

## 研究論文

## 音楽における「往来」の諸相

永原恵三

(お茶の水女子大学)

## 0. はじめに

本論は、音楽を人間存在における「現在」の位置づけを示唆するものとして捉え、その「現在」を生きる人間にとっての音楽の意味を考えてゆくための一試論である。

〈音楽における「往来」〉<sup>1)</sup>というタイトルには、二つの視点が含まれている。すなわち、複数形での音楽の「往来」という視点と、単数形での音楽における「往来」の視点である。前者は、複数形で考えられる様々な音楽、すなわち時間的、空間的に異なって存在する音楽が、互いに出会うことによって、それぞれの音楽が変化なり固定なりを行なう様相を中心として捉えることに主眼がある。それに対して後者は音楽それ自体に内在する諸関係、例えば作曲者・作品・演奏者・聴衆の関係、コンテクストとしての時間的・空間的ないしは文化的諸要素あるいは演奏行為などの様々な様相を捉えることに主眼をもっている。

本論では、この様な音楽をめぐって結ばれた絆としての諸関係に視点をおいて、日本の現代作曲家である柴田南雄(1916- )の合唱作品を手がかりに、音楽における「往来」の諸相を具体的に考えることとする。

## 1. 音楽における「往来」の概念

「往来」という言葉には、単にモノの移動が行われるという意味での交通の概念だけではなく、実際に生きて生活を営んでいる人間が移動しあい、そこに様々な出会いが生じるという意味が含まれ

ている。さらにそこには互いに出会う、人と人との生き生きとした豊かな関係が生まれてくる。それはそれぞれの人間がお互いを生きた他者として認め合いながら、共に生きてゆくあり方であろう。音楽を人間の営みとして捉える場合、音楽の生じるところに必ず人間が存在する。それは必ずしも作曲者や演奏者といった音楽の生産者の存在に限定されるべきではない。ハイテクノロジーによる音楽の生産の場合も考えられよう。また音楽の享受者である聴衆とその聴取にも焦点が当てられねばならない。実際に音響を生み出して音楽を生成するにせよ、その音響を聴くことによってその音楽を享受するにせよ、生身の身体をもった人間がその場に存在する。その際に過去を担いつつ未来の可能性の中で「現在」を生きる人間は、音楽における様々な「往来」を実現すると考えられるのである。

そこで、音楽における「往来」に関して、さきに挙げた二つの視点から音楽にみられるネットワークを考えてゆくこととする。

第一の視点は、ある様式の音楽が過去の時代様式を取り入れることによって、時間的にその音楽と通時的関係を持ち、また同時代の他の地域の音楽様式を取り入れることによって空間的な共時的関係を生じる、あるいはそれらの混合した形での関係が生じるというものである。それは西洋音楽の中での様々な音楽様式に相当する。例えば、集団としての様式であるヴィーン古典派、すなわちハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの様式

とそれ以前のドイツバロック音楽様式、あるいは個人としての様式としてのベートーヴェンとバッハは、直接にしる間接にしる何らかの西洋音楽の中での通時的関係にある。あるいはM. デュリュフレの『レクイエム op. 9』(1947)は、グレゴリオ聖歌の『レクイエム (missa pro defunctis)』の旋律をほとんどすべて取り入れ、それにフランス近代の和声を施すことにより、独自の展開を行っている点で、明らかな通時的関係をその作品の中に内在している。またその一方で、例えばシューマンや特にブラームスに見られるドイツ民謡の積極的な取り入れは、民謡という音楽のもつそれぞれの民俗の歴史性との関係という点では通時的であるが、芸術音楽作品と並存する民衆の音楽という点では共時的関係にある。またベートーヴェンの『交響曲第9番』第4楽章で、異国の音楽としてのトルコの音楽が用いられている<sup>2)</sup>のは共時的関係と考えられる。

また日本における洋楽受容の問題は主として共時的関係にある。例えば、作曲家という個人のレベルとしては洋楽の山田耕筰や邦楽の宮城道雄、そして作曲、演奏、興業その他を含めた音楽文化集団としての宝塚歌劇などが挙げられる。またやや特殊な例として長崎県の生月島に残る(歌)オラショが挙げられる。これは16世紀に日本に伝来したキリシタン音楽の単旋律聖歌が、三百年以上経て口頭伝承の形で語り継がれているものである。これらの例ではそれぞれに日本の伝統的音楽の要素と西洋音楽の要素とが交差し合うかたちで音楽が成立しているが、前者と後者には国内での普及の仕方という点で、開放性と閉鎖性という大きな相違点があると言えよう。

しかしながらいずれにしても異文化間ないしは同文化間での「往来」においては、通時的共時的という問題のみならず、そこに当該音楽の変化と固定の様々な様相が考慮されねばならない<sup>3)</sup>。それは作曲者と作品の関係の中で生じる問題のみならず、それぞれの文化に固有の民族(民俗)音楽が他の文化という他者と接することによって、そ

の音楽を担う人々自身のなかで、その音楽の持つ意味あるいは音楽と彼らとの関係がどの様になるのかの問題をも包括する。さらにはその様に動揺する音楽に接する他者としての他の文化の人々、言うなれば聴衆ないしは観客としての他者にとってのそれらの音楽の意味あるいは関係がどのようなものであるのか、そしてなるのかについての問いがなされねばならないであろう。このことは、とりわけ観光と音楽の問題に関して今後重要な課題となろう<sup>4)</sup>。

次に音楽における「往来」の第2の視点、つまり音楽に内在する諸関係としての「往来」であるが、この「往来」の関係は基本的には音楽の演奏(パフォーマンス)によって結ばれた、作曲者・作品・演奏者・享受者の動的な関係である。それは単なる項の組合せではなく、その「とき」に「そのつど」様々に変化し影響を及ぼし合いながら生成する関係である。パフォーマンスの場においては、演奏者、聴き手の相互間、そしてパフォーマンスの対象が作品の資格をもつ場合にはさらに作曲者を含めた相互間で、音楽を通じての出会いが生じ、それと同時に音楽に内在する世界との出会いも生じる。だが、この関係はあくまで人間の営みの中での関係である。従って、その根底には身体的行為としての「聴く」という行為のみならず「見る」行為、すなわちそこに「共にいる」ということが必要である。「共にいる」こと、それはその場にいる他者の声を聴き、その仕草を見る、あるいは他者の存在を皮膚感覚(必ずしも触れることを意味しない)でもって感じることで、他者の存在を認めることである。そうすることによって、その場にいる人々はその生きている「現在」の中で、互いのつながりを確認できると思われる。このような「往来」は、作曲者・演奏者・聴き手のそれぞれの主体の意識の問題と考えることもできようが、ここでさらに重要なのはその主体相互の「間(あいだ)」であり、それが一つの場として常に動的に生成していることである<sup>5)</sup>。

## 2. 柴田南雄のシアター・ピースにみる「往来」の諸相

日本の最も重要な現代作曲家の一人である柴田南雄の作品において、我々は音楽における「往来」の諸相を具体的に考察することができる。まず「往来」の第1の視点である複数の音楽の通時的・共時的な関係の生成という点で、柴田は単に西洋の音楽技法を日本に紹介するのみならず、日本の音楽並びにその文化的歴史的位置に基づいてそれらの新しい技法を位置づけると共に、逆に西洋の音楽語法それ自体をも音楽史全体の中で位置づけるのである。例えば、合唱作品の『追分節考no.41』(1973)では、一方で明治以来行なわれてきた西洋音楽中心の日本の音楽教育に対して批判しながら他方で浅間山麓、碓氷峠の辺りで歌われた6種類の「追分節」などを題材とすることによって、日本の音楽のあり方を根底から呈示する。また同じく合唱作品の『宇宙について op.60』(1979)では、インド、東アジア、メソポタミアなど世界の諸民族の神話を題材にすることによって、西洋文化の支配的構造に対する批判とその相対化を、西洋の様々な音楽語法と長崎、生月島の歌オラショや華厳経などを軸に行なうものである。

柴田南雄の合唱作品は、先に挙げた1973年の『追分節考』以降、シアター・ピース (theater piece) と呼ばれる形式の導入により、音楽における「往来」の諸相が一層明確に示されている。このシアター・ピースという形式は「いわゆる空間音楽 (Raummusik)」と作曲家自身が示しているように、うたい手がステージ上に固定されずに、客席の周囲や客席内へも移動しながら歌うものである。作曲家によれば、「はじめから聴衆の前後左右に音源が拡散し、また音源の多くは絶えず移動することを前提として構想した。従ってステージ上に合唱団が整列する在来の演奏会形式での上演は不可能である」<sup>6)</sup>としている。

柴田南雄のシアター・ピースはこの様にして、作品としての音楽演奏の方法であるステージと客席との間に従来から存在する関係を崩すことによ

て、作曲者・作品・演奏者・享受者の関係、すなわち「往来」の第2の視点をあらわにしている。言い換えれば音楽本来の持つ、聴き手と演奏者との間、あるいはうたい手と音楽、聴き手と音楽との間で生ずる関係をより一層緊密なものとした。すなわちそこでは作曲者は匿名 (アノニマス) の存在となっているのである。演奏の方法はすべて演奏者の自由に任せられる。作曲者は単に素材としての曲を提供する、いわば装置を提供するのであって、それをどの様に使おうがそれは演奏者の意に任せられるのである。指揮者もまた絶対的統率者ではない。うたい手は歌いたければうたい出せばよい。むしろうたい手としての演奏者は、そこにいる個人を互いに認め合うことにより、一緒に歌うことを要求される。「一緒」とは強いられて行なう行為ではなく、うたい手自らの意志によるものである。さらに演奏者は客席へと入り込んで行き、自分のうた、例えば馬子唄をうたいながら客席を歩き回るが、これは馬子唄という性格からそうするので、理由なく歩くのではない。また他方でステージ上に残るパートもあるが (例えば子守歌)、その場合もうたい手の自発的行動としてのうたが要求されるのである。この様な関係の中で、客席の聴き手はうたい手とそしてうたい手の作り出す疑似的空間の中で、音楽とうたい手とさらにその場との関係を持つことになる。もしここでうたい手が自分のよい声を聞かせようとするならその場の関係は破綻するであろう。むしろ自分とその自分のおかれた自然とも言うべき場から生ずる「うた」を聴いてもらうということになれば、この空間は成立しないのである。

柴田南雄の近作のシアター・ピース『遠野遠音 no.106』(1991)を、ここでは具体例として取り上げる。作品名の「遠野」は柳田国男の『遠野物語』から、「遠音」は尺八本曲の『鹿の遠音』からとられている。曲は全部で5つの章からなり<sup>7)</sup>、第1章から第4章はそれぞれ西洋音楽の異なった技法によって効果的に作曲されている。第3章では『遠野物語』の朗読が語りとして挿入さ

れる。第5章に至ってシアター・ピースの形式となる<sup>8)</sup>。

演奏の方法は、シアター・ピース作品に共通なことだが、全体のスコア（総譜）はなく、そのつど即興的に作品が構成される。従って一回として同じ形式の演奏は行なわれることはない。本論で記述しているのも、ある一回の上演<sup>9)</sup>に基づいたものであって、当然別の演奏では違った形になろう。しかしながら本論の目的は各上演毎の演奏形態の多様性を示すことではない。むしろその様な演奏によって開かれる演奏空間の意味を捉えることが目的である。

第3章では二つのグループに分かれて演奏される。指揮者がある程度の出だしの指示を個々の細かいパートに指示するが、歌い出しは個人に任せられる。強弱もまた語りとの関係で全く自発的なものである。第5章に至って本来のシアター・ピースとなり、男声はステージから一人ずつ客席へ出かけ、女声はステージに残る。これは『追分節考』にも見られる構図で、男は漂泊し女は定着するという日本の社会の構図を示すことが作曲者によって意図されている。一つのパートが一緒に同じ旋律を歌う場合にも、ただ歌い出してもよい合図があるのみで、それはうたい手相互のアンサンブル以外のなにものでもない。

また聴き手はステージの向こう側の出来事として演奏を捉えるのではなく、まさに聴き手自身にとって身体的な現象として捉える。つまり聴き手の観念的な出来事ではなく全く現実的な出来事として、演奏者の存在が自らに対峙することになるのである。そこに「共にいる」構造の中で生じるものとしての音楽が生成するのであり、音楽の場が実現するのである。

### 3. 音楽における「往来」と「間（あいだ）」

—アンサンブルとしてのネットワークに向けて—

V. ツッカーカンドルは、歌う行為の内に、人と人、及び人ともとのつながりを捉える。I-and-heの関係とI-and-itの関係という、「共にい

る関係」すなわち共在性togetherness<sup>10)</sup>は、とりわけ合唱においてあきらかである。だが、問題はこのような共在性がどの様にして成立しているのかである。我々は音楽における「往来」という概念を二つの視点から考察したが、その両者は本来分離され得るものではない。なぜなら音楽が人間の営みである限り、歴史性に投げ込まれた「現在」の中で生きている人間を反映しているからである。そうしてこの「往来」は「間（あいだ）」<sup>11)</sup>があってこそ成立する。「間」とは確かに差異である。しかしながら重要なことは、ドゥールーズの指摘するように、「差異は否定的なものではなく、本質的に肯定的で創造的である」<sup>12)</sup>点である。つまり人間の営みの中で生成している動的な「間」としての差異である。

この「間」の概念を二者間に凝縮して作品としたのが、権代敦彦（1965- ）の『2台のピアノのための前奏曲集「間の領域」Zwischenraum』（1991）である。これは二人の奏者がそれぞれ独自の音の系を構築しながらも、互いに関係し合うことによって構成される作品である。作曲者は、二人の全人格的な呼応の中から真の存在が生じ、「この相互性による関係の中に一切を見直すとき、人間性の全き回復が可能となる」<sup>13)</sup>としている。

以上のように、音楽における「往来」の諸相を検討することによって、我々は音楽にかかわる様々な人間の諸関係を捉えることが可能である。音楽が生成するとき、何らかの「往来」がそこに存在し、豊饒な「間（あいだ）」が存在する。それは、演奏のみならず人間のあらゆる関係におけるアンサンブルという、全く異なった個別の人間の行為がもたらす実り豊かな全体としてのネットワークが生成することなのである。

注

1) 本論のタイトルとして用いている、＜音楽における「往来」＞という表現は、1992年10月3、4日に開催された、東洋音楽学会第43回大会のテーマである＜音楽の『往来』と接点＞と関連がある。このテーマは筆者自身の発案によるもので、会場のお茶の水女子大

学と東京という土地を考慮してのテーマである。今回の社会・経済システム学会のテーマである〈ネットワーク〉という表現との共通性から、ほぼ同じタイトルを用いた。

2) 徳丸吉彦, 1991, 『民族音楽学』, 東京: 放送大学教育振興会, p. 11, 参照。

3) 変化と固定の諸相に関しては, 徳丸吉彦, 同上書, pp.86-94を参照。

4) 観光と音楽の問題については, 石森秀三編『観光と音楽』(1991, 東京: 東京書籍)が参考となる。観光学研究はきわめて重要であり, 国際的に関心の高まっている学問分野である。日本では国立民族学博物館の石森秀三氏を中心として, 学際的研究が行なわれている。

5) 芸術に内在する「往来」の概念という点では, 篠原資明が芸術作品とその作り手および受け手の間の交通論で, 「過剰の交通装置としての芸術作品」という考え方によって, 作品の実現可能性と解釈の多様性を示している。またそれぞれの項の「間-交通」を, 単交通, 双交通, 反交通, 異交通の4つに分類している。(篠原資明, 1992, 「芸術の交通論」, 『トランスエスティーク-芸術の交通論』所収, 東京: 岩波書店, pp.15-18)

6) 柴田南雄, 1982, 「演奏について」, 楽譜『追分節考』所収, 東京: 全音楽譜出版社

7) 『遠野遠音』の構成: I. 山之神歌, II. 遠野郷は(遠野物語一), III. 田植踊 a. 「松前節」 b. 「胴歌」 c. 「遠野物語」(語り)十四, 十五, 十七, 十八, IV. 白望(しろみ)の山(遠野物語三十三) V. 南部馬方節 I, II, III, 南部子守唄 I, II

8) 『遠野遠音』に関しては, 拙稿「合唱における共在

性」(1993, 谷村晃先生退官記念論文集編集世話人編, 『音と言葉』所収, 東京: 音楽之友社, pp. 203-215)で詳述している。

9) 1992年8月2日, 宮城県中新田町パッパホールでの, 田中信昭指揮「創る会」(『遠野遠音』の委嘱団体)による上演。

10) ZUCKERKANDL, Victor. 1976, *Man the musician* (trans. GUTERMAN, Norbert), Princeton University Press, pp. 21-30 参照

11) 木村敏は, 音楽の演奏に関して, 間主体的「あいだ」が全体のメタノエシスの原理として個別的な主体性の統合原理として機能するとしている(木村敏, 1988, 『あいだ』, 東京: 弘文堂, pp.50-51)。なお, A. シュッツは間主体性(相互主観性) Intersubjektivitätについて合奏を素材に扱っているが, 伝達の観点からであって, 人間の根源的な共在性の問題には至っていない。(SCHUTZ, Alfred. 1976 "Making music together - A study in social relationship", *Collected Papers*, Vol.2, Nijhoff, Den Haag)

12) DELEUZE, Gille. 1966, *Le Bergsonisme*, Presses Universitaires de France, (1974, 宇波彰訳, 『ベルクソンの哲学』, 東京: 法政大学出版局, p.114)

13) 権代敦彦, 1992, 『中嶋香第12回ピアノリサイタルプログラム』, 曲目解説

#### キーワード

往来, 間(あいだ), 柴田南雄, シアター・ピース, 共在性

## Phases of Interrelative "Correspondence" in Music

Keizô NAGAHARA

This paper examines some of the phases of interrelative "correspondence" in music, in order to investigate music as an existential phenomenon, from the viewpoint that music suggests the "present" position of human beings. This theme involves two aspects: 1. musics of differing natives in temporal and spatial terms encounter and interact with each other; and 2. the composer-composition-performer(=interpreter)-audience relationship generates itself kinetically. It is important to note that these two aspects can be observed simultaneously in every performance or interpretation. For this reason, the concept of "interface" within phases