

[研究論文]

武満徹作品における引用
～『夢の引用——Say sea, take me!——』を中心に～

次郎丸 智希

0. はじめに

武満徹(1930~1996)は国際的な評価を受けるとともに、特に後期の作品において、あまりにクロード・ドビュッシー Claude Debussy(1862~1918)やオリヴィエ・メシアン Olivier Messiaen (1908~1992)からの影響が作品に反映しすぎる、といった批判も多い作曲家(パート、小野(訳) 2006: 285-288)である。ドビュッシーもメシアンも、彼がその影響を生前から公言していた作曲家であるが、特にドビュッシーからの影響については、武満自身「私は、ドビュッシーの音楽から多くを学んでいます。おおむね独学ですが、私の師匠はドビュッシーだと思っています」(武満 2000B: 28)と述べており、代表作『ノヴェンバー・ステップス *November Steps*』(1967)作曲の際にも、ドビュッシーの『牧神の午後への前奏曲 *Prélude à l'après-midi d'un faune*』(1892~94)と『遊戯 *Jeux*』(1912~13)のスコアをたずさえていたことをエッセイで記している(武満 2000A: 187)。『ノヴェンバー・ステップス』と同時期に書かれた、オーケストラのための『グリーン *Green*』(1967)には、実際『遊戯』との符合が多く見られる。作品についての作曲者のプログラムノートには「画学生が名画の模写を試みるように、ドビュッシーの作品を模写しようと考えた」(武満 2000C: 400-401)という言葉が見られ、武満作品において、ドビュッシーという存在が前面に出された初期の例と言えよう。それでも『グリーン』ではドビュッシーからの直接的な引用は見られないが、『グリーン』から24年後に作曲された、今回採りあげる『夢の引用——Say sea, take me!——*Quotation of Dream*』(1991)は、題名に「引用」という言葉が用いられ、武満が最も明確に、ドビュッシー作品の具体的な引用を行った作品となっている。ドビュッシーからの影響の強さに対して批判がある中、ある意味でらしいのない作曲姿勢を見せていると言えよう。ドビュッシーのオーケストラスコアがそのまま抜き出されるといった引用の仕方は大胆なものであり、作品評は一概に、そのままの形で頻繁になされる引用に対して議論を向けている(全集1: 175-176)。

これほど大規模に他の作曲家から引用を明確に行った例は本作品だけであるが、武満の後期作品においては、自作品同士で共通したモチーフの使用、つまり作品間の自分自身の引用は多く見られる。本作品でもヴァイオリンとオーケストラのための作品『遠い呼び声の彼方へ! *Far calls, Coming far!*』(1980)から一部分が引用されている。自作品同士の引用は、結果どの作品を聴いても耳馴染じような印象を受けかねないことになり、武満の後期作品の特徴であり、また批判の対象でもある(パート、小野(訳) 2006: 257)。加えて、初期の前衛的な作品に比べ、調性音楽にも聴こえる後期作品は、ロマンチックな退行とみなされ、低く評価されがちでもある(パート、小野(訳) 2006: 284-285)。武満徹は後期作品においてどのような方向に向かっていたのだろうか。それを探るために「引用」は一つの手掛かりであるように思われる。本論は、武満がドビュッシーを正面

から採り上げた『夢の引用』の分析を通し、武満徹の後期作品群に特徴的な引用の方法の一端を探るものである。『夢の引用』におけるドビュッシーの『海』の引用の方法を分析・考察する。

1. 作品について

『夢の引用—Say sea, take me!—』は、1991年10月13日イギリス・ロンドンのパービカン・センターで開かれた「ジャパン・フェスティバル」の催しのひとつ「タケミツ・シグネチュア」において委嘱初演された。この「タケミツ・シグネチュア」でのプログラムは、イーゴル・ストラヴィンスキーIgor Stravinsky(1882~1971)の『3楽章のシンフォニーSymphony in 3 movements』(1942~45)、武満の『夢の引用』、そしてドビュッシーの『遊戯』『海』という内容であった。武満は芸術監督としてプログラミングに関わっており、『夢の引用』における『海』の引用とドビュッシーとを最初から関連させようとしていたことは考えられる。作曲者による作品についての言葉は、以下のとおりである。

「この作品は、十二の、夢の形にも似た断片的なエピソードによって構成されている。夢の形と謂うのは、その細部は鮮明でありながら、全体としてはきわめて曖昧な構造を指している。副題の Say sea, take me! はエミリー・ディッキンソンの詩の一節で、何れの詩であったかうろおぼえなのだが、私の記憶の底に、いつも見え隠れしている詩句だ。この作品で行われた他の楽曲からの引用は、ドビュッシーの《La Mer》と、私自身の、やはり海に関する作品から、行われている。私がかつて敬愛するふたりのピアニスト、ピーター・ゼルキンとポール・クロスリーに捧げられている。」(傍点も原文のママ)(武満 2000C:445)

武満の詩的な曲の解説から、今回の分析に必要な言葉を拾うとすれば、「十二の、夢の形にも似た断片的なエピソードによって構成」、そして「ドビュッシーの《La Mer》すなわち『海』(1903~05)からの引用であるということ、それから「ふたりのピアニスト、ピーター・ゼルキンとポール・クロスリーに捧げられている」という部分である。後述するように、曲は作曲者によって12の部分に分けられているが、楽譜を見なければ明確な変化はつかみにくい。部分と部分の間は短いパウゼが差し挟まれることが多いが、12の部分を確認するよりも、冒頭から繰り返されるD・C・F#・Dというモチーフとドビュッシーの『海』の引用とが交互に出てくることの方が目立つ。あたかもドビュッシーの『海』からの引用を並べただけのように見える作品であるが、詳細を見るとその引用には様々なパターンがあることが分かってくる。以下武満のドビュッシーからの引用の扱い方を具体的に分析し、それがどのように作品に配置されているかを分析する。またさらに、曲を献呈されている2人のピアニストという存在、そしてドビュッシーの引用ということが、この曲にとってどのような意味を持つのか、さらに考察を進めたいと思う。

2. 分析

a. 各引用箇所分析

『夢の引用』はローマ数字が付された12の部分から成る(ⅠだけはⅠとⅠaとに分かれている)。そのうちの9つの部分、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅶ、Ⅷ、Ⅸ、Ⅹにおいて、ドビュッシーの『海』からの引用が見られる。引用箇所のほとんどは作曲者によって楽譜上に線で枠組みされて指摘されている。仮に楽譜上に引用箇所を示す指摘が無かったとしても、ドビュッシーの原曲を知っていれば、『夢の引用』における引用は総じて認識しやすい。それは武満が本作品の中でドビュッシーからの引用を、作品の中に紛れ込ませてほのめかす種類の処理ではなく、前面に押し出す方法を探っているからである。旋律だけの引用というのはむしろ少なく、原曲のオーケストラスコアをそのまま抜き取って作品の中に置くという、規模の大きい引用が多く見られる。楽器編成から強弱に至るまで、ほぼ原曲のままに引用しているため、ともすれば武満の音楽の脈絡が分断されて、ドビュッシーの音楽が突然挿入されることにもなる。

原曲と完全に同じ形で引用が見られるのは、Ⅲ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅷの部分である。Ⅱでは「Ⅱ. 波の戯れ *Jeux de vagues*」の第3小節から第6小節までの4小節、Ⅴでは「Ⅲ. 風と海の会話 *Dialogue du vent et de la mer*」の第22小節から第26小節までの5小節、Ⅵでは「Ⅰ. 海の夜明けから真昼まで *De l'aube à midi sur la mer*」の第53小節から第55小節の3拍目までの2小節半、Ⅷでは同じく「Ⅰ. 海の夜明けから真昼まで」の第59小節から第60小節までの2小節が、そのままの形で引用されている。以下この完全な形での引用部分を中心に考察を進めて行く。

まずⅡの部分についてであるが、引用されている箇所の内容は、イングリッシュ・ホルンとクラリネット1, 2とファゴット1, 2が音を延ばすと同時に、第1, 第2ヴァイオリンとヴィオラがずれながら順番に1拍ずつ5度音程をトレモロで奏する。遅れてフルート1, 2が長3度で重なりながら半音階を含む下行音型の旋律を奏する。下りて来た旋律を受け継いで今度はクラリネット1, 2がやはり長3度で重なりながらF#とCの間を上下する。ドビュッシーの『海』第2曲目「波の戯れ」の冒頭部分(3~6)にあたる。

この引用の直前で、オーケストラは全休止し、2台のピアノのみの部分が5小節置かれている。ここでは作品冒頭から頻繁に提示されるD・C・F#・Dというモチーフが、半音下のC#・B・F・C#に下げられて、ピアノの最低音域で弾かれている。第2ピアノ、第1ピアノと順番にそのモチーフが弾かれた後に、先述の『海』の引用が始まっている。この箇所に見られるように、2台のピアノのみの演奏からオーケストラに移行する時に、それが引用から開始されるというパターンが、本作品には幾つか見受けられる。ピアノからオーケストラという音色の変化によって、引用の存在がより際立たせられていることがまず考えられる。

この引用後、引き続き「Ⅰ. 海の夜明けから真昼まで」の第123小節~第126小節の4小節が引用されている。しかしこの箇所は原曲そのままの形ではなく、そこに新たな要素が加えられている。内容としては、弦によって和音が持続されている上に、イングリッシュ・ホルンとチェロのゾ

リが旋律を奏する。原曲では曲のコーダに近い部分であるが、『夢の引用』ではこの部分がそのまま抜き出された上に、2台のピアノとチェレスタ、ヴィブラフォン、フルート、ホルンが加えられている。加えられている要素として特徴的なのは、第1ピアノが、その直前に引用された「II. 波の戯れ」からのフルートとクラリネットによる旋律を再び奏している点である。つまりここでは、2つの引用が連続して並べられていることに加え、引用された旋律同士がさらに組み合わせられているのである。後に引用された部分におけるイングリッシュ・ホルンの旋律は、4小節のうち2小節かけてCからE♭まで下行し、残り2小節でCからA♭まで上行するものであるが、第1ピアノはこの旋律の下行する部分に「II. 波の戯れ」の旋律を重ねている。その際フルートが奏していた旋律が半音下げられ、2つの引用を結合するための調整がなされている(譜例1)。またさらにここに第2ピアノとフルート、ホルンがD・C・F♯・Dのモチーフを重ねてゆき、曲は引用からもとの脈絡に戻されていく。それを表すかのように、作曲者の引用を指摘する枠も、この部分では枠が閉じられておらず、引用と元の曲との境界が曖昧にされていると考えられる。

この後イングリッシュ・ホルンの旋律が上行すると同時に、第1ピアノとハーブ・チェレスタも増4度が特徴的な音型で上がってゆき、総奏で4度上に移調されたイングリッシュ・ホルンの旋律がオーボエとヴァイオリン・トランペット・第2ピアノによって奏される。他の弦はトレモロで和音を構成、同じ和音をピアノがさらに重ねている。そこに副旋律がクラリネットとヴィブラフォンによって奏される。副旋律は武満が後期の作品で好んで多用したSEA (=Es・E・A)の音型の移調形であるG・A♭・D♭から始まっている。イングリッシュ・ホルンが奏した旋律は下行したところで寸断され、IIの部分が終わる。

この後very shortと共に記されたコンマを経て、IIIの部分に入る。総奏が断片的な音型を奏し、木管によってSEAの音型が(G・A♭・D♭)二度置かれた後に、「II. 波の戯れ」の第66~69小節が、今度は大分原曲と異なる形で引用される。原曲ではフルートとクラリネットが細かいリズムを刻み、イングリッシュ・ホルンとホルンが旋律を奏しているが、『夢の引用』ではリズムを刻むパートは無く、フルートが旋律を奏している。その後続く弦とホルンの旋律は原曲のままであるが、2小節旋律が続いたところで引用は断ち切られる。ほぼ総奏によって鳴らされる分厚い和音の上に、第2ピアノが急速な下行のアルペジオを演奏し、冒頭からのモチーフD・C・F♯・Dが広い音域に拡大されて第1ピアノによって奏され、IIIの部分が終わる。

次に完全な形の引用が見られるのはVの部分である。引用によってこの部分は開始され、初めて大規模に「III. 風と海の会話」からの引用がなされるが、内容としては、長2度から長3度へと半音階で反進行する2声部のモチーフをファゴットが奏し、チェロとコントラバス上声パートが同じ音高とその1オクターヴ下の音高で刻む。コントラ・ファゴットとコントラバスの下パートはファゴット1の旋律に短6度下で重なり、半音階で反進行する。このモチーフが増4度上がって奏されて、またもとの音高に戻るが、再度全体的に音価が短くされてモチーフが繰り返される。このあとに、イングリッシュ・ホルン、クラリネット1、2によって、短い付点リズムの

音型が奏されて、オーボエがより短い音型でそれに重なる。これらの下で常にバス・ドラムがトレモロを鳴らす。原曲における第22小節から第26小節までの5小節にあたるこの部分は、原曲ではまだ曲の冒頭近くの、序奏とってよい部分である。

この引用箇所直前は、Ⅱでみられたのと同じく、2台のピアノのみの部分が置かれているが、それがすなわちⅣの部分にあたる。Ⅳはほぼ2台のピアノだけによる部分であるが、フルート1、2とホルン1~4が4小節間だけ演奏される。そこでは「Ⅲ、風と海の会話」9~11小節における旋律が引用されている(譜例2)。原曲ではオーボエが演奏するが、『夢の引用』では、フルート1、2と第2ピアノが演奏している。半音階で上下する旋律が、長3度で重なった2声で奏される。この旋律の引用後、幾分長い2台のピアノのみの部分が続く。第1ピアノにおける小節数で換算して22小節あるこの部分では、ⅡでもみられたC#-B-F-C#のモチーフが同じように演奏されると共に、先ほど引用された「Ⅲ、風と海の会話」第9~11小節の旋律が、第1ピアノによって再び演奏される。ドビュッシーの原曲では、この旋律はさらに短3度上に移されてオーボエで奏されたあとに、上記のⅤの引用箇所に入っているが、『夢の引用』においては、短3度上への移行はなく、もとの音高のままである。それから2台のピアノが静かに和音を奏しⅣの部分は終わっている。つまり、ⅣとⅤでみられる引用は、原曲では分断されることなく続いていく部分でありながら、『夢の引用』に際しては、ほぼ並べて置かれているにも関わらず、まったく別の脈絡として織り込まれているのである。

またⅤにおいて引用がなされた後の展開としては、まずクラリネットの短い音型がホルンによって引き継がれる。それにフルート、オーボエ、クラリネット2、チェレスタ、ヴァイオリンが半音下がってそれから7度跳躍する音型で音域を広げ、また総奏となる。A-G#-F#-E-D-B-F#と、2小節をかけて途切れながら下りていく旋律に、オーボエとイングリッシュ・ホルン、クラリネット1、ハーブが反進行する副旋律を奏する。その後ピアノとハーブ、ホルン、カウベル、タムタムによってD-C-F#-Dが繰り返されⅤの部分が終わる。

続くⅥの部分では再び「Ⅰ、海の夜明けから真昼まで」から、中間部分にあたる第53小節~第55小節の3拍目までが、完全な形で引用される。Ⅵの部分の冒頭は、今度は引用から開始されずに、代わりに弦5部による独自の長い旋律が奏され、そこにピアノとホルン、ハーブ、クラリネット、フルート、ファゴットが断片的に和音を重ねている。それからⅤでの引用箇所を省略した弦のトレモロが置かれた後に、ピアノを除いたほぼ全楽器によって、和音が交互に鳴らされる。クラリネットと弦の和音の上に、フルートとホルンとグロッケン・カウベル・チェレスタ、それに対してオーボエとファゴットとトランペット・トロンボーン・ハーブ・チューブベルがそれぞれ組となって、交互に音を置く。そのあとに上記の引用が始まっている。引用された箇所の内容としては、ホルンが主旋律を受け持ち、それにヴァイオリンとヴィオラが旋律と同じ音から成る下降音型を繰り返す。チェロがその反進行の動きを示し、コントラバスが半拍ずれながらピツィカート奏する。そのリズムと同じくフルートが下降音型を上でなぞり、ハーブとクラリネットとファゴット

がそこに重なっている。『夢の引用』においては、引用におけるホルンの旋律がその後、短3度上げられて、フルートとハーブ、チェレスタ、第1ヴァイオリンによって再び奏される。引用された後はふたたび長い2台のピアノのみの部分が続いてⅥの部分が終わる。

Ⅸに見られる完全な形での引用は、「Ⅰ. 海の夜明けから真昼まで」の第59～60小節部分にあたる。引用箇所の内容は、オーボエが短3度を行き来する短い旋律がフルートによって捕捉され、フルート2本とクラリネット2本による長3度の2声で重なる半音階的な旋律が続く。ヴァイオリンのソロがそこに重なる。ピアノ2台による部分はⅨの冒頭から続いており、ピアノは半音の動きと増4度が特徴的な旋律を奏している。その後上記の引用がさしはさまれるが、その後は先ほどピアノが提示した旋律が総奏によって演奏される。武満の旋律にちょうど引用の旋律が準入された形になっている。両者とも半音階的な動きと広い下行の動きとから成っており、共通性が見られる(譜例3)。

以上が完全な形での引用であり、次にこの類型に似ているものとして、引用に新たな要素が付加された形について挙げる。この種の引用が見られる箇所は上記Ⅱにおいてすでに指摘した「Ⅱ. 波の戯れ」と「Ⅰ. 海の夜明けから真昼まで」の旋律が重ねられている箇所と、ⅦおよびⅩにおけるいずれも「Ⅲ. 風と海の会話」における同じ旋律による引用である。

Ⅶでは「Ⅲ. 風と海の会話」の第56～61小節が引用されている。オーボエ、イングリッシュ・ホルン、ファゴットによる旋律、ヴィオラ・チェロ・コントラバスによる半音階の上昇音型の繰り返し、ホルンの和音と、原曲そのままの楽器編成で完全な形の引用をしている上に、2台のピアノが断片的な音型を乗せている。引用部分が半音階を中心とした音型であるのに対し、第1ピアノは引用の旋律と関係なく分散和音を重ね、第2ピアノは和音を奏する。引用箇所の直前はやはり2台のピアノのみの部分であるが、引用に移行する部分において、それまでと異なる処理がほどこされている。すなわち、ピアノからオーケストラへとはっきりとした交替がなされずに、移行する直前の小節に、バス・クラリネットとトロンボーンが、後に続く引用箇所のヴィオラ・チェロ・コントラバスの音型を前もって奏し、いわば導入の役割を果たしており、曲と引用部分との繋がりがゆるやかにされている。またここでピアノは「Ⅲ. 風と海の対話」からⅣで引用した9～11小節の旋律を奏しており、原曲では繋がる事のない部分を結びつけて、あらたな脈絡にしている。引用箇所後は、低音弦の繰り返しは中断され、ヴァイオリンの和音のトレモロだけになり、第1ピアノが長い音価で下行をしていく。途中低弦がトレモロを奏するも、また中断され下行音型が第2ピアノおよびバス・クラリネットによって奏される。そしてまたD-C-F#-Dのモチーフが提示されてⅦの部分が終わる。

Ⅹにおいても、同じく「Ⅲ. 風と海の対話」から引用される。引用箇所は原曲の第159小節から第162小節の3拍目までにあたる。原曲ではフルートとオーボエによる旋律であるが、『夢の引用』では、オーボエは音を延ばし、ピッコロとE♭クラリネットが原曲よりも一オクターヴ高く旋律を奏する。弦の和音も原曲よりも厚くされており、原曲においてヴァイオリンが奏するハーモニ

クスのロング・トーンはヴィオラが奏する。かわりに第1・第2 ヴァイオリンは高音域で、原曲には存在しない和音の刻みを奏する。ハーブも原曲のこまかい音型は破棄され、音域の広いアルペジオに変更される。それにヴィブラフォンも追加されている。原曲ではこの部分から最後に向けて次第に音と強さを増し、クライマックスに進んでいくが、『夢の引用』は逆に静かな方向へと向かっていく。また「Ⅲ. 風と海の対話」の旋律が「Ⅰ. 海の夜明けから真昼まで」のⅥで引用された旋律と組み合わせられ、一つの旋律を形成するに至る(譜例4)。ゲネラルパウゼを経て2台のピアノのみになった部分で、結合され新しく出来上がったその旋律は、強調されて何度も演奏され、Ⅹの部分は終わる。

続くⅪの部分では、まず冒頭に、これまでピアノにしか出てこなかった細かい音型が、オーケストラによって演奏される。敏捷性のあるピアノにくらべ、かなり重厚なオーケストレーションがなされている。その後に最後の2台ピアノによるカデンツァとも言える部分が置かれ、そこでも上記の、「Ⅲ. 風と海の対話」と「Ⅰ. 海の夜明けから真昼まで」の2つの引用が結びあわされた旋律が登場し、断片的な音型やアルペジオが途切れながら奏されて、Ⅺの部分が終わる。

b. 構造分析

以上、大きな規模の引用を中心に、各引用箇所を分析を進めて来た。次にこれらがどのように曲の脈絡の中に置かれているのか、曲の最初から構造をたどりながら整理を試みる。

まずⅠにおいて、作品全体を覆っているD-C-F#-Dが冒頭から提示される。これらはピアノ2台を中心にまずはコントラバス、次にホルンと付随する音に変化し、そこにハーブ・チェレスタ・パーカッションが響きを加えている。Ⅰaにおいてピアノが急速な下行のアルペジオを連続させる。ここで注目したいのは、特に引用を指摘する枠が楽譜上に記されていないが、後にⅣの部分において引用される「Ⅲ. 風と海の対話」からの旋律によく似た音型がピアノに置かれていることである。それはすぐに総奏によって寸断され、D-C-F#-Dが置かれることでいったん冒頭部分は締めくくられる。Ⅱにおいてピアノ2台の部分が始まり、その後『海』の引用が本格的に登場する。上述したように、「Ⅱ. 波の戯れ」と「Ⅰ. 海の夜明けから真昼まで」からの2つの引用が連続して並べられ、各引用の旋律が結合される。その旋律は移調されて総奏によって演奏される。Ⅲでは原曲と異なる形で「Ⅱ. 波の戯れ」からの引用がなされ、すぐにまた総奏が引用を中断する。Ⅳではピアノが細かい動きをみせながら、「Ⅲ. 風と海の対話」から旋律を引用し、D-C-F#-Dのモチーフも提示する。比較的長いピアノの部分の一つ。この後にⅤの部分が始まり、それは引用から開始されている。直前のⅣの部分においてピアノが引用した箇所の、すぐ後の部分が引用されている。引用部分の要素が拡大されて、総奏によって音楽が高められたあと、D-C-F#-Dがまた挿入されておさまる。Ⅵでは弦中心の旋律から始められ、曲の中でも中間部分、緩徐的な部分といえる。Ⅴの部分冒頭で引用された箇所を思わせる弦のトレモロが入った後、「Ⅰ. 海の夜明けから真昼まで」からの引用が置かれる。その後はしばらくピアノ2台の部分。つづけてⅦにはい

るが、この部分も引用から始められる。ピアノからオーケストラの引用へと移行する際には、トロンボーンとバス・クラリネットが、その後の引用を先取りする音型を奏する。引用は完全な形でなされている上に、ピアノ 2 台を付加した形になっている。長い音価をかけて様々な楽器が下行音型を奏し、D-C-F#-D がやはり提示される。Ⅷに入り、2 台のピアノの部分。そして武満自作の『遠い呼び声の彼方へ！』からの引用がなされる。ピアノとオーケストラの交替が明確な部分の一つ。Ⅸではまたピアノ 2 台からの開始。ここで新しい旋律が奏される。途中「I. 海の夜明けから真昼まで」からの旋律が引用・挿入されるが、引用後、2 台のピアノがその直前に奏した旋律をオーケストラがあらためて総奏で奏する。Ⅹではまた 2 台のピアノのみ。ピアノとオーケストラの明確な交替を経て、「III. 風と海の対話」からの最後の大規模な引用がおこなわれる。ここで 2 つの引用箇所の旋律が結びあわされて、そのあとの 2 台のピアノがこの旋律を繰り返す。Ⅺに入り、ピアノだけが奏していた細かい動機をオーケストラが模倣。D-C-F#-D がまた提示され、最後のピアノのみの長いカデンツァ。そこでⅫで引用した旋律によって新しく作られた旋律が、あらためて強調される。最後のⅬの部分は、SEA の音型から始まる上行音型が繰り返しあらわれ、冒頭同様ホルンとパーカッションが D-C-F#-D のモチーフを奏し、最後にはピアノのみで同じモチーフを奏して曲が終わる（別紙図表を参照）

3. 結論

以上の概観からまず、曲と引用の繋がり部分は、ピアノとオーケストラの交替によって明確に示される場合が多いことがわかる。一方で、引用箇所からもとの脈絡にもどっていく際には、引用からの音型や旋律が拡大されて、総奏によって曲を大きく盛り上げ、引用と元の曲との境界が曖昧になる場合と、引用が途中で寸断される場合とがある。引用された旋律は自由に結び付けられ、あらたな旋律が作られる。また原曲では繋がらない部分をあえて連続させる。またその逆に、原曲では繋がっている部分があえて別の脈絡に置かれているケースも見られる。全体的に『夢の引用』は「III. 風と海の会話」の流れを利用していると言えるが、ドビュッシーの原曲が力強い終結に向けていくのとは異なり、武満は曲の静かな結末に向けて、「I. 海の夜明けから真昼まで」「II. 波の戯れ」を織り交ぜながら、音楽を進めていると言える。

ピアノとオーケストラの明確な交替という特徴は、典型的な協奏曲のスタイルを思わせる。武満の作品にはこの協奏の形式をとる作品が少なくない。小野光子氏作成の作品リスト(パート、小野(訳) 2006: 303-304)によれば、武満のオーケストラのための作品が 30 曲であるのに対し、独奏楽器とオーケストラによる作品は 26 曲ある。前者の 30 曲には映画音楽の編曲なども含むので、演奏会用作品ということに限れば、後者のほうが多いことになる。協奏スタイルの作品は、最初期のチェロと弦楽オーケストラのための『シーン *Scene*』(1959)から、最晩年の作品、ヴァイオリン、ギター、オーケストラのための『スペクトラル・カンティクル *Spectral Canticle*』(1995)に至るまで、生涯にわたって書かれている。これら作品リストと、それにたずさわった初演者を見れば、

武満の国際的な作曲家という立場がよく窺える。国際的なソリストたちと武満との交流が、このような協奏スタイルの作品委嘱を多く生みださせたとも言えるだろう。

武満の代表作『ノヴェンバー・ステップス』(1967)もそのような協奏スタイルの一つといえる。琵琶・尺八とオーケストラによるこの作品は、東洋の音と西洋の音が対置されているという点に着目が行くが、オーケストラから始まり、ある程度経過してからソロパートが始まる点、オーケストラがソロパートを模倣しながら伴奏する点、曲尾に長いカデンツァが置かれるなど、典型的な協奏曲の形式を踏襲していることも重要であるように思われる。つまりソリストの存在が作品を支えているということである。『ノヴェンバー・ステップス』は、初演者鶴田錦史、横山勝也両氏の存在なくしては成立しない。また『夢の引用』においても、初演者であり献呈を受けている2人のピアニスト、ピーター・ゼルキンとポール・クロスリーの存在が前提に置かれる。武満はソリストから楽器特有の技法や、ソリストが得意とする技法を学び作品に織り込んでいく。このようなソリストの本領を見せるための作曲というものは、19世紀的ヴィルトゥオーゾの協奏曲の精神とそう変わるものではないだろう。

『夢の引用』はこの協奏スタイルに、ドビュッシーの引用が組み込まれていることが何よりも独特である。ピアノからオーケストラへの明確な交替は協奏曲そのものであるが、その明確な部分にドビュッシーの完全な形で引用が置かれていることで、ドビュッシーという存在が浮き彫りにされ、いわばもうひとりの「ソリスト」としてドビュッシーを浮かび上がらせているのである。武満はこの『夢の引用』において、ピアニストとドビュッシーという存在の、いわば二重の協奏を作りだしているのである。

ソリストの個性、ドビュッシーの特質をそのまま提示しながら、新たな脈絡の中にそれらを織り込んで一つの作品にしていくことが、『夢の引用』では行われていると言える。それが特に端的に表れるのは、引用した別々の旋律が一つに繋ぎ合わされ、新しい旋律を生み出す最後の部分である。曲全体は「Ⅲ. 風と海の対話」をベースに置き、直接的な引用を繰り返しながらも、原曲とはまったく違う方向性に音楽は選ばれている。ドビュッシーという素材が失われることなく、武満の脈絡が失われることもないという状況は、武満の作曲理念の一端を示しているのではないだろうか。素材の良さをそのままに置きながら、新たな脈絡を創り出すという作業に専念している作曲家の姿勢がここに見えるのである。

4. おわりに

武満は、優れた奏者、あるいは優れた音楽の存在をありのままに提示する。SEA から始まる音型をふんだんに使い、自作のモチーフを何度も利用するのも、それが武満にとって価値のあるものであり、何度使ってもよいものと判断しているからではないか。同じ素材を新たな脈絡の中で重ねて別の展開を示していく作曲姿勢は、『夢の引用』において明らかである。ドビュッシーの旋律を組み直し、新しい旋律を形成することで、ドビュッシーの新たな面と武満の音楽世界が同時に提

示されている。原曲の形そのまま引用されるドビュッシーの音楽と同じように、ソリストたちも、協奏スタイルによって、持っている技術がそのまま提示されるように構成される。「私は作曲家であって、発明家とは異なるのだから、特許などというものにかかずらうことなしに生きられる。私が考えるようなことはかならず他の誰かが考えていることだろう(中略)・私は誰もがおよびもしない考えについて考えようとは思わない。ただ、たれもが考えるべき事柄を自分なりに確かめたいだけ」(武満 2000A : 48) という武満の言葉は、それを示しているだろう。てらいなくドビュッシーの完全な引用をする本作品には、「私の小さな個性などが気にならないような」(武満 2000A : 202) ものを示そうとする武満の作曲理念の一端が明確にでていると言える。

『夢の引用』は武満作品ではまれに見る、他の作曲家からの明確な引用が用いられた作品であった。今後はより分かりにくい形で組み込まれた引用についても検討する必要がある。また協奏スタイルの作品だけではなく、器楽アンサンブルや独奏曲、またオーケストラ作品においてはどのようなことが言えるか、さらなる分析・考察をすることが今後の課題である。

参考文献(アルファベット順、日本人名はヘボン式)

BURT, Peter パート, ピーター

2001 *The Music of Tbru Takemitsu*, Cambridge: Cambridge University Press.

2006 日本語訳『武満徹の音楽』小野, 光子(訳), 東京: 音楽之友社

船山, 隆

1983 『現代音楽 音とポエジー』東京: 小沢書店.

1998 『武満徹 響きの海へ』東京: 音楽之友社

NAKATANI, Yoko

2005 '*November Steps*' and '*Autumn*': *A comparative analysis of two orchestral works by Tbru Takemitsu.*

Ph. D. diss., University of Brandeis.

榎崎, 洋子

1994 『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』東京: 音楽之友社.

2005 『作曲家◎人と作品 武満徹』東京: 音楽之友社

小野, 光子

1994 『《ノヴェンバー・ステップス》と"water ring" ——武満徹の考える西と東を《ノヴェンバー・ステップス》にみる』 国立音楽大学音楽学学科卒業論文.

佐野, 光司

1999 「武満徹」『音楽芸術別冊 日本の作曲 20 世紀』東京: 音楽之友社 pp.180-185.

SMALDONE, Edward

1989 "Japanese and Western Confluences in Large-Scale Pitch Organization of Toru Takemitsu's November Steps and Autumn",
Perspectives of New Music 27/2, pp. 216-231.

武満 徹

- 2000 『武満徹著作集』1～5. 東京：新潮社
- 2000A 「音、沈黙と測りあえるほどに」、in 『武満徹著作集1』 pp. 7-214.
- 1971 『音、沈黙と測りあえるほどに』、東京：新潮社
- 2000B 「夢と数—音楽の語法」、in 『武満徹著作集5』 pp. 7-47.
- 1987 『夢と数—音楽の語法』、東京：リポレポート.
- 2000C 「プログラムノート」、in 『武満徹著作集5』 pp. 379-463.

武満徹全集・・・

2002 『武満徹全集 第1巻 管弦楽曲』東京：小学館（全集1）.

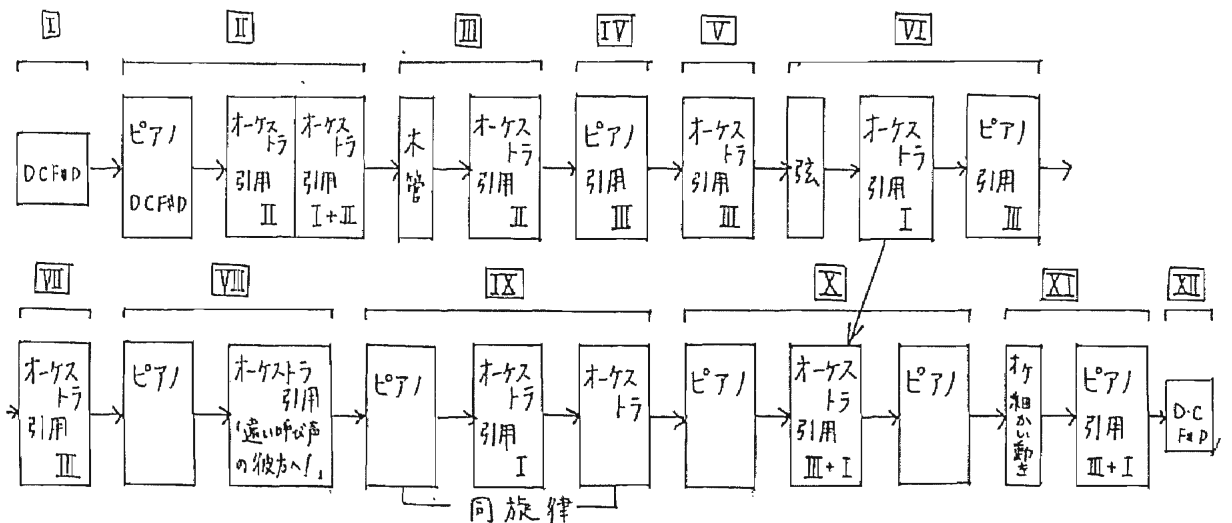
WILSON, Dana Richard

1982 *The Role of Texture in Selected Works of Toru Takemitsu*
 Ph. D. diss., Eastman School of Music.

じろうまる ともき

大阪大学文学部卒（専攻：音楽学）、同大学院修了（専攻：ドイツ文学）、博士課程中退。現在神戸大学大学院人間発達環境学博士課程在学中。大阪音楽大学講師、お茶の水女子大学講師、神戸日独協会ドイツ歌曲講座講師。

[図表]



[譜例 1]

II 波の戯れ」からの引用

(Fl. I) 3/4

(Pf. I) (Cel. I) 6/4

半音下

I. 海、夜明けから真昼まで」からの引用

II からの引用

[譜例 2]

[譜例 3]

(Pf.)

(Orch.)

I. 海、夜明けから真昼まで」からの引用

[譜例 4]

III 「風と海」対話、

I. 海、夜明けから真昼まで」

III + I の旋律