

武満徹作品における音楽語法の変遷

— SEA モティーフを中心に —

次郎丸 智 希

1. はじめに

本論は、日本の作曲家、武満徹（1930-1996）作品における音楽語法の分析を通して、特に80年代における武満の指向性を捉えることを目的としている。80年代は従来研究者の中で、武満の作風が大きく変化した時期と考えられてきている。その変化の端緒については諸説あるが、1975年『カトレン』、1977年『鳥は星形の庭に降りる』、そして1980年『遠い呼び声の彼方へ！』の3作品の間に、武満が前衛的な語法から次第に離れ、調性への関心を作品の中で示し始めたと考えられる。それはまた武満の言説にも示されており、『遠い呼び声の彼方へ！』のプログラムノートで述べられる「調性の海」という言葉は、それまでの時期には見られなかった調性への意識をうかがわせるものである。

1950年にピアノ曲『二つのレント』でデビューして以降、演奏会用作品からポップスに至るまで、多岐にわたるジャンルで活動した武満は、60年代には西洋の前衛音楽の語法を積極的に取入れ、自らの語法に消化させた作品を発表した。それら前衛の語法を駆使し、邦楽器と西洋音楽とを対置させた『ノヴェンバー・ステップス（1967）』を経て、1979年には雅楽曲『秋庭歌一具』を完成させるまでに至った武満が、1980年を境に邦楽器を二度と使用せず、前衛の語法からも離れていくことになる。創作活動30年目にたどった武満の岐路とは一体どのようなものだったのか。作曲家自らが、1980年以降最晩年の1995年までの15年間における「音楽発想の基調音」と説明する「モティーフ SEA」を手がかりに、武満の80年代の主要作品の考察を進めたいと考える。

2. 研究対象

80年代の武満作品には「SEA モティーフ」と関連の深い「水（雨・河・海）」および「夢と数」シリーズと呼ばれる作品群がある。作品発表年順に『遠い呼び声の彼方へ！（1980）』『ア・ウェイ・ア・ローン（1980）』『夢の時（1981）』『雨の樹（1981）』『海へ（1981）』『雨ぞふる（1982）』『雨の樹 素描（1982）』『雨の呪文（1982）』『夢の縁へ（1983）』『リヴァラン（1984）』『夢みる雨（1986）』『ウォーター・ドリーミング（1987）』そして80年代ではないが『夢の引用 — Say sea, take me! —（1991）』の13作品がある。

13作品のうち、「水」の中でも「河」に関する作品が『遠い呼び声の彼方へ』『ア・ウェイ・ア・ローン』『リヴァラン』にあたる。この3作品はタイトルの典拠が共通しており、いずれもアイルランドの作家ジェイムス・ジョイス（James Joyce 1882-1941）の長編小説『フィネガンズ・ウェイク

Finnegans Wake (1939)』の文中からタイトルが採られている。そのことから船山はこの3作品を「フィネガンズ・ウェイク三部作」と名付けている(船山1998:p.48)。『遠い呼び声の彼方へ!』は『フィネガンズ・ウェイク』の最終場面“Far Calls, Coming, Far!”を作曲者自身が訳したものである。また『ア・ウェイ・ア・ローン』は『フィネガンズ・ウェイク』の一番最後の文章, “The keys to. Given! A way a lone a last a long the” (鍵を。さあ。行く手を独り最後に愛されて彼方へ)から採られている。『リヴァラン』は『フィネガンズ・ウェイク』の一番最初の文章“riverrun”(川は流れる)から採られている。つまり武満は『フィネガンズ・ウェイク』の最後と最初の文章をタイトルに採用していることになる。作品中ではこの河は女性であり, 男性である海を目指すものとして設定されていることから(武満2000G:p.423), この3作品は「海」にも関連した作品とも言える。本論ではこの3作品を中心にとりあげる。

また「雨」に関する作品が最も多く『雨の樹』『雨の樹素描』『雨ぞふる』『雨の呪文』『夢みる雨』の5作品がそれに該当する。「夢」に関する作品が、『夢の時』と『夢の縁へ』の2作品, 「夢」と「水」の両方に関連している作品が『夢みる雨』『ウォーター・ドリーミング』であり, 『ウォーター・ドリーミング』は『夢の時』と関連がある。そして「海」に関連している作品が『海へ』と, 『夢の引用』の2作品である。『夢の引用』はタイトルに「夢」がついていることに加え, ドビュッシーのオーケストラ作品『海(1903-05)』からの引用を行っていることから, 「夢」と「水(海)」両方に関連を持つことになる。

3. 先行研究

作品の批評とは別に, 武満の作品研究は, 生前の80年代から日本内外の研究者によって行なわれてきた。その多くは日本の前衛現代作曲家の作品を分析するという姿勢から, オーケストラ作品, 室内楽作品, 器楽作品それぞれのスコアを, 西洋音楽の語法や伝統的な構造と照らし合わせ, 類似性・相違点・独自性を検証する内容になっていると言える。

武満の作品全体を網羅しているものとしては, バート(バート, 小野(訳)2006)の研究が代表的なものである。バートは初期作品『ロマンス(1949)』『妖精の距離(1951)』から最晩年の『徑(1994)』に至るまで, 各年代の主要作品の和声, 音列, 構造, 旋律型の分析を行っている。その際, ベルク, ヴェーベルン, メシアン, ドビュッシーといった, 武満作品において影響関係が考えられる作曲家の作品や, 武満と同時代の前衛作曲家の語法との比較を行っている。やはり主要な作品スコア研究を行っているWilsonの研究においても, 武満作品を西洋音楽の構造と照らし合わせて検討しているが(Wilson1982), バートは武満の音楽を西洋語法の理論だけで解説することは困難とし, 武満の音楽の構造は「本質的に「不合理」な決定に支配されている」と指摘している(バート, 小野(訳)2006:p.15)。武満の作品には, 本人がその使用を表明している場合でも, 音列や旋法の使用に不徹底, 不正確なケースが多く, 理論だけでは説明出来ない結果となり, そのためバートは, 武満の音楽を理解するためには, 最終的には分析だけでなく, 武満自身の哲学的志向に着目する必要があるという結論に至っている(バート, 小野(訳)2006:p.288)。

また武満の伝記および作品全体の解説を記した檜崎(檜崎2005)は, 各作品の特徴を音列や旋法については大きく触れずに, 作品中に使われる主要なモチーフの音程関係を中心に述べている。モチーフSEAの萌芽についても着目しており, SEAの持つ音程関係(短2度+完全4度)が, 武満

が作曲家になる以前に影響を受けたシャンソンの旋律に既にあることを指摘している。音程関係に焦点を絞ることで、西洋音楽の理論とは別に、武満独自の語法の変遷を、直接たどる形になっていると考えられる。

従来の武満研究の中心は『ノヴェンバー・ステップス』をはじめ、前衛の音楽語法が多く用いられている60-70年代作品であると言える。特に『ノヴェンバー・ステップス』は武満の国際的な代表作であると共に、邦楽器とオーケストラのための作品という特異な形態から注目され、西洋の音と日本の音がどのように同じ曲の中で扱われているかが議論の中心となり、特にオーケストラがどのように邦楽器に対応していったかという観点で作品分析が行われていることが多い。

作曲家が生前から指摘されてきた、ドビュッシー、メシアンとの類似を確認する研究も多く、ピアノ作品を対象に音構造を詳細に分析したクーツィンの研究(Koozin 1988)を始め、メシアンの『わが音楽語法』で解説されている旋法や8音音階との類似が指摘されている。また「間」の構造など、日本の美学や概念を武満の作品中に確かめる研究、武満が言及している「絵巻物のような構造」を立証するものとして、同じ素材が繰り返される曲の構造や、和音の分析をするものがある(Koh:1998)。他、武満の音楽語法をまとめた大竹の研究(Ohtake 1990)は、武満の演奏家との友好関係にまで言及している点が重要と考えられる。

以上のような武満研究の概観から、武満研究には、武満が西洋と東洋の両方に関わる国際的な日本の作曲家であり、そのような立場にある作曲家が行った仕事の内容を検討するという姿勢があること、また武満の音楽の中に、日本的な美学や哲学を積極的に見いだそうとする姿勢のあることがうかがえる。60-70年代の作品については、武満の前衛語法の取入れ方、その際に見られる不正確(と思われる)要素、または武満の独自性が検討される。『ノヴェンバー・ステップス』においては、そのような前衛語法と邦楽器との関連のさせ方が議論の中心となり、そこでも武満が行っているオーケストラの作曲処理に対して、西洋理論では測れない不正確な状況に、説明困難になっている研究が多いと言える。また80年代以降の作品については、武満の作風に生じた変化、すなわち調性への回帰、前衛語法の減少、ドビュッシー、メシアン的な和声の多用といった状況を受け、「ロマンティックな退行」といった批判、ドビュッシー、メシアンとの類似を検討する研究、ひいては日本の作曲家が西洋音楽語法で作曲することの意味をめぐる考察、武満の独自性の是非が問われることになる。

本論では、これら先行研究をふまえながらも、議論が繰り返されてきている西洋と東洋の問題、ドビュッシーやメシアンとの類似関係については、中心的な問題としてはひとまず設定しないことにしたい。類似関係に関しては、ひとりの作曲家に他の作曲家からの影響が認められることはある意味当然であり、その類似の度合いばかりを測ることは、その作曲家の本質を見ることにはならないと考える。よって武満が前衛の実験と実践、および邦楽器による実践を経た後に、作風を変化させた80年代の個人様式に焦点を当て、モチーフSEAという独自の音楽語法をもって、武満がどのように個人様式を展開させたか、作曲家の内に起こっていたダイナミズムをたどりたいと考える。ジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』や大江健三郎の小説が提供する「水」のテキスト、またオーストラリアの絵画が提供する「夢」の題材を得て、武満は80年代に「夢」、「水の風景」を展開し、それらを経て『夢の引用』ではドビュッシーの『海』と対峙する。特にこの作品においては、単なるドビュッシーのパロディーでもなく、また単なる類似関係でもない、二人の作曲家の対話、武満とドビュッシーのより正確な距離が測れるのではないかと考えている。本論ではこの『夢の引用』へ向かっていく端緒といえる80年代前半の3作品に焦点をあてて分析を行う。

4. 研究方法

「モチーフ SEA」(図1)はSをドイツ語読みにした場合 Es, E, A と読み替えられる。また短2度+完全4度という音程が保たれていれば Es, E, A 以外の音でもモチーフ SEA とみなされる。このモチーフは3音だけで使われることもあれば、そのあとに音が続くこともある。音価も様々なパターンが存在する。

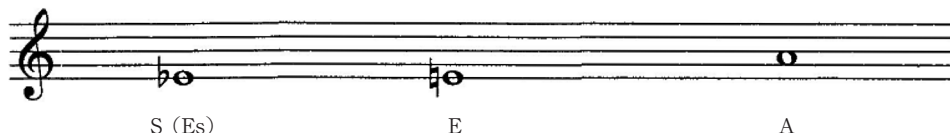


図1 SEA モチーフ

本論では対象作品におけるこのモチーフ SEA を抽出し、パターンを分析する。それをふまえ、曲の構造分析を通し、モチーフの使用がどのように作品の構造に関わっているかを検討する。SEA の変化型と考えられる形、すなわち短2度と跳躍進行を軸とする音型についても抽出をし、変化形に関してパターン分析を行う。それらをふまえ、武満の80年代の個人様式の、具体的な音楽語法の特徴を明らかにしたいと考える。なお文中において音は、音高に関係なく、音名をドイツ語によって記す。

5. 分析と考察

i. SEA モチーフの配置と分布

『遠い呼び声の彼方へ!』は全109小節、リハーサルマークの記されていない冒頭部分とA-Oを合せて、全部で16の部分からなる。『リヴァラン』は全160小節、冒頭部分+A-Zの27の部分。『ア・ウェイ・ア・ローン』については、楽譜にリハーサルマークが記されていないため、この作品における2種類のテンポ、すなわちTempo I (♩=88-92)とTempo II (♩=69-72)の変わり目にしたがって部分分けを行い、全206小節を29の部分に分割。他の2作品同様、冒頭部分にリハーサルマークを付けず、第2部分から第27部分までをA-Z、最後の第28-29部分をa, bとする。以上の部分分けを元に、SEAモチーフの総数と、作品中の分布状況を分析する。

SEAモチーフは、曲中ではEs, E, Aの3音で使われている例は実際には少数で、移高形の使用がむしろ多い。よってモチーフが有する音程関係短2度+完全4度上行を持つ音型をすべて「SEAの原型」とする。この「SEAの原型」の使用例は、『遠い呼び声の彼方へ』が最も多く57例、『ア・ウェイ・ア・ローン』は49例、『リヴァラン』は3例となっている(表1)。『ア・ウェイ・ア・ローン』においては、SEAの反行形の使用例も多く、3作品中最も多い37例が確認できる。『遠い呼び声の彼方へ』は8例、『リヴァラン』においては1例と少ない。SEAの反行形とは、先ほどのSEAモチーフ原型の考え方と同じく、特定の音に限定せず、移高形も含むものである。

SEAモチーフの配置の特徴は、各部分の冒頭に、比較的明確な形で置かれている点にある。モチーフである以上、冒頭に提示されるのは当然と考えられるが、曲全体の冒頭だけでなく、各部分の冒頭に繰り返しSEAモチーフは置かれている。各部分の結尾にもSEAモチーフやその変化

表1 各作品のSEAモチーフの数

	遠い呼び声の彼方へ！	ア・ウェイ・ア・ローン	リヴァラン
SEA 原型	57	49	3
SEA 反行形	8	37	1
SEA 変化形	53	53	48

形が置かれ、結果として作品の各部分はSEAモチーフによって始められ、区切りをつけられる構造になる。ある部分から次の部分への移行は、リタルダンドによってテンポを遅めるか、あるいは短い休みが置かれることが多く、作品の構造上、各部分はすでに明確に区切られていると言えるが、さらに上記のように区切りにSEAモチーフが置かれることで、各部分のまとまりはより明確となり、あわせてSEAモチーフも明確にされていると考えられる。

SEAモチーフは、3音だけ単独に奏されるということは少なく、大部分は旋律の中に組み込まれるが、中でも旋律の初めに置かれる使用例が多い。いわば旋律の起点として働いていると考えられる。3作品中最もSEAモチーフの使用が少ない『リヴァラン』においても、使用例においては旋律の初めにSEAが置かれ、特にSの部分第118小節では、ピアノとオーケストラによる総奏の部分から、ピアノソロに移行する区切りにSEAモチーフが置かれ、明確にSEAモチーフが聞こえる結果となる（譜例1）。

譜例1 『リヴァラン』第116-118小節

『ア・ウェイ・ア・ローン』ではSEA反行形への関心が明らかである。部分の冒頭の多くに、SEA反行形が提示され、SEAモチーフの続きにSEA反行形がつけられた旋律も多用される。このSEAモチーフ+SEA反行形の旋律については、船山が武満徹の初期作品『弦楽のためのレクイエム』における旋律からの引用を指摘している。船山は「136小節目に（中略）1小節だけ、一瞬夢のように出現する」（船山1998：p.16）としているが、実際には136-138小節間に第1ヴァイオリンとチェロと第2ヴァイオリンによって連続して3回奏される。旋律の音型についても『弦楽のためのレクイエム』と全く同じではない。ただ『レクイエム』の旋律には、SEAの萌芽ともいえるべき要素が見いだされる（譜例2）。

SEAの第1音-第2音が短2度、すなわち半音の上行であることから、半音進行とSEAモチーフが関連づけられる場合がある。『遠い呼び声の彼方へ！』の作品冒頭では、SEAモチーフがまだ登場しない冒頭部分とAの部分において、半音進行およびそれに続くSEAの変化形が2回繰り返され、B部分におけるSEAモチーフへとつながられている。すなわち独奏ヴァイオリンによるSEAモチーフは、直前の半音進行やSEAの変化形によって準備されていると言える。第2音-第3音

Example 2 shows a musical score for two staves. The top staff is for Violin (Vn.) and the bottom for Violoncello (Vc.). The Vn. part starts with a circled '43' and contains a SEA motif. The Vc. part starts with a circled '136' and contains SEA motifs and variations, with circled numbers '137' and '138' indicating specific measures. Labels 'SEA 反行形' are placed above the Vc. staff to indicate inverted SEA motifs.

譜例 2 『弦楽のためのレクイエム』第 43 小節 (上段)
『ア・ウェイ・ア・ローン』第 136-138 小節 (下段)

の音程が、原型の完全 4 度へと広がる推移が示され、SEA モティーフの生成過程が示されているとも考えられる (譜例 3)。

Example 3 shows a musical score for two staves. The top staff is for Violin and Oboe (Vn. + Ob.) and the bottom for Flute and Strings (Fl. + Str.). The Vn. + Ob. part starts with a circled '1' and contains SEA motifs and variations, with circled numbers '2', '3', and '4' indicating specific measures. Labels '短 2 度上行 + 長 3 度上行' are placed above the Vn. + Ob. staff to indicate intervallic movements. The Fl. + Str. part starts with a circled '6' and contains SEA motifs and variations, with circled numbers '7', '8', and '9' indicating specific measures. Labels '短 2 度上行 + 減 4 度上行' and 'Picc. + Vn. I' are placed above the Fl. + Str. staff. A circled '10' indicates a measure with a 'Solo Vn.' label and a SEA motif.

譜例 3 『遠い呼び声の彼方へ!』第 1-10 小節

このように SEA モティーフは、比較的確に配置されており、旋律の中に組み込まれるよりも、旋律の始めに置かれ、起点として働いている。部分ごとの冒頭にも多く配置されていることから、いわば各部分の起点としても機能していることがわかる。

SEA モティーフの分布表 (表 2) から、『遠い呼び声の彼方へ!』では、モティーフの原型が曲全体を通して用いられていることが分かる。全 16 の部分の内、SEA モティーフが登場しない部分は、冒頭部分と A・C の 3 箇所のみ。不使用部分においても、SEA 変形については使用が認められる。『ア・ウェイ・ア・ローン』では、全部で 29 の部分の内、SEA の原型が用いられているのは 17 箇所、不使用の部分は 12 箇所と、SEA 原型が使われない部分が 4 割ほどに達している。SEA の反行形に関しても不使用の部分は 12 箇所ある。この作品においても SEA の変形については全体的に使用されており、SEA に関連する音程が全くなくなるということは無い。『リヴァラン』では、SEA 原型の使用は少なく、変形の使用が最後の W-Z 部分を除いて作品全体に見られる。

3 作品とも、SEA モティーフに関連する音程が全体的に使用される中、特に他の部分よりも集中的に使われている箇所がある。『遠い呼び声の彼方へ!』では、B・E の部分において SEA 原型の使用例が、他の部分が 2-3 例であるのに対し 4 例、D の部分では 8 例、H の部分では 5 例、O においては 14 例確認される。SEA 変形については、特に作品の最終場面に近い部分である N の部分において、12 例と集中的な使用が認められる。『ア・ウェイ・ア・ローン』では、SEA 原型の使用が R の部分における 10 例、SEA 反行形の使用については F の部分における 4 例、SEA 変形については B の部分における 10 例、F の部分における 8 例。『リヴァラン』では SEA 原型の使用例が極端に少ないが、見方を変えれば、より SEA モティーフの明確さが際立つと考えられる。SEA 変形の使用例についても、A の部分において 6 例、V の部分においては 5 例と、多く集中して使われていると言える。集中している諸部分ではどのような状況が起きているのか、次節 SEA モティーフの「連鎖性」について検討する。

表2 各作品のSEAモチーフ分布表

i. 遠い呼び声の彼方へ!

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
原型	0	0	4	0	8	4	1	2	5	4	2	2	2	4	5	14
反行	0	0	2	0	2	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0	1
変化	1	2	5	2	0	5	3	3	2	1	1	4	2	5	12	5

ii. ア・ウェイ・ア・ローン

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
原型	0	0	3	0	0	0	3	1	2	3	3	1	0	7	1
反行	2	0	0	1	2	1	4	2	2	0	0	0	0	3	1
変化	1	3	10	1	2	4	8	1	4	2	0	0	1	3	2

	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	a	b
原型	6	3	0	10	0	0	0	0	0	1	1	1	1	2
反行	6	3	1	2	0	1	0	0	0	3	2	0	0	1
変化	0	2	0	4	0	0	1	0	0	2	0	0	1	1

iii. リヴァラン

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
原型	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
反行	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
変化	5	6	1	2	2	2	2	1	2	1	2	2	1	0	2

	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
原型	0	0	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0
反行	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
変化	1	3	1	4	2	1	0	5	0	0	0	0

ii. SEAモチーフの連鎖性

SEAモチーフが集中的に使われている箇所では、いわばSEAモチーフが連鎖する状況が起きていると考えられる。『ア・ウェイ・ア・ローン』のB(34-42)の部分では、第2ヴァイオリンがSEAモチーフAs, A, Dを3回繰り返した後、SEA変化形短2度+完全5度H, C, Gを奏する(譜例4)。『遠い呼び声の彼方へ!』最終部分のO(97-109)では、第98小節、第1ヴァイオリンがSEAモチーフGis, A, Dを6回連続で奏し、その後、独奏ヴァイオリンのSEAモチーフD, Es, Asによる上行へと繋がっている(譜例5)。

複数の楽器による連鎖の例は、『遠い呼び声の彼方へ!』のB部分に見られる。冒頭第10小節において、まず独奏ヴァイオリンがSEAモチーフB, H, Eから始まる旋律を奏する。それを受け第1クラリネットがその長2度下のSEAモチーフGis, A, Dを、独奏ヴァイオリンよりも短い音価で奏する。そのあと、同じくSEAモチーフGis, A, Dを第1トロンボーンと第1ハーブが、音価

半2度上行+完全5度上行

譜例4 『ア・ウェイ・ア・ローン』第35-38小節

譜例5 『遠い呼び声の彼方へ!』第98-99小節

は独奏ヴァイオリンのものに戻して奏する。それを受けさらに第1クラリネットが、それより長2度下のSEAモチーフ Fis, G, Cを奏する。第1ヴァイオリンがSEAモチーフ As, A, Dを奏し、最後に独奏ヴァイオリンと第1ヴァイオリンが下行音形においてSEAの反行形 C, H, Fisを奏してBの部分が終わる(譜例6)。

譜例6 『遠い呼び声の彼方へ!』第10-17小節

このようにB部分の冒頭で独奏ヴァイオリンによって提示されたSEAモチーフは、音価を変えながら、音程や音の向きは変化することなく、そのままの形で長2度下へ移行しながら連鎖していくことがわかる。この部分では各楽器が順番にモチーフを受け渡すような連鎖になっているが、同じく『遠い呼び声の彼方へ!』におけるD(20-25)の部分では、モチーフが集積しながら連鎖し最終的には大きな音響へとつながる過程が示される。Dの冒頭第20小節で、独奏ヴァイオリンがSEAモチーフ Gis, A, Dを提示、同時に第3フルートと第1クラリネットが長2度低いSEAモチーフ F, Fis, Hを奏する。さらに2回このSEAモチーフ F, Fis, Hは奏され、2回目の際にはバスクラリネットとヴィオラもSEAモチーフ Gis, A, Dを短い音価で奏する。3回目には第1ヴァイオリン、第1・2フルートも加わってSEAモチーフ F, Fis, Hを奏する。第22小節において独奏ヴァイオリンがGを伸ばす間、まずバスクラリネット、チェロによるSEAモチーフ D, Es, Asからはじまり、第1・3フルート、オーボエのSEAモチーフ D, Es, Asが続いて奏され、残るピッコロ、クラリネット、ホルン、トランペット、トロンボーン、ハープ、第1・2ヴァイオリンも上行する。以上の楽器が強く和音を奏すると、独奏ヴァイオリンがSEAの反行形 G, Fis, Cisから始まる下行音形を奏する(譜例7)。

このようにSEAモチーフは、反行形や逆行形を展開させて曲を構成していくよりも、そのままの形を連鎖させていくことで曲の漸進力を作り出していることがわかる。SEAの反行形, SEAの変

譜例7 『遠い呼び声の彼方へ!』第20-23小節

化形が集中している箇所でも同様のことが起きており、それぞれの形がそれ以上大きく変形されることなく連鎖している。

SEA モティーフは、連鎖・集積する中で、音程関係を少しずつ変化させている。ここまでSEA 変形形としてとらえてきたこれらの音型は、その使用例の多さから、SEA 原型とならんで作品構造の中心要素となっていると言える。次節 SEA 変形形の多様性について考察する。

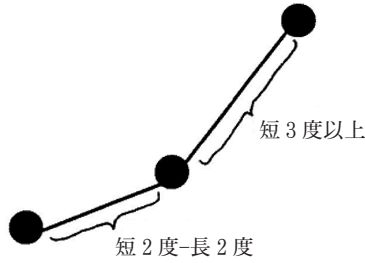
iii. SEA モティーフ変形形と「SEA の骨格」

SEA モティーフの形に近似する SEA 変形形、すなわち 2 度（長・短含む）+ 3 度以上の跳躍進行の形は、『遠い呼び声の彼方へ』では 53 例、『ア・ウェイ・ア・ローン』では 53 例、『リヴァラン』は 48 例と、3 作品ともその使用例は多い。3 作品の SEA 変形形における、特に第 2 音-第 3 音間の音程も様々である。『遠い呼び声の彼方へ』や『ア・ウェイ・ア・ローン』では最初は 3 度-減 5 度の範囲が多く、作品の中盤から完全 5 度以上の幅が見られるようになり、特に後半では短 2 度上行+完全 5 度上行の使用が多く見られるようになる。『リヴァラン』は最初から短 2 音+増 5 度上行など、比較的広い幅の音程が見られるが、曲が進むにつれてその幅は狭く、3 度が中心になってくる。一方で 3 作品共に第 1-第 2 音間の音程変化は少なく、短 2 度の使用が圧倒的に多い。

このように SEA モティーフの音程設定には、作品中における実際の使用においては、かなりの自由度があるということが推察される。本論では、この自由度を視野に入れた「SEA の骨格」というものを想定した（図2）。

SEA の骨格は音程間が骨、各音が骨の関節に該当する。3 音のうち、第 1 音と第 2 音の間の音程が短 2 度から長 2 度、また第 2 音と第 3 音の間の音程が短 3 度以上というように、音程設定に幅を持つ。これによって SEA モティーフ原型が有している、2 度+3 度以上跳躍進行の組み合わせという特徴と、作品中に見られる自由な音程変化との両方が考慮に入れられている。骨格が可動域の中で曲る角度を自由に変えられるように、「SEA の骨格」も限定範囲の中で音程を自由に変化させる。図の α は、SEA モティーフ原型に最も近く、第 1-第 2 音が上行+第 2-第 3 音も上行という形である。骨格の曲がる向きが変わるように、SEA の骨格の向きについても様々なパターンが考えられ、各音程間の向きを変えると、 β . 上行+下行、 γ . 下行+上行、 δ . 下行+下行と、3 つの変化パターンが考えられる。 δ はいわゆる α の反行形となっている。この 4 パターンそれぞれの逆行形も考えられ、それらを α' , β' , γ' , δ' と設定する。これら変化パターンの想定で、作品中における SEA 変形形の自由な音程設定と形の変化に対応することが可能と考えられる。

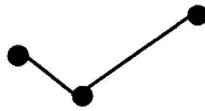
『遠い呼び声の彼方へ』N の第 91 小節のバスーンとチェロの旋律において、SEA の骨格 α パター



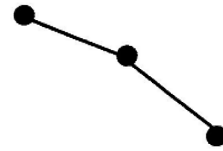
α. 第1-第2音上行
第2-第3音上行



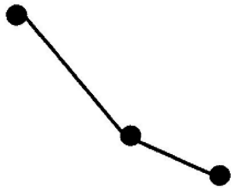
β. 第1-第2音上行
第2-第3音下行



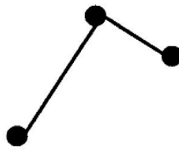
γ. 第1-第2音下行
第2-第3音上行



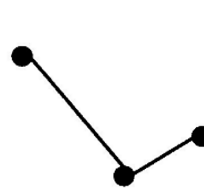
δ. 第1-第2音下行
第2-第3音下行 (Aの反行形)



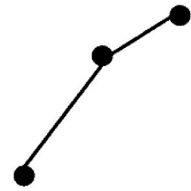
α'. αの逆行形



β'. βの逆行形



γ'. γの逆行形



δ'. δの逆行形

図2 SEAの骨格とその変化パターン

ンが少しずつ向きを変える変化が見られる。短2度上行+完全5度上行, 次にSEAモチーフD, Es, As, そして長2度上行+減4度上行と連続して奏され, また再び短2度上行+完全5度上行となる。前節で検討したSEAモチーフの連鎖性が, 変化形においてもみられる(譜例8)。

短2度上行
完全5度上行
長2度上行+減4度上行
SEA
短2度+完全5度
上行 上行

譜例8 『遠い呼び声の彼方へ!』第91-92小節

また続く独奏ヴァイオリンのカデンツァ部分では, この連鎖を受け継ぎ, SEA変化形を連続させる。短2度+完全5度C, Des, Asが奏された後, 短2度下行+短6度上行(ハーモニクス音をともなう)G, Fis, D, これはSEAの骨格図にしたがい, 第1-第2音下行+第2-第3音上行のγパターンにあたる。そしてSEAモチーフA, B, EsとGis, A, D, 再びA, B, Es。続いて短2度+増4度

A, B, E と推移し、再びカデンツァ冒頭の短2度+完全5度 C, Des (Cis), As に戻り、音高と音価を変え、トレモロ奏法で再び C, Des, As が奏され、カデンツァが終了する(譜例9)。

譜例9 『遠い呼び声の彼方へ!』独奏ヴァイオリンのカデンツァにおけるSEAモチーフの推移

このカデンツァの部分では、「SEAの骨格」でいう α パターン(上行+上行)と γ パターン(下行+上行)の形が使用される。第1-第2音間の多くは短2度のままで、第2-第3音間が、原型の完全4度から増5度の間を推移し、最終的には完全5度へと向かっている。

『ア・ウェイ・ア・ローン』で多く使われる次の旋律は、SEAの反行形と、SEAの変化形短6度下行+短2度上行を組み合わせたものと考えられる。この変化形は、SEAの骨格図における γ' (跳躍進行の下行+2度の上行)とすることが出来る(譜例10)。

譜例10 『ア・ウェイ・ア・ローン』第8-9小節

複数のパターンが組み合わせられた使用例としては、『リヴァラン』第17-19小節における独奏ピアノにおいて見られる。まず第17小節 Fis, A, As, H(短3度上行+短2度下行+短3度上行)という旋律が奏される。これは狭い音程ではあるが、 β' (跳躍進行の上行+2度の下行)パターンと γ パターン(2度の下行+跳躍進行の上行)が結合したものとみなせる。同じパターンはその音程差を若干広げて第18小節において繰り返され、E, As, G, B(減4度上行+短2度下行+短3度上行)と奏される。そして第19小節ではH, B, As, G(長7度上行+長2度下行+長7度上行)、およびEs, Cis, H, G(増6度上行+長2度下行+短6度上行)と、同じパターンがさらに音程差を広げている。すなわち3小節間で変化形が、その形は変えられずに、徐々に音程の幅を広げていく過程が示されている(譜例11)。

譜例11 『リヴァラン』第17-19小節

このように「SEAの骨格」を想定することで、2度+跳躍進行の組み合わせを持つ音型をSEAモチーフと関連させることが可能になる。ただこの場合、多くの旋律がSEA変化形のどれかに該当し、SEAモチーフの拡大解釈が起ってしまう可能性もある。よって本論の分析から、SEAモチーフ

フとみなされる音型は、「SEA の骨格」の要素を有し、なおかつ作品を通じて、ある程度の連鎖性をもつもの、という条件が必要と考えられる。

6. 結論

SEA モティーフの使用状況は、作品ごとに偏っていると言える。つまり『遠い呼び声の彼方へ』においてはSEA 原型および、変化形の特に短2度上行+完全5度上行の形、『ア・ウェイ・ア・ローン』ではSEA 原型とやはり短2度上行+完全5度上行からなるSEA 変化形と、さらにSEA の反行形、『リヴァラン』においては短2度上行+3増5度の変化形というように、その作品ごとに中心となる素材があり、その素材自体が複雑に変化することは少ない。SEA モティーフは、反行形や逆行形を駆使して作品を展開する音列主義や十二音音楽の作品におけるそれとは違い、音楽を想起するための素材そのものと言える。そのままの形で反復使用され、連鎖を引き起こす。武満作品における音楽の漸進力は主にこのモティーフの連鎖によって起こっていると考えられる。各部分の冒頭にモティーフが置かれ、次々に連鎖し、ある程度集積して音響を大きくすると、次第に連鎖の度合いが薄まり、各部分が終わりになる。多くの部分の冒頭と結尾にモティーフがあるのは、そのような原理に乗っ取っているからと考えられる。

本論でとりあげた武満徹 80 年代前半の 3 作品は、SEA モティーフを原型のかたちで多用しつつ、同時に変化形を自由に形成し、曲に組み入れられていると考えられる。ただ 1980-1981 年発表の『遠い呼び声の彼方へ！』や『ア・ウェイ・ア・ローン』に比べ、1984 年発表の『リヴァラン』においては、SEA モティーフ原型の使用は極端に抑えられ、SEA 変化形が中心になり、新たな音楽的脈絡の模索が始められていると考えられる。しかしその中でも SEA 原型は、少数例ではあるが、そのままの形で明確に、いわばサインのように置かれている。それはモティーフとして置かれているというより、自己の語法を引用しているように思われる。よってここでは、SEA から派生した音楽の脈絡の中に、元の SEA モティーフが刻印される、という音楽構造が生じていると考えられる。

このことは「水」および「夢と数」シリーズの集大成と本論で想定している、1991 年『夢の引用』の音楽構造を予感させるものである。2 台のピアノとオーケストラによるこの作品では、先述のようにドビュッシーの『海』が引用されているが、ドビュッシーのオーケストラスコアをそのまま抜き出したような大規模な引用が、武満の音楽の脈絡を寸断するように行われている。そして引用された後は、SEA モティーフを始めとする武満の語法とドビュッシーの語法が混在しながら、もとの音楽の脈絡に戻される。『夢の引用』では作品中この構造が繰り返し見られる。このことから武満は、80 年代作品において、SEA モティーフを自己の語法として代表させ、SEA から派生して作り出した音楽の脈絡の中にさらに SEA の原型を置くことで自己の引用を行い、そして 80 年代を経た 1991 年の『夢の引用』では、ドビュッシーの引用と自己引用をかけあわせる、いわば二重の引用を展開させている、と言えるのではないだろうか。

今回採り上げた 3 作品は、SEA モティーフ原型をそのままに多用することから始まり、そこから変化形が生まれて新たな音楽の脈絡が造り出され、その上で SEA モティーフの原型が自己引用として使用されていく過程が追えるものと考えられた。今後は残る「水」および「夢と数」シリーズの作品群において、さらにどのような SEA 変化形の展開がなされているか、そして SEA 原型による自己引用がどのように行われているかを分析する。それらをふまえ、シリーズの最終段階と考えられる

『夢の引用』と80年代作品との影響関係を考察し、武満の80年代における指向性を、より詳しく研究していきたいと考えている。

参考文献 (アルファベット順, 日本人名はヘボン式)

1. 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）

2003『武満徹全集 第2巻 器楽曲, 合唱曲』東京：小学館（全集2）

2. 上記以外の参考文献

BURT, Peter バート, ピーター

2001 *The Music of Toru 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.

CONTI, Louis

2010 *Color variation: An analysis of Takemitsu's 'From me flows you call Time'*. Ph. D. diss., New York University.

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.

JOYCE, James

1939 *Finnegans Wake*, London, Faber and Faber

2004 日本語訳『抄訳 フィネガンズ・ウェイク』宮田恭子 (編訳), 東京：集英社.

KOH, Hwee, Been,

1998 *East and West: The aesthetics and musical time of Toru Takemitsu*. Ph. D. diss., Boston University.

KOOZIN, Timothy Victor

1989 *The solo piano works of Toru Takemitsu: A linear/set-theoretic analysis* Ph. D., University of Cincinnati.

NAKATANI, Yoko

2005 *'November Steps' and 'Autumn': A comparative analysis of two orchestral works by Toru Takemitsu*. Ph. D. diss., University of Brandeis.

桧崎洋子

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.

OKAJIMA, Shuri

2007 *A comparison between the two works for flute, viola, and harp by Toru Takemitsu And Claude Debussy: Influences of Debussy on Takemitsu and similarities between the two composers*. D. M. A., University of Arizona.

OHTAKE, Noriko

1990 *Creative sources for the music of Toru Takemitsu*. D. M. A. diss., University of Maryland College Park.

小野光子

1994『《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.

柴田南雄

2003 (1978)「朝日新聞批評記事」, in『武満徹全集 第2巻』p. 110

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 「音楽の余白から」, in 『武満徹著作集 2』 pp. 7–182.
1980 『音楽の余白から』, 東京：新潮社.
2000C 「音楽を呼びさますもの」, in 『武満徹著作集 2』 pp. 183–369.
1985 『音楽を呼びさますもの』, 東京：新潮社.
2000D 「遠い呼び声の彼方へ」, in 『武満徹著作集 3』 pp. 7–187.
1992 『遠い呼び声の彼方へ』, 東京：新潮社.
2000E 「時間の園丁」, in 『武満徹著作集 3』 pp. 189–369.
1996 『時間の園丁』, 東京：新潮社.
2000F 「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：リプロポート.
2000G 「プログラムノーツ」, in 『武満徹著作集 5』 pp. 379–463.

WILSON, Dana Richard

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