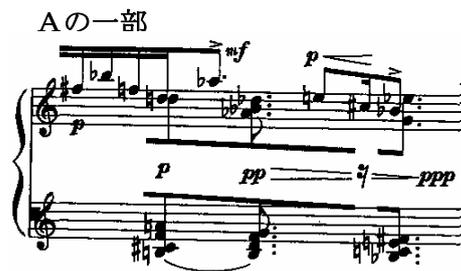


始めの部分はAとまったく同じA'に出る。A'はAをそっくりそのまま、思い出として回想しているようであるが、思い出は過去の遺物でしかなくなっているようにも思える。譜面上は同じような音楽であったとしても、時間の経過を感じることによって、はじめの音楽のイメージは変質し、それらの音楽がまったく違うものに聴こえてしまうからである。そして、その感覚を持たせる効果は、Bの部分の速さによっていっそう高められている。

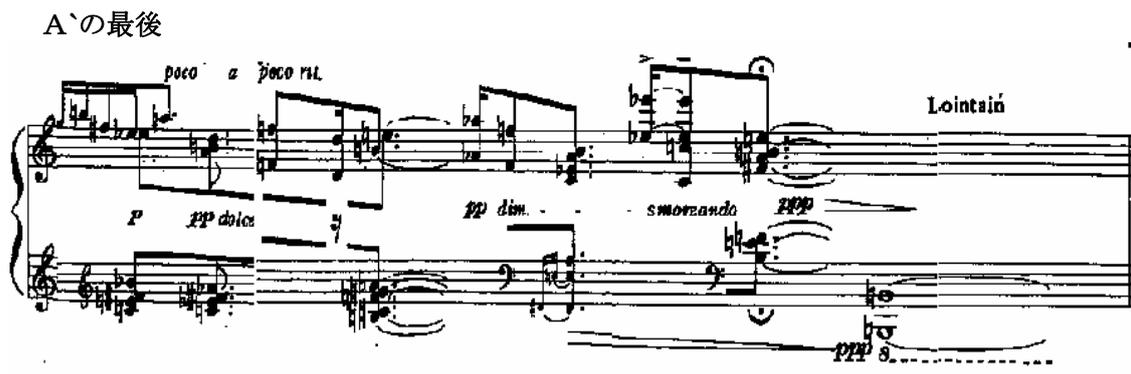
その後、Aの一部が半音上方へ移調されたもの（譜例9）が現れ、最後はあたかe-mollの半終止のようなかたちで終わっている。終止してはいるが、「停止」したという感覚は感じられない。ここで終わり、時間が止まるのではなく、まだ音楽は続いていくかのようにある。

(譜例 9)

Aの一部



A`の最後



## II. 静かに残酷な響きで

### 1. セリー音楽の影響

IIは、Iから7年も後に書かれた曲である。よって、Iのような、揺らいだ響きや旋律によって作られた音楽からはすっかり変わっており、十二音技法的な音の使い方や、逆行、逆行など、明らかにセリー音楽を取り入れていると思われる曲の作り方がされている。このような、セリー音楽臭さは、A.ヴェーベルンの影響だろう。彼がヴェーベルンに興味を示し始めたのは57年後半のことらしい。57年6月に作られた「弦楽のためのレクイエム」あたりまでとは、明らかに性格が変わっている。この時期にヴェーベルンにとっても興味を持った、と武満自身も証言している。和音の組成が12音技法的であったり、きれいに逆行していたりと、彼には珍しくかなり技巧的に作られている。しかし、武満自身は、やみくもにセリー音楽を採り入れるということはあまり好まなかった、というより、自分がモノにするようなものではないと悟ったようである。本格的にヴェーベルンについて学ぶ前のことではあるが、「弦楽のためのレクイエム」についてこう語っている。

「はじめは、中間部を全部セリーでやるつもりだったんですが、どうしても我慢できなくてすぐにやめてしまいました。」

(「30時間インタビュー 武満徹・音楽創造への旅」立花隆『文学界』)

それでも、彼は、技法的な試みには前向きである。

「僕がかりに十二音技法で曲を創っているとしても、自分に正直であったら、必ず十二音技法をつきぬけて、自分なりの技法を獲得することができると思う。そうした意

味での技法を僕は大切にしたい。」  
〔私の現実〕1959年、音楽芸術)

武満は、技法そのものよりも、その先にあるはずの何かを信じていたのだろう。そして彼は、冒頭の発想記号が示すようにあくまでも響きに重点を置いた上で、この技法をとり入れたのだと思われる。

はじめの2小節（この曲は一小節3秒という表示があり、従来の小節とは違った意味であり小節とも言いがたいが、ここでは位置を把握するために小節番号を置く）の音の使い方は明らかに12音技法的である。そして3小節目ではそれを短二度あげて、4つの和音の房の音域を反行させている。

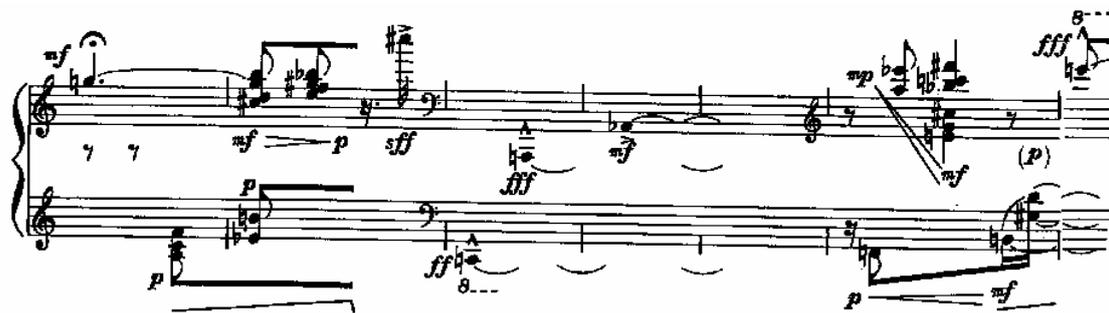
(譜例 10)

The image shows a musical score for a piano piece, labeled as Example 10. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. Above the staff, there is a tempo marking: a square box containing a horizontal line, followed by "M.M. 20 = 3'". The music consists of several measures. The first measure starts with a piano (p) dynamic. The second measure has a fortissimo (ppp) dynamic. The third measure has a fortissimo (sfz) dynamic. The fourth measure has a piano (p) dynamic. The fifth measure has a mezzo-forte (mf) dynamic. The sixth measure has a piano (p) dynamic. The seventh measure has a sub-piano (sub. p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

ここで、3小節目の2つ目の和音にあるはずのgが抜けている（作曲者の意図によるのか、または単に作曲者や出版社が見落としただけなのかは定かではないが）ことを除くと、ひとつの和音内での音程関係はそのままに移調されている。しかし、ペダルの踏み代え位置や、ダイナミクスを見ても、決して機械的に音だけを並べたのではない。12音技法による音楽のシステマティックな音響的根拠をえながらも、ダイナミクス等が加味された全体としての結果としてはむしろ、詩的情緒さえ漂わせる。いかにして静かで残酷な響きを作り上げるか、作曲者自身、慎重に耳で聴いて確かめながら書かれているのではないと思われる。

次に、もうひとつセリー音楽的に書かれている箇所を挙げる。12小節目の和音から18小節目のeまでの音（譜例 11）を逆行させたものが38小節目から45小節目（譜例 12）に登場する。この2つの箇所の音符だけを見比べてみると、13小節目の十六分音符のcisの音が後の箇所では抜けている以外はまったく同じ音が鏡面形になっておかれている。その抜けていたcisは、48小節目で思い出したように出てきている音がそれなのではないかと思う。

(譜例 11)



(譜例 12)



## 2. 音列操作と動きの変容

次に、和音の房が入り組みながら動いているところと、単純に平行移動や反行しているところの対比（譜例 13）に注目する。武満は「遮られない休息 I」から「II」の間の期間、多くのテープ音楽を作った。彼は、電子音によるテープ音楽の作曲はあまり好まず、身の回りに存在する音を切り貼りして作曲をしている。そのような作曲の経験が、この「II」の曲の中にも活かされているのではないだろうか。最初の 2 小節で先ほど述べたように 12 個の異なる音を、それぞれ音程関係も異なる和音にまとめて、ランダムに貼り合わせる。そして音が響いている空間の中に単音を投入する。そしてそれを変形させたものをまた貼り合わせる、と言った具合に。そして、このように音の置き方を操作することで、音楽全体の流れを変容させている。

(譜例 13)

入り組んでいるところ

平行

反行



また、25 小節目に出てくる 3 つの和音（譜例 14）が、この曲の中での、特に後半において、ひとつの中心となる音響素材としてあらわれているようだ。この 25 小節目の和音

を移調して逆行させたものが 32 小節から 33 小節にかけてでてくる。また、一番上の声部だけに注目して 3 つの音同士の音程関係を考えれば、3 度下行、2 度下行になっており、長短の違いはあるがその音程関係またはその逆行（2 度上行、3 度上行）が見られる箇所もいくつかある。まず、25 小節目が素材を提示している部分だとは思いますが、その前の小節で装飾音のように書かれている 3 つの和音も、この素材が使われていると言えるだろう。そして、その 24 小節目を短二度上げて逆行させたものが 34 小節目に、さらに 34 小節目を減 5 度下げたものが 48 小節目にあらわれる。

(譜例 14)



これまで見てきたことをまとめると、曲の前半では、12 個の音を使って、それぞれ違った音程関係の和音の房にまとめ、それをランダムに切り貼りしたものを一つの素材として使っているようだった。一方後半では、音程関係の同じ 3 つの和音の房を音響素材とし、それを整然と並べているように思う。この 2 つの性格の違いは、音響素材の操作の仕方の違いによるものであり、その操作方法を変えることでさまざまな“響き”を生み出そうとする実験的な試みがみられる。

また、和音と単音で密度を対比させていることにも注目する。この曲では、音の数からしても、音が敷き詰められて動いているところと、しばらく音が伸びて小休止のようになっているところがあり、これもひとつの対比であるが、小休止の部分に注目して、一定の空間内に存在する音の密度の対比を見てみる。まず、以下の部分を小休止と考え、その構成音の種類を（和音）、（単音）、（和音と単音）で区別する（巻末の譜例参照）。

- [ 3 小節目の 4 つ目の和音から 6 小節目（和音と単音） ]
- [ 9 小節目から 11 小節目（和音） ]
- [ 14 小節目から 16 小節目（単音） ]
- [ 17 小節目の h から 20 小節目（和音と単音） ]
- [ 28 小節目から 30 小節目（和音） ]
- [ 35 小節目から 37 小節目（和音） ]
- [ 40 小節目から 44 小節目（単音） ]
- [ 51 小節目から最後（和音と単音） ]

最後の 2 つ以外は約 9 秒間伸ばされているが（休符も同じ響きの中にあると考える）、音の密度が違うことで、同じくらいの長さでも時間の経過の感じ方に違いが出てくると考える。

そしてさらに補足すると、和音のときは全ての箇所でもpより弱い強弱記号がついているが、単音の場合は、ほとんど強い強弱記号がつけられている。音の数とダイナミクスによって生成される響きを音の密度とするならば、強い単音と弱い和音が、響きの総和としての等価状態を維持しながらも、音色的対比を形成しつつ、経過する時間に節目を与えているようにも取れる。そして一方では、動き、形の対比も試みられ、一つ一つで提示される音の静的な出現形態と和音としての動的出現とその経過によって、絶対的な時間の伸縮が図られているようにも見受けられる。

強弱は、伸びる音以外にも細かく指示がしてあり、例のヴェーベルンにならってか、ppppからsfffまでの十二個の記号を使い分けている。このように、音の厚みに対応させ、強弱も操作することで、注意深く響きの密度を調節している様子が分かる。この、約9秒伸びる響きも、先ほど述べたように音の厚みや強弱を操作することで違った時間感覚を与えようとしているのではないだろうか。それは、密度の違いによって聞く人に与える印象を違ったものにし、その印象の違いによって、そこにかかる時間が違うように感じさせているということではないだろうか。このようにこの曲では、密度の対比をうまく利用して1小節3秒の中で流れる動きに変容を与えているようだ。拍節のような、厳密で物理的な時間には拘らず、感覚的な時間で音楽を動かそうとしていることがうかがえる。

また全体的には、ある部分が移調するなど形を変えて登場したりするので、まるで変奏技法のようでもある。変奏、というか変質のさせ方を部分ごとに少しずつ変えていて、その部分の区切りというのが、先ほどの述べた小休止の和音になっているともいえる。まず、31小節（譜例15）をみると、はじめの3つの音は冒頭部の音列をそのままもってきたものであり、そのあとの6つの和音をみると、どこかと同じ音や移調形というわけではないが、音程関係の違う和音がランダムに置かれているという点で、冒頭部の変奏であると言えるかもしれない。そして、それに重なるように、先ほど述べた25小節目の3つの音素材の変奏がでてくるので、この部分（31～33小節）は、この曲の試みの象徴的な部分であるように思う。

(譜例 15)

冒頭と同じ      ランダムに置かれている      25小節の移調+逆行

The image shows a musical score for Example 15, consisting of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff. The score is divided into three sections by brackets above the staff. The first section is labeled '冒頭と同じ' (Same as the beginning) and contains three notes with dynamics *mf*, *p*, and *mp*. The second section is labeled 'ランダムに置かれている' (Randomly placed) and contains six chords with dynamics *p*, *mp*, *sub. p*, and *sff*. A bracket above this section indicates a duration of 3.2 seconds. The third section is labeled '25小節の移調+逆行' (Transposition + retrograde of measure 25) and contains three notes with dynamics *sub. p* and *sff*. The bass staff has a dynamic of *ppp* at the beginning. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

次に、先ほどでてきた小休止の和音を見てみると、28小節、35小節の和音（譜例16）は、少し並び替えれば半音移調されたものであるし、伸びてはいないが、49小節の和音（譜例17）も並び替えれば28小節を完全4度下げたものであると気付く。ここで、この伸び

でもおかしくない和音が伸びていないのは、先ほどの鏡面形から忘れられた cis の音を思い出したかのように空間のなかへ投じているからであろう。これは、素材の切り貼りによって新しい音、また響きをつくらうとしていることから、やはりテープ音楽に通じるものであろう。武満はテープ音楽と同義のミュージック・コンクレートについて

「Musique Concrete は、非常に表現的な方法だと思うが、僕自身は、行動という言葉に近い感覚でこれを捉えている。非現実的な音響の結合の仕方—触発的な、偶然的な一で、思いがけない風景を再構成（リ・コンストラクト）する。そして、僕の精神が集注される時、僕は突然、現実のもっとも豊かな源に触れることができる。僕は、この方法によって非合理的な魂を培おうと思っている。」

（「私の現実」『音楽芸術』1959年8月）

と、語っているが、まさにこの和音から cis を投じたことで「思いがけない風景が再構成」されていて、そこから次のフレーズが出てきて、最後にもう一度単音の小休止が登場するところにつながっている。

（譜例 16）



（譜例 17）



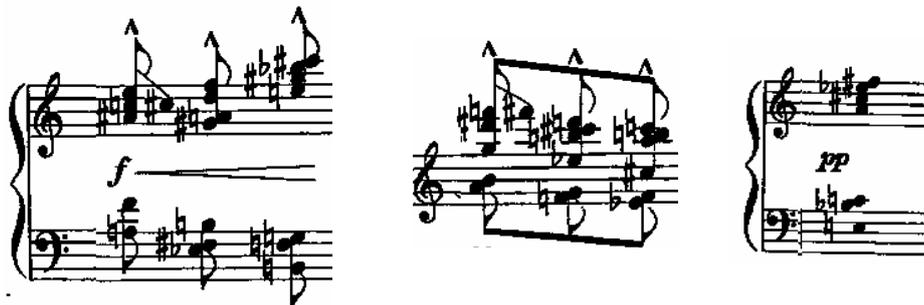
さらに 35 小節と 49 小節を見ると、その前の小節も移調されたものであるなので、その間にある鏡面形の回想？をはさんで、48 小節目でまた現実に引き戻されるかのようなのである。そして、その現実へ引き戻す引力が強いのが、逆行し終わった後の 46, 47 小節目（譜例 18）であると考え

（譜例 18）

まず 46 小節は、はじめの和音が 21~23 小節の音をいくつか拾って圧縮したものが集積されていると言えるだろう。しかしここでいきなりこのような集積音を見せられてもそれが 21~23 小節目の音を使っているなどということは絶対に聞き取れないので、その後単音 (fis-b-c-a) として、分解された 21~23 小節を登場させている。ここもまた一度出てきた素材を変奏して、再構成することで、別の素材 (34~35 小節) の変奏 (48~49 小節) への橋渡しにしているのではないだろうか。

さらに、次の 47 小節目を見てみる。はじめの和音を並び替えてみると、何度も挙げられている 25 小節目で提示された和音に似た形であると言えるが、47 小節の 3 つ目の和音を見てみると、さらにさかのぼって 9 小節目に出てくる和音を 5 度あげたものである。

(譜例 19)



このように、この 46 小節では一見 3 音の変奏にみせつつ、本当はそれとはまったく違う響きへの移り変わりがなされている。ある素材 (ここでは 25 小節目) の変奏から、もはや忘れかけていたような、前に出てきた素材 ( 〃 9 小節目) の変奏へ移行させることによって、その前にある逆行 (38~45 小節) の何倍もの速さで時間の巻き戻しを図っているようにも思える。さらに補足を加えると、9 小節目の和音も並び替えると「I」で出てきたスクリアビン風の和音に似ていて、ただ単に武満がこの響きを好んだからだけかもしれないが、I で出現し、支配的であった響きとの照応を呈しているといえる。

また、先ほどの単音の小休止が、13 小節目から (cis-c-a-as) と出てくるが、これが鏡面形の中で再登場して、忘れられた cis (譜例 17) も再登場し、最後に (fis-f-c-cis) に変質されている (巻末の譜例参照)。ここではこの曲で最も広い音域が使われており、しかも c は最弱音、cis は最強音で、もうこれが音の限界点というか、これ以上変質しようのない音の範囲が規定されているように感じると言えは言いすぎだろうか…

### 3. まとめ

この曲では、前作からの期間で彼が知って学んだことや、実験的に試みようとしたことがよく分かる。セリー音楽的な手法を借りて自分の出したい響きを作り出すこと、あるモチーフを音響素材としてさまざまに変質させることによって、音楽の動きに変容を与えることなどである。そのようにして曲を見てみると、〇はじめに、の脚注 2 で引用した武満の語ったこと、

「現実音が、作曲者のヴィジョンによって変質され、音楽の重要な素材となり、動機となる。テープの逆転、スピードの変化によって、作曲家は無限に新しい音響を手にするのが可能である。」

というのがよく分かる気がする。

### Ⅲ. 愛の歌

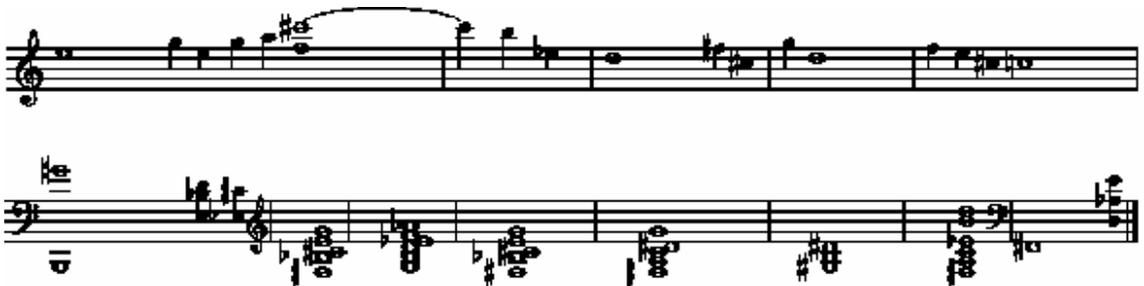
この曲は「ベルクへのオマージュ」となっているが、実際それにあまり深い意味は無いようで、武満が師と仰ぐ詩人、滝口修造に贈られている。その自筆譜の譜面には次のような言葉が書かれている。

「・・・結局、言葉は何も書くことができなくて、《遮られない休息》を載せていただきます。ぼくは、滝口さんの詩にもとづいてぼくの最初の音楽を書いたので、最後の曲はやはり、滝口さんの詩にもとづいて、ぼくの最初の曲を書きます。」

#### 1. 調性のねじれ

「Ⅲ」は、同時期に書かれた「Ⅱ」とは異なり、印象的な旋律が歌われる曲である。また、「Ⅱ」と違い、メロディとハーモニーという単純なつくりで、13小節（この曲だけが小節線を持つ）と非常に短くまとめられている。しかしそのメロディラインと、ハーモニー、もしくはベースラインをみると、その間には調性的なねじれが生じているといえる。メロディラインとベースラインをそれぞれ別個にみると、(譜例 20) のようなコード進行になっていると考えられる。

(譜例 20)



The image shows a musical score for Example 20, consisting of two staves. The top staff is a treble clef with a melody line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The melody line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The melody line has a slur over the first two notes, and the bass line has a complex chordal structure with many accidentals. The score is written in a style that suggests a complex harmonic structure, consistent with the text's description of 'tonal twisting'.

さらにここで中心となっている音は、メロディラインでは e-d-c という流れであり、ベースラインでは gis-fis である (譜例 20)。この二つの調はねじれたまま交わらなかったが、最後の2小節 (譜例 21) の左手をみると、fis-d-as (読み替えると gis) -e であり、メロディの c は伸ばされているので入らないが、まさにメロディとベースの主要な音をクロスさせていて、最後には交わって終わる (譜例 21)。船山隆も「最後の二小節のコードは何度聴いても、よく理解できない」(「武満徹・響きの海へ」) と言っているように、この2小節はそれまでの音楽とは少し異質に感じられる。しかし、音楽の流れを止めてまで、ここで最後までねじれていた調性を交わらせたということは、それまでの「Ⅰ」や「Ⅱ」ではあまり感じられなかった、「終止」の感覚を意識してのことだったのではないだろうか。そして、終止することが、「音楽」から「曲」になるためのひとつの要素であると解釈して、はじめの武満が書いた文章を読めば、それは、7年もの時間をかけて形にされてきた滝口への思いが、やっとここで最初の曲として結ばれているということになるだ

ろう。

(譜例 21)

## 2. メロディラインのゆれ

メロディの大筋のラインについてはすでに述べたが、もっと細かく見ると、3連符のところなどで経過音を通して、ゆがんだ、もしくはずれた音に到達したかと思えばまた戻ってきて、またふっと揺れて…というふうに、メロディが動いている。そして揺れながらも最後にはしっかりとcに落ち着く。そこへ至るまで、まっすぐには行かず、時間と距離を使って目的の音を目指しているようである。またその揺れが、5小節目に凝縮されていると考えられる。この小節は、全体の中でも異質な部分となっていて、6小節目のメロディラインの場所(一番上の声部)に二分休符が書かれていることから、その下のa sの音と、そのa sへつながる5小節目、そして、a sと同時にひとつの和音として響く6小節目の和音は内声だと思える。そして、4小節目の最後のc i sの音が6小節目のc i sにつながっているものと思える。

(譜例 22)

この5小節目は、右手のラインをたどると、e-d-cis-c-b-a-asだが、半音階的に経過音を通して、ゆがんだ雰囲気を出しながら動いている。左手も右と同じようなラインで動いており、ともに1拍目から2拍目で長3度下げて移調されているが、左手の最低音を見ると、gisとfisであり、この音だけがずらされていて、移調した形にあてはまらない。それはやはりここでも、曲を通してのベースライン、gisとfisが強い引力を持っているということだろう。また、メロディと和音の間で、時間的にもずれが生じ、時間のねじれも起こっているところがある。それは7、8、9小節目である(譜例23)。[7小節—メロディ→和音、8小節—同時、9小節—和音→メロディ]となっている。

(譜例 23)



メロディと和音のねじれた位置関係は常に漂っており、変化しているということなのか。

### 3. まとめ

この曲では、メロディとベース、または和音という縦の関係と、メロディラインのつながりという横の関係、それぞれの関係の中での「距離感」がさまざまにゆがめられて漂っているようである。これが『妖精の距離』なのかもしれない。

### 響きと時の距離

武満が影響を受けやすい人であったことは言われているが、この三曲、とくにⅠとⅡ、Ⅲの違いを見ると、この間の期間、彼に何があったのかがよく分かる気がする。しかし、これらに、また後の作品にも共通して言えることは、徹底して響きにこだわって作られているということだろう。そしてまた、その響きが聞こえている時間を調節して、決して一定の時間で音楽を進ませないこと、そしてその調節の仕方も決してただシステムティックなものに頼っているのではなく、あくまでも、どうすれば彼の美意識に触れる響きをつくれるのかということを目で確かめながら考えられているのだろう。

ただ、その響きやあるいは音楽そのものの密度の調節の仕方は、作品によって変化している。「Ⅰ」では一定の速さでないにしろ、ほとんど音が敷き詰められており、響きもほとんど和音によってのみ調節されているといっていよう。音域も急に飛んだりすることはないし、ダイナミクスの変化も少ない。中間でクレシェンドするところも結局は盛り上がりきる前におさまってしまう。まるで一定のラインを超えることを拒んでいるのか、諦めているかのようである。瓶の中に閉じ込められたみたいに。それに比べて「Ⅱ」は和音と単音と休符とを多様に組み合わせて響きをつくっている。またその和音というのも、武満がいつも曲を書くときはピアノを弾きながら、遠くで響いている音を探るように時間をかけて響きを確認していた、というエピソードがあるように、遠くで、残響が残るような和音と、音としてはすぐ消えてしまうような、クラスターのような和音とを使い分けている。ダイナミクスも、12通りをころころと使い分けている。しかし、音の素材自体は同じものを繰り返し使っているのも全体的にシンプルであるし、違う質の音楽も横のライン上に順番に並べられているので、統一感はある。言ってみれば、どういう響きを聴かせたいのかはその時々で明確である。一方「Ⅲ」ではメロディラインとハーモニーがかみ合わず、ふたつのずれた要素が同時に進行するので、曲全体が歪んでいる。だから響きも歪んでいる。それを無理やりに最後の2小節で組み合わせようとしてしまったから、私ははじめ「終

わりの部分が浮いていて、あまり説得力がない」という印象を持ったのかもしれない。

また、3曲を較べる上でもう一度発想記号（題名ともいいがたいので何と定義していいかわからないが）の意味を考えた。「Ⅰ. ゆっくりと、悲しく語りかけるように」ということから、この曲はやはり、メシアン引用文にもあった〈語る〉旋律を重視し、それを独特の和声の響きによってより効果的にしようとしたのだろうと思うし、「Ⅱ. 静かに、残酷な響きで」ということからこれはそのまま、響きを重視しているのかと思う。「Ⅲ. 愛の歌」はなんともいえないが、ずっと今まで述べてきたねじれやゆがみが「愛」の形として象徴させられているのなら、この曲がより一層切なく感じられる。

このように、何を以って音楽を動かすかということが曲ごとに変えられており、そのような点でこれら3曲には実験性が垣間見られる。また彼の場合、新たなモチーフや和音の響きを次々に創造して曲を発展させるというより、すでにある素材を調節する、とか変質させる、とか操作するという作業がよく見える気がする。それも響きの印象だけに依った“平面”上の作業ではなく、また動きはあっても一定の時間軸上でしか音楽が流れないような“立体”の中でもない、何か別の軸上に音が配置されているというようにも感じた。

4次元的空间の歪みに居るように、自分以外のものには触れられず、捻じれていてなかなか交わらない「愛」は、「球形の鏡」に映し出された如く少し孤独で、「悲しく」、「残酷」な状況にある。そこで得られるものは、ただ「休息」のみであるのかも知れない。

#### 参考文献

- ・武満徹『音、沈黙と測りあえるほどに』「武満徹著作集1」 東京：新潮社、2000年
- ・武満徹『音楽の余白から』、『音楽を呼びますもの』「武満徹著作集2」 東京新潮社、2000年
- ・武満徹『遠い呼び声のかたへ』、『時の園丁』、『夢の引用』「武満徹著作集3」 東京新潮社、2000年
- ・単行本未収録作品、年譜、作品表 「武満徹著作集5」 東京：新潮社 2000年
- ・船山隆「武満徹・響きの海へ」 東京：音楽之友社、1998年
- ・植崎洋子「作曲家〇人と作品シリーズ 武満徹」 東京：音楽之友社、2005年

#### 使用楽譜

- ・武満徹：『遮られない休息Ⅰ』

©1972 EDITIONS SALABERT, Assigned for Japan to BMG Music Publishing Japan, Inc.