Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-07-09

武満徹作品における音楽語法の変遷ーモティーフＳＥＡを中心にー

次郎丸, 智希

(Degree)
博士（学術）
(Date of Degree)
2012-03-25
(Date of Publication)
2012-11-07
(Resource Type)
doctoral thesis
(Report Number)
甲5565
(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/D1005565

※ 当コンテンツは神戸大学の学術成果です。無断複製・不正使用等を禁じます。著作権法で認められている範囲内で、適切にご利用ください。

博士論文

武満徹作品における音楽語法の変遷
～モティーフSEAを中心に～

平成 23 年 12 月 9 日

神戸大学大学院人間発達環境学研究科
人間表現専攻 表現創造論分野
075D831D 次郎丸智希

目次

序論・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・1

1. 研究目的・・1

2. 研究対象・・2

3. 先行研究・・7

4. 研究方法・・10

■第 1 章　武満徹作品の概観と武満の言説・・・・・・・・・・・・11

第 1 節　　第 1 期　SEA 以前（1950 ～ 1971）・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・13

第 2 節　　第 2 期　SEA 萌芽期（1971 ～ 1979）・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・19

第 3 節　　第 3 期　SEA の時期（1980 ～ 1995）、およびモティーフ SEA についての言説・

・・・22

■第 2 章　80 年代 12 作品の分析・・・・・・・・・・・・・・・・・30

第 1 節　モティーフ SEA の特徴

～『遠い呼び声の彼方へ！（1980）』『ア・ウェイ・ア・ローン（1980）』～・・・・・・・・30

ⅰ．モティーフ SEA の使用数と分布・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・30

ⅱ．モティーフ SEA の連鎖性・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・32

ⅲ．モティーフ SEA の多様性と「SEA 骨格図」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・33

第 2 節　モティーフ SEA からの派生　～『海へ（1981）』『夢の時（1981）』～・・・・・37

第 3 節　自己引用としてのモティーフ SEA

～「雨」シリーズ（1981 ～ 1982）、『夢の縁へ（1983）』『リヴァラン（1984）』～・・・・・40

第 4 節　SEA 変化形の固定と反復

～『夢みる雨（1986）』『ウォーター・ドリーミング（1987）』～・・・・・・・・・・・・・44

■第 3 章　『夢の引用』分析・・・・・・・・・・・・・・・・・・・46
第 1 節　作品について・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・46
第 2 節　作品分析・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・49
第 3 節　分析の考察・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・56

■結論・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・60

■参考文献・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・63
■武満徹　演奏会用作品一覧・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・66
■武満徹　ディスコフラフィー・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・73
■資料･譜例集・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・76

■凡例

・イタリックのアルファベットは音名を指す。武満の言説の中にある音名以外は全てドイツ語読みである。モティーフ SEA 他、まとまりのある音については括弧［　］で括る。→（例）［*Es, E, A*］

・大文字のアルファベットは対象作品中のリハーサル･マークを指す。『夢の引用』に関しては、作品中の表記に従い、ローマ数字を記す。→（例）A, B, C,　I, II, III

・「　　」は強調、及び引用を表す。→（例）強調：SEA の「連鎖性」「多様性」、引用：作曲者によって「雨のシリーズとして書かれ（中略）である」と説明されている。

・『　　』は曲名、及び書名を表す。→（例）曲名：『遠い呼び声の彼方へ！』書名：『音楽の骸骨のはなし』

・本論における「SEA 骨格図」によって類別されるパターンが、1 音を共有して連結する場合は［○＋○］、2 音を共有して連結する場合は［○/○］と記す→（例）［α：Es, E, G］と［β：G, A, F］が連結する場合・・・［α＋β］、［α：Es, E, G］と［β’：E, G, F］が連結する場合・・・［α/β’］

・参考文献の著者名はアルファベット順で、日本人名はローマ字表記（ヘボン式）に従っている。

序論

1. 研究目的

本論は、日本の作曲家、武満徹（1930 ～ 1996）が 1980 年に発表したヴァイオリンとオーケストラのための『遠い呼び声の彼方へ！』から、1991 年発表の 2 台のピアノとオーケストラのための『夢の引用』までにいたる、「夢」および「水（雨・川・海）」に関連した 13 の演奏会用作品を対象とし、それら作品群に用いられている音楽語法の分析を通して、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『カトレーン』、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。彼が 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」と説明している「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

研究対象となる 13 作品は以下の通りである。

『遠い呼び声の彼方へ！』（1980）　＜水＞シリーズ（河）
『ア・ウェイ・ア・ローン』（1980）　＜水＞シリーズ（河）
『夢の時』（1981）　＜夢＞シリーズ
『雨の樹』（1981）　＜水＞シリーズ（雨）
『海へ』（1981）　＜水＞シリーズ（海）
『雨ぞふる』（1982）　＜水＞シリーズ（雨）
『雨の樹　素描』（1982）　＜水＞シリーズ（雨）
『雨の呪文』（1982）　＜水＞シリーズ（雨）
『夢の縁へ』（1983）　＜夢＞シリーズ
『リヴァラン』（1984）　＜水＞シリーズ（河）
『夢みる雨』（1986）　＜夢＞＋＜水＞
『ウォーター・ドリーミング』（1987）　＜夢＞＋＜水＞
『夢の引用～ Say sea, take me!～』（1991）　＜夢＞＋＜水＞

1980 年以前にも「水」に関連する作品、『水の曲（1960）』『波（1976）』『ガーデン・レイン（1974）』『ウォーター・ウェイズ（1978）』といった作品が存在し、特に『ガーデン・レイン』については、プログラムノートに「雨」シリーズの一つとして定義され、モティーフ SEA と同じ音形の使用も見られるが、「モティーフ SEA」という呼称が作曲者によって言及される以前の作品であるため、対象から外している。

『遠い呼び声の彼方へ！（1980）』、『ア・ウェイ・ア・ローン（1980）』、『リヴァラン（1984）』は、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』の最終場面の一文"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、『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）からそれぞれ採られている。"the"で終わっている小説の最終文は、循環して最初の、小文字で始まる"riverrun"に繋がる構造になっていると考えられており（ジョイス、宮田（訳）2004：p. 23）、関連し合う最後と最初の文章がタイトルに採用されていることになる。『遠い呼び声の彼方へ！』はヴァイオリンとオーケストラのための作品。『リヴァラン』はピアノとオーケストラのための作品と、いずれも 80 年代の武満作品に多くみられる単独楽器とオーケストラの協奏スタイルになっているが、『ア・ウェイ・ア・ローン』は弦楽四重奏のための作品で、1981 年には弦楽オーケストラに編曲され『ア・ウェイ・ア・ローンⅡ』と題されている。

『雨の樹（1981）』と『雨の樹素描（1982）』は、日本の作家・大江健三郎（1935~ ）の小説『頭のいい「雨の木（レインツリー）」（1981）』の中の、以下に引用する文章が創作源であると、作曲者によって解説されている。

「雨の木」というのは、夜なかに驟雨があると、翌日は昼すぎまでその茂りの全体から滴をしたたらせて、雨を降らせるようだから。他の木はすぐ乾いてしまうのに、指の腹ぐらいの小さな葉をびっしりとつけているので、その葉に水滴をためこんでいられるのよ。頭がいい木でしょう。

『雨の樹』は 3 人の打楽器奏者による作品。『雨の樹素描』はピアノソロ曲である。

『雨ぞふる（1982）』は、アメリカの詩人 E・E・カミングス Edward Estlin Cummings（1894 ～ 1962）の詩"the rain coming/all the roofs roar/drown in sound からタイトルが採られている。作曲者によって「雨のシリーズとして書かれ、他の作品との主題的関聯はこの場合も密である」と説明されている（武満 2000G：p. 384）。

『雨の呪文（1982）』も「雨」のシリーズの一つで、「雨の呪術的イメージと、色彩の濃淡法を小規模なアンサンブルのなかに実現しようと試みた」（武満 2000G：p. 387）とあるが、この作品については特定の創作源は説明されていない。

『夢みる雨（1986）』も同じく「雨」のシリーズとして定義され、オーストラリアで作曲者が目にした同名の絵画が、作曲の強い動機となったと解説されている。また「夢」と「水」の 2 つが初めて関連する作品でもある。同じく「夢」と「水」の両方が関連する作

品に、フルートとオーケストラのための『ウォーター・ドリーミング（1987）』があり、オーストラリア西部砂漠地帯 Papunya の画家によって描かれた≪ Water　Dreaming ≫という絵画に触発されて作曲されている。この絵画はオーストラリア原住民に伝わる神話「ドリームタイム」に基づいて描かれており、「その絵画の、簡素ながら、神話的記号と象徴に満ちたユニークなイメージは、私の心を強く捉えた」と解説されている（武満 2000G：p. 391）。

上記の「ドリームタイム」がタイトルに附けられている『夢の時（1981）』は、ネーデルランド・ダンス・シアターのために作曲され、「夢と数」シリーズのひとつと作曲者によって解説されている。ここで説明される夢の内容、すなわち「「夢」が、その細部において鮮明でありながら、思いがけない非現実的な全体を示す」（武満 2000G：p.　445）という文章は、類似した表現が、後述の『夢の引用』におけるプログラムノートにも見られる。また同じく「夢と数」シリーズとして解説されるギターとオーケストラのための『夢の縁へ（1983）』は、ベルギーの画家ポール・デルヴォー（1897 ～ 1994）へのオマージュとして作曲されている。

『海へ（1981）』は、「夜」、「白鯨」、「鱈岬」の三部から成り、グリーン・ピース・ファウンデーションの委嘱により作曲。「曲は、海（sea）に基づく、Es, E, A の三音を旋律的動機とする、パストラール風の絵画的小品」と解説され（武満 2000G：p.　393）、モティーフ SEA が明言されているが、特定の創作源については挙げられていない。この作品は最初アルト・フルートとギターのために作曲され、次いでアルト・フルートと弦楽オーケストラ版『海へⅡ（1981）』、さらにアルト・フルートとハープ版『海へⅢ（1989）』と、演奏形態を変えて二度再編曲されている。

『夢の引用（1991）』の、副題 Say sea, take me!は、アメリカの詩人エミリー・ディッキンスン Emily Dickinson（1830 ～ 1886）の詩の一節からとられている。ディッキンスンの詩は、武満最後のオーケストラ作品である 1995 年発表の『スペクトラル・カンティクル』においてもタイトルに採用されている。「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」引用が行われていると解説され、「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」という説明がなされている（武満 2000G：p.　445）。先述の『夢の時』のプログラムノート同様、夢についての解説があり「細部が鮮明である」という点に共通した表現がみられる。『夢の時』の解

説では「思いがけない非現実的な全体」、『夢の引用』では「全体としてはきわめて曖昧な構造」というように、曲全体のことに関しては、表現に違いが見られる。『夢の引用』は『夢みる雨』『ウォーター・ドリーミング』に続き、「夢」と「水」の両方が関連する作品と見られる。

他に 80 年代の作品として『ノスタルジア（1987）』が水に関連した作品としてあげられる。この作品はロシア（ソ連）の映画監督アンドレイ・タルコフスキー（1932 ～ 1986）の追悼のために作曲された弦楽オーケストラ曲で、タルコフスキー作品を特徴付けている水と霧のイメージとの関連が深いが、「水」のシリーズという定義が見られないため本論では除外した。また「夢」という言葉がタイトルに含まれる『夢窓（1985）』については、委嘱先の京都との関連が深いと考えられ、武満独自の「夢」シリーズからは外れると判断し、この作品も本論では対象から除外した。

以上、研究対象とする 13 作品を概観したが、このうち「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。ジョイスの『フィネガンズ・ウェイク』に拠れば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。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』『夢の引用』の 2 作品で、『夢の引用』はまた、「夢」と「水」両方に関連を持つことになる。

13 作品の創作を触発したものについては様々であり、文学のジャンルからは『フィネガンズ・ウェイク』『頭のいい「雨の木」』といった小説、そしてカミングス、ディッキンソンの詩。さらには絵画からの触発。そのような具体的な創作源が挙げられていない場合もある。演奏形態は多様であるが、独奏楽器とオーケストラの形態が最も多く、独奏楽器としてはフルート、アルト・フルート、ピアノ、ヴァイオリン、ギターが選ばれている。その他には弦楽四重奏、弦楽オーケストラ、打楽器、ピアノ独奏曲となっている。

また 13 作品のうち『フィネガンズ・ウェイク』三部作と「雨」に関連する作品は、80 年代の前半に集中して作られている。そして 80 年代の後半に「夢」と「水」が結びあわされた 2 作品『夢みる雨』『ウォーター・ドリーミング』が作られ、1991 年の『夢の引用』

に至ると考えられる。『夢の引用』以降は、ピアノソロ曲『雨の樹素描Ⅱ（1992）』やヴァイオリン・チェロ・ピアノの三重奏曲『ビトゥイーン・タイズ（1993）』など、室内楽のジャンルで「水（雨・海）」に関する作品はあるものの、「夢」「水（海）」の両方に関連し、なおかつ大規模な作品は作られていないことからも、この『夢の引用』が、『遠い呼び声の彼方へ！』から続く両方のテーマのひとつの到達点、集大成と考えられる。

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『径（1994）』に至るまで、各年代の主要作品についての和声、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（Wilson 1982）、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（バート、小野（訳） 2006：p. 15）している。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）。

武満の伝記および作品全体の解説を記した楢崎（楢崎 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ティーフの音程関係を中心に述べている。モティーフ 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 度上行＋完全 4 度上行］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（楢崎 2005：pp. 19-20）。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 年代作品にあると言える。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

の中心となっている。バートはオーケストラと邦楽器の関係性について「東と西の世界は、はっきりと区別して記されている」としながらも「二つの文化が同時に聞かれる」パッセージにおいて、武満が奏法上で西洋楽器を邦楽器の音色に近づける試み（ハープと琵琶に似たような身振りの奏法を要求したり、弦楽器のパートに琵琶の音色を狙った奏法を要求する点など）を行っていることに「双方がコンタクトをとりあう点をどうにか案出しようとした点を、きわめて重要」と述べている（バート、小野（訳）2006：p.　143）。また楢崎は「琵琶と尺八の音の特徴を映し出そうとする意識がオーケストラ・パートには聴き取れる」とし、その具体的要素として、「わずかな声部に収斂したり、五十声部にまでふくらんだりする、そのしなやかで敏捷性豊かな動き」を指摘している。しかし琵琶と尺八にオーケストラを対応させることでオーケストラの動きが「ぎこちなく」なり、最終的にオーケストラは琵琶と尺八に「独壇場」を提供しているとする（楢崎 2005：pp.　88-89）。これは特に作品末尾の琵琶・尺八による長いカデンツァを指していると考えられる。また Smaldone の『ノヴェンバー・ステップス』研究（Smaldone　1989）でも、尺八・琵琶パートとオーケストラとの対応関係に着目しており、スコア上にみられる西洋音楽と東洋の音律を近づける手法について検討している。また『ノヴェンバー・ステップス』と同じ形態である『秋』との比較研究を行なう中谷庸子の研究がある（Nakatani 2005）。どの研究者もオーケストラならびに西洋音楽の語法が、どのように邦楽器と対応していったかという観点で作品分析を行っていると言える。

その他採りあげられる作品としては、ピアノ作品・ギター作品など、単独楽器の作品が多い。ピアノ曲『雨の樹素描』や『フォー・アウェイ』を対象に音構造を詳細に分析したクーツィンの研究はその代表的なものと考えられる（Koozin　1988）。また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、上記のクーツィンの研究も、メシアンの『わが音楽語法』で解説されている旋法や 8 音音階との類似を指摘している。また 1992 年発表の『そして、それが風であることを知った』は、ドビュッシーが 1915 年に発表した『フルート、ヴィオラとハープのためのソナタ』と同じ演奏形態を持ち、かつ同作品からの旋律の引用も見られることから、両作品の比較研究を通し、武満がドビュッシーの語法をどのように借用したかを検討した研究がある（Okajima 2007）。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。本論では、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、モティーフ 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追うものにしたいと考える。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』においては、ドビュッシーの『海』と対峙することになる。この作品において、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。

4. 研究方法

武満徹の上記研究対象作品における音楽語法の変遷を分析する。80 年代における武満の音楽語法で中心となるのは、「SEA」とよばれる 3 音のモティーフである【譜例 1】。SEA 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。この 3 音の持つ音程関係、すなわち［短 2 度＋完全 4 度］という音程が保たれていれば［*Es, E, A*］以外の音でもモティーフ SEA とみなされる。このモティーフは 3 音だけ単独に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。本論では対象作品におけるモティーフ SEA を抽出し、その変化パターンについて分析を行い、それをふまえ、曲の構造分析を通して、モティーフの使用や変化がどのように作品の構造に関わっているかを検討する。

80 年代最初の作品である『遠い呼び声の彼方へ！』では、モティーフ SEA が 13 作品中最も多く見られるが、それ以降の「夢」「水」シリーズ作品においては、モティーフ SEA そのものの使用が減少する。しかしモティーフ SEA に類似した形、すなわち 2 度と跳躍進行を特徴とする音型は多く登場している。これらについても抽出を行い、モティーフ SEA の「変化形」としてパターン分析を行う。

これらの分析をふまえ、80 年代の「夢」と「水」二つのシリーズの到達点と本論で仮定している『夢の引用』において、ドビュッシーの引用部分と、武満独自の部分との関係性、そこにどのようにモティーフ SEA が関連しているかを検討し、最終的に『遠い呼び声の彼方へ』から『夢の引用』にいたる武満の 80 年代の個人様式の、具体的な音楽語法の変遷を明らかにしたいと考える。なお文中における音名は、武満の言説の引用部分を除いて、音高に関係なく、ドイツ語によって記している。

第1章　武満徹作品の概観と武満の言説

80 年代の武満作品の分析をするにあたり、作曲家の 45 年間（1950 ～ 1995）の創作活動を概観し、研究対象の作品がどのような位置にあるかを考察する。演奏会用作品を中心に、適宜他のジャンル（放送音楽・映画音楽など）についても言及する。併せて、作品のタイトルやプログラムノートなど、武満の言説についても考察を進めていきたい。武満は、「すでに音楽が十分に語っている」としながらも、作曲行為自体に言葉が不可欠であることを述べている。自分の作曲法を具体的に著述した『夢と数』において、作曲においては、「いつも言葉とのかなり激しい交渉」があり、「ひとつの音楽作品に適切なタイトルを附すために、私は、音と言葉との間の往復運動」を行なうと説明している。「記号的な意味や、音楽の構造全体と関わる問題」がタイトルには仕組まれてあり、「私の内面に生じる感動や、多くの葛藤を言葉によって次第にひとつの音楽的プランに置き換える」（武満 2000F: pp. 15-16）と述べていることから、武満の作品理解に、タイトルや言葉の考察は不可欠と考えられ、作品に対する武満の言説についても併せて検討していくことにしたい。

創作の時期区分については諸説が考えられる。船山のように年代をはっきりとさせずに「初期、中期、後期」としている例（船山 1998：p. 45）や、バートのように武満の創作活動が公的に始まる以前の作品も視野に入れ、最初の 10 年を青年期、1973/74 までを第 2 期、それ以降を第 3 期としているものもある（バート、小野（訳）2006：p. 14）。佐野は、『二つのレント』から『弦楽のためのレクイエム』がドイツ大使賞をとる 1960 年までを第 1 期、「新たな実験の時代」として 1961 年発表の『ピアノ・ディスタンス』から 1973 年の「日独現代音楽祭」終焉頃までを第 2 期、そして「響きへの官能的、耽美的な眼差し」と「いわゆる「武満トーン」」が表れる時期とする 1975 年『カトレーン』から 1989 年『ア・ストリング・アラウンド・オータム』までを第 3 期。さらに 1990 年『ヴィジョンズ』から晩年までを第 4 期、と区分している（佐野 1999：pp. 180-182）。

本論ではモティーフ SEA が基調となる 80 年代以降を中心に捉え、武満が SEA を初めて解説で公言した 1980 年から晩年に至るまでを「SEA の時期（1980 ～ 1995）」と設定。まだ「SEA」という呼称は使用されないものの、SEA と同じ音型が最初に作中に表れるオーケストラ作品『冬』発表年の 1971 年から 1979 年までを「SEA 萌芽期（1971 ～ 1979）」、それより以前を「SEA 以前（1950 ～ 1971）」と設定した。つまり以下のようになる。

第 1 期　SEA 以前（1950 ～ 1971）『二つのレント』から『カシオペア』まで

第 2 期　SEA 萌芽期（1971 ～ 1979）『冬』から『秋庭歌一具』まで

第 3 期　SEA の時期（1980 ～ 1995）『遠い呼び声の彼方へ！』から『エア』まで

この 3 つの区分をもとに、武満作品の概観を試みる。

第1節　　第1期　SEA以前（1950～1970）

武満徹の作品史は、幾つかの習作を経て、ピアノ曲『ロマンス（1949）』に始まる（全集 2：20-21）。1949 年に作曲されたこの曲は、作曲家・清瀬保二（1900 ～ 1981）に献呈されている。終戦から 3 年経過した 1948 年に、武満は一時的にこの清瀬に師事しているが、以後作曲を特定の師や教育機関で学ぶことはなく、独学を通すことになる。翌年、清瀬が所属していた新作曲派協会の第 7 回作品発表会に、武満も作品を出品する。その作品が武満のデビュー作となる『二つのレント（1950）』である。音楽評論家の山根銀二（1906 ～ 1982）による「武満徹の『二つのレント』は音楽以前である」という有名な批評は、後に武満自身がエッセイやインタビュー等でたびたび言及することになる（全集 2： 22-25）。

続く新作曲派協会の第 8 回作品発表会にて、武満はヴァイオリンとピアノのための『妖精の距離（1951）』を発表。この作品は武満が後に重要な関わりを持つことになる、詩人で評論家の瀧口修造（1903 ～ 1979）の同名の詩から着想を得ている（全集 2：26-27）。翌年武満は、作曲仲間であった鈴木博義（1931 ～）やピアニストの園田高弘（1928 ～ 2004）、詩人で評論家の秋山邦晴（1929 ～ 1996）、他美術・照明など各芸術分野の若手前衛家たちと「実験工房」を結成する。「実験工房」は 1951 年から 1957 年にかけて活動し、ジャンルの枠を越えた交流を通して、前衛的な活動を展開した。グループ名の名付け親でもある瀧口修造は、以降「実験工房」メンバーの精神的支柱であり続けた。この「実験工房」の第 4 回発表会 Experimental Workshop 4th Exhibition において、ピアノソロ曲『遮られない休息 I（1952）』が園田高弘によって初演される。この曲も瀧口修造の詩から着想を得ている（続くⅡ、Ⅲの作曲は 1959 年）（全集 2：28~30）。

1953 年からはバレエ音楽や劇音楽など、演奏会用作品以外の創作活動が続く。『十三管楽器のための室内協奏曲（1955）』を実験工房室内楽演奏会にて初演。演奏形態と曲の形式が直接タイトルに用いられるのは、武満作品ではめずらしい例と言える。その頃の劇音楽や放送音楽の仕事では、『さようなら（1954）』や『小さな部屋で（1955）』などのポップソングが作られており、これらは後に混声合唱に編曲されることになる。上記 2 曲以外にも、放送・劇音楽や映画音楽などで作曲されたポップソングは、80 ～ 90 年代に合唱編曲され、混声合唱のための『うた（1979~92）』として構成されている（全集 2：pp. 204~215）。

『ルリエフ・スタティック（1955）』や『ヴォーカリズム A・I（1956）』などのミュージック・コンクレート作品を経て、1957 年には最初のオーケストラ曲である『弦楽のため

のレクイエム（1957）』が発表される。東京交響楽団の委嘱によって作曲され、作曲家・早坂文雄（1914 ～ 55）に献呈されている。この作品は 1959 年に来日したロシアの作曲家、イーゴリ・ストラヴィンスキー Igor Stravinsky（1882~1971）によって賞賛を受け、武満が世間に広く認知される契機となった（武満徹全集 1（以下「全集 1」）：pp. 20~23）。続いて NHK ラジオ番組のために『黒い絵画――レオノール・フィニーによる――（1958）』が作曲される。語り手と室内オーケストラによる編成で、アルゼンチンのシュルレアリスム画家、レオノール・フィニー Leonor Fini（1918 ～ 1996）の絵からインスピレーションを受けた秋山邦晴の詩が朗読される。第 1 部を武満、第 2 部を林光（1931 ～ 2012）、そして第 3 部を入野義朗（1921 ～ 1980）が担当した三部作『言葉と音楽のための三つの形象』として発表され、放送番組はイタリア放送協会コンクール・イタリア賞を受賞している（全集 1：pp. 24~25）。また同年、黛敏郎（1929~1997）の『涅槃交響曲』の影響から、三管編成の『ソリチュード・ソノール（1958）』が作曲される（全集 1：pp. 26~27）。

日本の音楽評論家、吉田秀和（1913 ～）を所長とし、1957 年に設立された「二十世紀音楽研究所」による、第 1 回現代音楽祭が同年 57 年に開催される。翌 1958 年、第 2 回現代音楽祭の企画の一環として作曲コンクールが開催され、そこで武満の『ソン・カリグラフィ I（1958）』が入賞する（全集 2： pp. 31~34）。これを機に武満も「二十世紀音楽研究所」に入り、第三回現代音楽祭では二本のフルートのための『マスク（1959）』を初演している（武満：2003 pp. 35~37）。同年にはチェロと弦楽オーケストラのための『シーン（1959）』も作曲され、NHK で初演される（全集 1：p. 28）。『ソン・カリグラフィ』は弦楽 8 重奏曲であるが、そのような演奏形態を直接指すタイトルは使用されない。また『ソン・カリグラフィ』というタイトルは、正確な日本語訳出が難しい英語題名であり、後年のジェイムス・ジョイスの難解な英文テクストをタイトルに採用する状況を予見させる。プログラムノートにおいて「書の表現は、大変自由だし、生命性にあふれたもの （中略） そこに書かれた文字の意味を知らなくても、なお人をひきつける力を持っています。白と黒の単純な対照が、無限の空間と永遠を直截にあらわしているからでしょう。」（全集 2：p. 32）という言説は、武満のタイトルと曲との距離を感じさせ、特に「文字の意味を知らなくても」という点は、言葉が本来担っている意味伝達とは違う脈絡への志向を伝えている。また『マスク』は、女の能面に由来した音楽であり、文楽に関連したラジオ番組の音楽からの転用（『女面（1959）』）であるが、「能」や「能面」といった日本語は、タイトルでは避けられている。

1960 年、多くの放送音楽・劇音楽・ミュージック・コンクレート作品が作られる中、弦楽四重奏曲『ランドスケープ(1960)』が発表される。解説によればこの作品は、終戦直後に横浜の米軍キャンプで仕事をしていた頃のスケッチが基になっている(全集 2：pp. 38~39)。『ランドスケープ』というタイトルについては、弦楽四重奏であることは明示されておらず、この作品が「発想には笙の影響を多く蒙って」(武満 2000G：p. 448)いることが明言され、武満がすでに 50 年代後半から邦楽器に関心が向かっていることがうかがえつつも、『マスク』や『ランドスケープ』といった英語のタイトルからは、日本的なものを積極的に感じさせていないことがわかる。『ランドスケープ』は作曲家集団 4 月の会にて初演され、翌年には同じ作品発表会にて、ピアノソロ曲『ピアノ・ディスタンス(1961)』が作曲家・ピアニスト高橋悠治(1938 ～)によって初演されている(全集 2：pp. 40~42)。『マスク』と同じ記譜法が採用されているこの『ピアノ・ディスタンス』は、武満によって「ONE BY ONE」(武満 2003G: p. 35)と説明される邦楽独特の拍構造が、曲の重要な要素であるにも関わらず、それについてタイトルから示唆されることはない。武満は『ピアノ・ディスタンス』というタイトルについて、知り合いの批評家から付けてもらったものであって、このタイトル自体に「特別の意味はない」(全集 2：p. 40)と明記しており、音楽の持つ内容とタイトルとの乖離が生じている。一方後年発表される『ディスタンス(1972)』では、「独奏オーボエは、その背後に、エコーのような体裁で、持続する笙を伴う。タイトルは、音程、強度、そのほかの奏法上の極端な隔たりと同時に、オーボエと笙との距離を示している」(武満 2000G: p. 419)と解説され、ここでは「ディスタンス」という言葉に必然性が置かれている。同年 1961 年にはオーケストラ曲『樹の曲(1961)』が日本フィルハーモニー交響楽団の委嘱で初演される(全集 1： pp. 29~31)。フルート・ギター・リュートのための『環(リング)』もこの年である。図形楽譜を使用し、強弱やタイミングなど、演奏の進行の多くが演奏者の意思に任される(全集 2：pp. 43~47)。図形楽譜にそれぞれ R I N G と名付けられていることから、作品とタイトルは密接な関係にあるが、ここではタイトルに循環の「環」という漢字一文字が使われる。さらには初めての合唱作品となる『風の馬(1961)』の第 1 曲と第 2 曲が東京混声合唱団によって初演される(全曲完成は 1966 年)(全集 2：pp. 194~199)。

1962 年作曲の大規模な作品『環礁(1962)』では、ソプラノとオーケストラが使われる。オーケストラのみの章と、詩人大岡信(1931 ～)の同名の詩がソプラノによって歌われる章とが、交替に配置されている。大岡信の詩は 90 年代に再び使われることになる。また 3

曲目には図形楽譜と不確定要素を取り入れた『弦楽のためのコロナⅡ』が含まれている（全集 1：pp. 32~37）。同年「東京現代音楽祭」第 3 回にて初演された『サクリファイス（1962）』は、『リング』につづいてリュートが用いられている作品である（全集 2： pp. 52~54）。同年『リング』同様、図形楽譜によって作曲された『ピアニストのためのコロナ（1962）』が高橋悠治によって初演される。この作品はグラフィック・デザイナー杉浦康平（1932 ～）との共作（全集 2：pp. 48~51）である。

1963 年には大作『弧（アーク）』の作曲が開始される。武満の創作イメージの中でも重要なものの一つである「庭」がここで登場する。独奏ピアノとオーケストラによるこの作品は 1966 年にいったん完成を見て、1976 年に改訂されている（全集 1：pp. 46~52）。この頃『暗殺（1964）』『怪談（1965）』の映画音楽において、邦楽器との関係が本格的に開始される。弦楽クラスターを効果的に用いた『砂の女（1964）』の映画音楽は 1966 年の『地平線のドーリア』に取り入れられる（全集 1：pp. 42~45）。そして 1964 年発表の『テクスチュアズ』は、東京オリンピック芸術展示公演のために委嘱初演され、IMC 国際作曲家会議で最優秀賞を得る（全集 1： pp. 38~41）。

1965 年に 2 本のフルートを中心とした『ソナント』が二十世紀音楽研究所の第 6 回現代音楽祭にて初演。1969 年に編成が変えられて『ヴァレリア』と改題されて改訂される（全集 2： p. 55）。現代音楽祭はこの第 6 回をもって終了。翌 1966 年に武満は、作曲家・一柳慧（1933 ～）とともに「オーケストラル・スペース」を自主開催。自費でオーケストラを雇い、現代音楽の紹介と自作品発表の場を企画した。この 1966 年と、2 年後の 1968 年における 2 回の開催で「オーケストラル・スペース」は終了するが、その第 1 回目（1966）において、琵琶と尺八による『エクリプス（1966）』が初演されている（全集 2：pp. 58~65）。後の『ノヴェンバー・ステップス』に関わることになる琵琶奏者・鶴田錦史と尺八奏者・横山勝也によって初演された。同年アメリカのクーセヴィツキ―財団の委嘱により、先述の 17 弦楽器群のための『地平線のドーリア（1966）』を発表。同年大阪労音からの委嘱により、ヴァイオリンとピアノのための『悲歌（1966）』を作曲。この作品は『遮られない休息Ⅲ　愛のうた』が基になっている（全集 2：pp.56~57）。

『環（リング）』以降武満作品に関わり、「オーケストラル・スペース」の指揮も担当していた指揮者、小澤征爾（1935~ ）の提言により、武満はニューヨーク・フィルハーモニックの創立 125 周年記念の委嘱を受け、『ノヴェンバー・ステップス（1967）』を作曲する。邦楽器とオーケストラによる作品という先方の条件を受け、『蝕（エクリプス）』同様、

伝統的な邦楽では同時に合奏されることのない尺八と琵琶を材に選び、オーケストラと組み合わせる試みを行っている（全集 1： pp. 56~65）。これと並行して書かれた『グリーン（1967）』は当初『ノヴェンバー・ステップスⅡ』と題され、『ノヴェンバー・ステップス』と共通する音楽語法を含みながらも、80 年代以降の武満作品を予見させる調性感をあわせもっている（全集 1：pp. 53~55）。『ノヴェンバー・ステップス（November Steps）』というタイトルは、11 月にニューヨーク・フィルでの初演が行われる（1967 年 11 月 9 日）ということから来ているが、長く続く物語や音楽を区切る、日本特有の数え方である「段」を「ステップ」と訳出し、自身の作曲家としての「ステップ」という意味を重ねた言葉遊びも、そこに仕組まれている（武満 2000D: pp. 23-24）。

『ノヴェンバー・ステップス』の後、ピアノとオーケストラによる『アステリズム（1968）』が高橋悠治のピアノと小澤征爾の指揮によって初演される（全集 1：pp. 66~69）。『アステリズム』とは天文学用語で「星群」、「星座」を意味するもので、後年の『カシオペア（1971）』『オリオンとプレアデス（1984）』に続く「星座」シリーズの第 1 作になる。翌年『スタンザⅠ（1969）』を発表（全集 2：pp. 68~70）。また『ソナント（1965）』の改作である『ヴァレリア（1969）』も発表される（全集 2：pp. 71~73）。1970 年の大阪万博の鉄鋼館で初演される『クロッシング』の作曲が 1969 年に開始される。『クロッシング』は 4 人の独奏者、女声合唱、2 群のオーケストラを必要とし、『スタンザⅠ』にも使われたヴィトゲンシュタイン（1889 ～ 1951）のテクストが用いられている（全集 1：pp. 70~71）。

万博の年である 1970 年には『クロッシング』の初演、鉄鋼館の音楽の担当の他、打楽器奏者のための『四季（1970）』が鉄鋼館にて初演される（全集 2：pp. 74~76）。同年、フルート、オーボエ、ハープと弦楽オーケストラのための『ユーカリプスⅠ（1970）』が東京日比谷公会堂で初演される（全集 1：pp. 72~73）。翌年、『四季』に続いての打楽器作品『ムナーリ・バイ・ムナーリ（1971）』が作曲される。イタリアのデザイナー、ブルーノ・ムナーリ（1907 ～ 1998）がタイトルの基であり、ムナーリが武満に送った作品 Invisible Book（見えない本）に基づいた作品である（全集 2： pp. 77~81）。『ユーカリプスⅠ』でフルートを担当したスイスのフルート奏者、オーレル・ニコレの委嘱により独奏フルートのための『声（ヴォイス）（1971）』を作曲（全集 2：pp. 82~84）。同年『ユーカリプスⅠ』をフルート・オーボエ・ハープに編曲した『ユーカリプスⅡ（1971）』が発表される（全集 2： pp. 85~86）。また独奏パーカッションとオーケストラのための『カシオペア（1971）』は『アステリズム』に続く星座シリーズの一曲（全集 1：pp. 74~75）である。

SEA 以前の時期は、武満が作曲家デビューをしてから『ノヴェンバー・ステップス』を初演し、万博の鉄鋼館の音楽を担当するまでに至る 20 年間が該当することになる。この時期は、武満が西洋の前衛音楽の語法を吸収し、自分の作品に反映していく過程と言える。その成果は国際的には『テクスチュアズ』『地平線のドーリア』そして『ノヴェンバー・ステップス』という形で明らかになったと考えられる。一方で『ノヴェンバー・ステップス』と同時進行で書かれた『グリーン』は、80 年代以降の調性感を先取る作品とみられる。この時点で武満作品には二つの方向性があることが考えられる。すなわち邦楽器への関心にしたがう方向性と、西洋音楽語法の中で自らの音楽を作りあげる方向性の二つである。次の時期においてこれら二つの方向性がどのように展開するか、さらに概観を進める。

第2節　　第2期　SEA萌芽期（1971～1979）

札幌オリンピックのために作られた『冬（1971）』がフランスパリ国際音楽週間・現代音楽の日々において初演された（全集 1：pp. 76~77）。ピーター・バートも指摘しているように（バート、小野（訳）2006：pp. 178~179）、この作品が SEA の音型の最初期の例と考えられる。［短 2 度上行＋完全 4 度上行］というこの音型は、しかし「モティーフ SEA」という呼称では、まだ作曲者によって示されていない。

1972 年にオーボエ・笙のための『ディスタンス』（初演時は笙のかわりに電子オルガン）が作曲され（全集 2：pp. 90~91）、翌年にはインドネシア旅行から触発されて作曲されたピアノソロ曲『フォー・アウェイ（1973）』がロンドンで初演される（全集 2：pp. 92~94）。同年『ノヴェンバー・ステップス』から 6 年を経て再び尺八・琵琶とオーケストラの形態で『秋（1973）』を作曲。『ノヴェンバー・ステップス』と同様、鶴田・横山を起用し（全集 1：pp. 78~81）、同年、鶴田錦史のリサイタルにおいて三面の琵琶のための『旅（1973）』が、初演されている（全集 2：pp. 95~100）。『秋（1973）』や雅楽作品『秋庭歌（1973）』など秋に関連するタイトルは武満の作品に多く見られる。チャイコフスキーのピアノ独奏曲『四季』の中の『秋のうた』をクラリネットと弦楽四重奏に編曲している他、後年発表されるヴィオラとオーケストラのための『ア・ストリング・アラウンド・オータム（1989）』、また笙とオーケストラのための『セレモニアル（1992）』には An Autumn Ode という副題が付けられている。この『セレモニアル An Autumn Ode』については、初演された「サイトウ・キネン・フェスティバル松本」の開催が 1992 年 9 月 5 日であることを受けており、初演が 11 月であった『ノヴェンバー・ステップス』と類似した状況と言える。

1973 年、現代音楽の中心イヴェントとなっていく「今日の音楽」が開始され、武満は企画・構成を担当し、プロデューサーとして関わることになる。また一柳慧、高橋悠治らと作曲家集団『トランソニック』を結成（1975 年に退会）。マリンバ奏者高橋美智子による委嘱で『ジティマルヤ（1974）』が発表され（全集 1：pp. 82~83）、同年にはギター曲『フォリオス（1974）』が、ギタリスト荘村清志によって委嘱初演。『フォリオス』とは「二つ折りの紙」を指し、すなわち「2 頁に書かれた独立した小品」を意味している。この作品にはバッハの『マタイ受難曲』からのコラールが引用され（全集 2：pp. 104~106）、『夢の引用』におけるドビュッシーの引用と並び、武満が他の作曲家からの引用を用いた数少ない例となっている。またブラス・アンサンブル曲『ガーデン・レイン（1974）』がフィリッ

プ・ジョーンズ・ブラス・アンサンブルによって初演された（全集 2：pp. 101~103）。この作品では SEA の音型が『冬』よりも明確なかたちで表われている。

数の要素が現れる『カトレーン』が 1974 年に作曲され、1975 年にアンサンブル・タッシによって初演。この作品はメシアンの『世の終わりのための四重奏曲（1940）』から大きく影響を受けており、演奏形態が踏襲されているほか、旋律にも類似関係が認められる。尾高賞受賞（全集 1：pp. 91~95）。「四行詩」を意味する『カトレーン』は四重奏という形態、および曲の構造を示しているが、作品アイディアの源泉であるメシアンの作品のタイトルのように「四重奏曲」とは呼ばれず、詩や文学テクストとの関連を思わせる「カトレーン」という言葉がタイトルに採用されている。またオーケストラのための『マージナリア（1976）』が NHK 交響楽団創立 50 周年記念として委嘱初演され（全集 1：pp. 96~97）、同年にはパーカッションとフルート・ハープのための『ブライス（1976）』が発表される。『ブライス』とは、後年『フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム（1990）』を初演するパーカッション集団「ネクサス」の、メンバーの息子の名前「ブライス・エンゲルマン Bryce Engelman」から採られており、Bryce とは古代ケルト語で「感覚の中枢」を意味するという。曲中では Bryce という綴りの中に含まれる、3 つの音［*B*・*C*・*E*］がモティーフに使用されている（全集 2： pp. 107~108）。3 音であることの他、音程関係もモティーフ SEA と類似（［長 2 度上行＋長 3 度上行］と［短 2 度上行＋完全 4 度上行］）している。またクラリネット・ホルン・トロンボーン・バス・ドラムのための『波（1976）』もこの年である（全集 2：pp. 109~111）。

『カトレーン』の室内楽版編曲である『カトレーンⅡ』が翌 1977 年に発表される（全集 2：pp.112~115）。この年には、オーケストラ曲『鳥は星形の庭に降りる（1977）』が発表されている。アメリカの芸術家、マン・レイ Man Ray（1890~1976）撮影のものとされる、マルセル・デュシャン Marcel Duchamp（1887~1968）の星型に剃った頭部の写真と、それに関連する自身の夢から、武満は着想を得ている。英語題”A Flock Descends into the Pentagonal Garden”については武満の作曲論である『夢と数』において、英語題作成までの過程が明らかにされている（武満 2000F: pp. 16~20, 全集 1：pp. 98~100）。クラリネットを中心としたアンサンブル曲『ウォーターウェイズ（1978）』（全集 2：pp. 116~118）、瀧口修造の追悼として作られた『閉じた眼――瀧口修造の追憶に――（1979）』（全集 2：pp. 119~120）、そして 1973 年から書き続けられた雅楽曲『秋庭歌一具』が 1979 年国立劇場にて初演される（全集 1：pp. 84~90）。

SEA 萌芽期にあたる時代は、ちょうど 1970 年代に該当する。1967 年に『ノヴェンバー・ステップス』によって邦楽器と西洋音楽を組み合わせた武満は、この 70 年代・第 2 期を通して作曲された雅楽曲『秋庭歌一具(1973 ～ 79)』をもって、邦楽器から離れることになる。また 1973 年発表の『秋』は、『ノヴェンバー・ステップス』と同様、琵琶・尺八とオーケストラによる作品であるが、『ノヴェンバー・ステップス』が両者を対立させるような書法でかかれ、両者が同時に演奏する部分が実際には少ないのに比べ、『秋』は同時に演奏する部分も多く、いわばより従来の協奏曲的なスタイルになっていることが特徴的である。つまり 80 年代の協奏スタイルに、邦楽器が関連する作品でも近づいていることが考えられる。第 3 期 80 年代は SEA の時代であるとともに、協奏スタイルの時代でもある。武満が国際的な活動を続ける中で、世界中の優れた演奏家たちと出会い、このような作品群を生む結果となっているが、作品のあり方自体も、すでに協奏の形態を要求し始めていることが考えられる。

第3節　第3期　SEAの時期（1980～1995）、およびモティーフSEAについての言説

80 年代に入り、モティーフ SEA が本格的に提示される『遠い呼び声の彼方へ！（1980）』が民音協会の委嘱で発表される。ヴァイオリンの独奏とオーケストラの形態によるこの作品で、武満は二度目の尾高賞を受賞する（全集 1：pp.　101~103）。続いてモティーフ SEA は、次作の弦楽四重奏曲『ア・ウェイ・ア・ローン（1980）』にも多く登場する（全集 2：　pp. 123~126）。これは東京クヮルテット 10 周年記念の委嘱作品として作曲されている。打楽器群のための『雨の樹（1981）』は第 9 回「今日の音楽」で初演（全集 2：pp. 130~131）、『ア・ウェイ・ア・ローン』の弦楽合奏版『ア・ウェイ・ア・ローンⅡ（1981）』が、民音現代作曲音楽祭のために作られる（全集 1：pp.　104~106）。またアルト・フルートとギターのための『海へ（1981）』がグリーンピース・ファウンデーションの委嘱で作曲（全集　2：pp. 127~129）。同年に札幌交響楽団によって、この『海へ』に弦楽オーケストラが加わった『海へⅡ』が初演される（全集 1：pp.　107~108）。さらに同年同所で、ネーデルランド・ダンス・シアターのために作曲した『夢の時（1981）』が初演される（全集 1：pp.　109~111）。翌 1982 年にはフルート・クラリネットを中心としたアンサンブルのための『雨の呪文（1982）』（全集 2：pp.　132~135）、室内オーケストラのための『雨ぞふる（1982）』（全集 1：pp. 112~113）。この『雨ぞ降る』の作品タイトルは、先述のようにアメリカの詩人 E・E・カミングス の詩からとられているが、「この詩の内容と音楽には深い関係はない」（武満 2000G: p. 384）という言及が作曲者によってなされる他、The rain coming,やレイン・カミングといった英語タイトルは採用せず、日本語訳の、俳句のような言葉をタイトルに使用している。この年はさらにピアノ曲『雨の樹 素描』（全集 2：pp.　136~137）、男声合唱『芝生（1982）』（全集 2：pp. 200~201）、早稲田大学学生オケのための『星（スター）・島（アイル）（1982）』と作品が相次ぐ（全集 1：pp. 114~115）。『星（スター）・島（アイル）』は、委嘱先である「早稲田（WASEDA）」の中に読み取れる音名［As-E-D-A］がモティーフに使用されている。

翌 1983 年は、ギターとオーケストラのための『夢の縁へ（1983）』（全集 1：pp. 116~118）、1984 年にはオーボエ・ダモーレ、ギター、オーケストラのための『虹へ向かって、パルマ（1984）』（全集 1：pp.　119~121）、「星座」シリーズにあたる、チェロとオーケストラのための『オリオンとプレアデス（犂と昴）（1984）』（全集 1：pp.　122~123）が発表され、協奏スタイルの作品が続く。『オリオンとプレアデス（犂と昴）』は、オリオンの星「3」とプレアデスの昴星「7」の数字がタイトルに含まれており、曲の音構造にも 3 と 7 の関係

が仕組まれている。同じ年にはやはり協奏スタイルの作品、ピアノとオーケストラのための『リヴァラン(1984)』(全集 1：pp. 124~128)、その翌年には京都をイメージして作られたオーケストラのための『夢窓 Dream/Window(1985)』(全集 1：pp. 129~131)が発表される。『リヴァラン』は『フィネガンズ・ウェイク』三部作最後の作品、『夢窓』は京都信用金庫からの委嘱を受けて書かれ、京都の有名な庭を手がけた室町期の禅僧、夢窓疎石(1275 ～ 1351)の国師号「夢窓」からタイトルが採られている。

1986 年には国際作曲委嘱シリーズが開始され、武満自身『ジェモー(1986)』を発表。この作品はオーボエ・トロンボーンの独奏に加え、2 人の指揮者と 2 群のオーケストラを必要とする大規模なもので、1971 年から作曲されているが、多くのトラブルと降板があり、作曲開始から 15 年を経て、この年の初演に至っている(全集 1：pp. 132~142)。同年オーボエと弦楽四重奏のための『アントゥル＝タン(1986)』を発表(全集 2：pp. 149~150)。ハープシコードのための『夢みる雨(1986)』はハープシコード作曲賞のための委嘱作品(全集 2： p. 151)。1987 年にはブラス・アンサンブルの『シグナルズ・フロム・ヘヴン(1987)』(全集 2：pp. 152~153)、ギターのための『すべては薄明のなかで』(全集 2：pp. 154~157)、フルートとオーケストラのための『ウォーター・ドリーミング(1987)』(全集 1：pp.143~144)、そして映像作家アンドレイ・タルコフスキー Andrei Tarkovsky(1932~1986)の追悼で書かれた、独奏ヴァイオリンと弦楽アンサンブルによる『ノスタルジア(1987)』が発表される。『ノスタルジア』は追悼曲という内容と演奏形態から『弦楽のためのレクイエム』との類似性を感じさせる(全集 1：pp. 145~147)。1988 年にはやはり追悼の音楽『トゥイル・バイ・トワイライト―モートン・フェルドマンの追憶に――(1988)』(全集 1：pp. 148~149)、室内オーケストラのための『トゥリー・ライン(1988)』(全集 1：pp. 150~151)。1989 年には同じ題材の 3 度目の編曲になる『海へⅢ(1989)』(全集 2：p. 158)、彫刻家・画家のイサム・ノグチ Isamu Noguchi(1904~1988)への追悼『巡り(1989)』(全集 2：pp. 159~161)、「音楽以前である」と酷評された『二つのレント』の再作曲である『リタニ(1989)』は、ロンドン・シンフォニエッタの音楽監督であったマイケル・ヴァイナー Michael Vyner(1943~1989)の追悼で書かれた(全集 2：pp. 162~163)。『リタニ』は、カトリックにおける祈祷の名称であるが、「リタニ」の日本語訳である「連祷(れんとう)」と「レント」の言葉遊びから作品タイトルが着想されていることが推測される。

フランス革命行事の一環として書かれた『ア・ストリング・アラウンド・オータム

(1989)』はヴィオラとオーケストラのための作品(全集 1：pp. 152~155)。大岡信による詩、「沈め、謡うな、ただ黙して、秋景色をたたむ、紐となれ」というテクストから着想を得ているが、詩の原題名『秋をたたむ紐』は日本語表記においても採用されず、上記のようなカタカナによる長い英語の作品タイトルになる。

90 年代に入り、オーケストラのための『ヴィジョンズ(1990)』(全集 1：pp. 156~158)が作曲される。またマイケル・ヴァイナーの追悼で書かれたバリトンと混声合唱とオーケストラによる『マイ・ウェイ・オヴ・ライフ(1990)』は、「衆俗的なミサ曲」と説明されている(全集 1：pp. 159~163)。この作品は、詩人田村隆一(1923 ～ 1998)のエッセイ『私の生活作法』からテクストが採られているが、英訳されたものがタイトルに採用され、日本語で記す場合にも、日本語の原題は使用されず、英語のカタカナ表記である。タイトルを英語で記すか日本語で記すかで、受ける印象は大きく変わると思われる。『マイ・ウェイ・オヴ・ライフ』では英訳されたテクストに旋律がつけられているが、武満作品において英語詩に旋律が付けられた曲は、他に男声合唱曲『芝生(1982)』『手づくり諺(1987)』とあまり例はない。武満作品では、言葉への旋律付けそのものが、混声合唱編曲の「うた」や、『環礁』など例が少ない。武満は『マイ・ウェイ・オヴ・ライフ』での、英語への旋律付けの困難さをインタビューで語っており(全集 1：p. 163)、タイトルに英語を用いても、作品の中では英語や言葉をあまり使わない傾向にあると言える。カーネギーホール 100 周年記念として書かれた『フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム(1990)』はパーカッション集団「ネクサス」とオーケストラのための作品(全集 1：pp. 164~169)。大岡信の詩『澄んだ青い水』からの一文を英訳したものだが、日本語原文はプログラムノートにも触れられない。原詩の脈絡とは別に、100 周年を迎えたカーネギーホールの歴史を意識させる作品タイトルになっている。クラリネットとオーケストラのための『ファンタズマ/カントス(1991)』(全集 1：pp. 170~173)、さらにドビュッシーの『海』を大胆に引用した『夢の引用(1991)』は、イギリスで開催されたジャパン・フェスティバルにおいて初演(全集 1：pp. 174~176)。ドビュッシーに関しては、タイトルから示唆は与えられていない。エミリー・ディキンスンによるテクスト Say sea, take me!については、“My River runs to thee”という原詩について作曲家は詳しく触れることはなく(「何れの詩であったかうろおぼえなのだが」(武満 2000G：p. 445))、詩の脈絡ではなく語感が優先されていると思われる。

その後、スコットランド室内管弦楽団の委嘱作品であるオーケストラのための『ハウ・

スロー・ザ・ウィンド(1991)』(全集 1：pp. 177~179)、第 1 回サイトウ・キネン・フェスティバルのオープニングに演奏された、笙とオーケストラのための『セレモニアル(1992)』(全集 1：pp. 180~181)、そして 1967 年に『ノヴェンバー・ステップス』を委嘱したニューヨーク・フィルハーモニックが、25 年を経て創立 150 周年に新たに委嘱し作曲された、『系図―若い人たちのための音楽詩―(1992)』が続く。この作品は語り手による谷川俊太郎の詩の朗読とオーケストラによる音楽詩である(全集 1：pp. 182~187)。さらにドビュッシーのソナタと同編成による、フルート・ヴィオラ・ハープのための『そして、それが風であることを知った(1992)』(全集 2：pp. 165~166)、ギターのための『エキノクス(1993)』(全集 2：pp. 167~169)、21 人の奏者のための『群島 S(1993)』(全集 1：pp. 188~189)と作品が続く。『群島 S』については、「S は複数を表わす。私が目にした美しい群島が偶然イニシャルが S だった。それぞれの美しい景観を心に再び描くことで次第に楽想がはっきりした形になってきた。ストックホルム、シアトル、瀬戸内海。島々がそれぞれ互いに離れて個別でありながら全体を形作る。」(武満 2000G: pp. 401-402) と説明される。

最晩年では、ヴァイオリン、チェロ、ピアノの三重奏曲『ビトゥイーン・タイズ(1993)』(全集 2：pp. 170~172)、独奏トロンボーンとオーケストラのための『ファンタズマ/カントスⅡ(1994)』(全集 1：pp. 190~191)、岐阜県古川町の春祭りから想を得た『精霊の庭(1994)』(全集 1：pp. 192~194)、ルトスワフスキへの追悼曲『径(1994)』(全集 2：p. 173)、ヴィオラとピアノによる『鳥が道に降りてきた(1994)』(全集 2：pp. 174~175)、最晩年 1995 年にはギター『森のなかで(1995)』(全集 2：pp. 176~177)、ヴァイオリン、ギター、オーケストラの『スペクトラル・カンティクル(1995)』(全集 1：pp. 195~196)が作曲される。この作品のタイトルは『夢の引用』と同じくエミリー・ディキンスン のテクストから採用されたもので、『私のコオロギ(My Cricket)』という原詩を作曲者は示しているが、「詩を直接描写するものではない」と述べつつ、「ディキンスンが複雑に混合された韻律形式によって表現した、霊的なイメージ群を、音化したかった」(武満 2000G：p. 414) という説明がなされ、ここでも言葉が持つ意味よりもその語感への武満の志向が明らかにされる。そして遺作となったフルートソロ曲『エア(1995)』に至る(全集 2：pp. 178~179)。

1980 年から最晩年に至る 15 年間の作品リストは、武満の国際的な立場が明確に表われるものとなる。すなわち外国からの委嘱作品、国際的なソリストからの委嘱が増え、協奏スタイルの作品がそれまでの時期よりも多く見られるようになる。本論の研究対象作品についても、協奏ではないオーケストラ作品は『夢の時』のみである。文学や美術の分野か

ら創作が触発されることは最初期からみられるが、特にこの時期は、『フィガネンズ・ウェイク』や大江健三郎や絵画など、その傾向が多く見られるようになる。武満が最後に手がけ、未完に終わっているオーケストラ作品も『ミロの彫刻のように』と題名が附けられ、そのタイトル通り彫刻家ミロから触発されているものである。

武満の作品タイトルにおける言葉は、意味伝達をする機能よりも語感が優先されていると考えられる。多くは作曲の契機となったものを示し、場所の地名であったり、人名であったり、絵であったりと多様である。創作源になる文学テクストの種類も様々であるが、曲の内容そのものと言葉が一致していることは少ない。タイトルに使われている言葉は、本来の脈絡から外され、分解され、武満の思考と音楽の脈絡の中で再構成されていると言える。ドビュッシーやメシアンや現代音楽の語法を取り込みながら、独自の音楽を成立させることと同様に、作品タイトルにおいても、文学テクストなどをそのまま取り込みながら、自身の語感に添わせ、独自の言葉にしていると考えられる。

エッセイ「音と言葉の多層性について」（武満　2000C: p. 206）の中で武満は、言葉について「ものを性格に名指すのが本来の機能」と認めた上で、「自分の内面にまず現れるある形をもたないもの」に対して「なんとかその縁（へり）を明確に」するものと説明している。その際、言葉は「単一のもの」ではなくて、つねに「多義的な多層なもの」であり、「言葉、とくに音楽の題名を非常に大事に考える」とも述べている。言葉はそれだけではなく、「なにかある運動を起こすもの」、その言葉に接することによって人の内部に「振動を起こすもの」でなければならないと述べている。

つまり武満にとって音楽作品は、作品タイトルと音楽が共にあって成立しているものであると言える。その際作品タイトルは、自らが触発された契機となるものであり、そのことを聴衆にも求めている、つまりは作曲する立場と同等のことを求めていると言える。しかし例えばそれが絵画がタイトルの元になっている場合、聴衆はその絵画を確かめることは出来ず、タイトルの言葉のみでイメージを喚起させることになる。その意味で武満が選択している絵のタイトルの言葉は、たとえ絵がなくてもそのタイトルのみで「振動を起こすもの」が選ばれていると考えられる。『エキノクス』や『閉じた眼』など、絵の様子や、またその意味することがわからなくても、その語感やイメージによって聴衆に曲の発想を促していると言える。それは訳出が困難な詩や小説の文章についても同様のことが言える。

以上、武満の作品全体の概観をしながら、武満の言葉と音楽の関係についても考察を進めてきた。第 1 期において武満は、前衛語法の吸収と消化、実践を進め、ラジオ・映画の

仕事の分野から邦楽器と出会うことで、邦楽器と西洋音楽を結び合わせる機を得る。そこに、それまで培った前衛語法が駆使されることになり、その意味から第 1 期の中心はやはり 1967 年の『ノヴェンバー･ステップス』であると言える。その同時並行で作曲された『グリーン』は、ドビュッシーを写生するごとく作られた作品であり、この 2 作品は武満のその後の 2 つの方向性――「邦楽器を関連させる」ことと「ドビュッシーを中心とする西洋音楽への指向」――を象徴するものとなる。第 2 期では、国際的な立場になった武満が、比較的大規模な作品を手がけていく中で、「雨」シリーズや「夢」シリーズなど、独自の作品シリーズも開始させ、80 年代以降に繋がる流れを作り出している。それは次第に『カトレーン』『鳥は星形の庭に降りる』などで調性への回帰を意識させるものとなる。一方で邦楽器に関連する動きは、1973 年の琵琶・尺八とオーケストラの『秋』、そしてその年から 1979 年までの 6 年をかけて作曲された雅楽曲『秋庭歌一具』をもって、武満の中で一つの区切りがついたように見受けられる。というのも、それ以降邦楽器作品は作られることなく、武満独自の「水」や「夢と数」のシリーズが、80 年代作品の主流になっていくからである。第 3 期の口火を切る 1980 年『遠い呼び声の彼方へ！』が「水」シリーズであり、かつ「モティーフ SEA」の使用が、この作品を機に作曲者によって認められていることからも、第 3 期 80 年代は、邦楽器ではなく、西洋音楽の中に自身の語法を探り、それをもって作品を展開する、いわば「西洋音楽の作曲家」として最も中心となる創作時期であったと考えられるのである。以上の武満作品の関係を図示したものが【図表 1】である。

80 年代作品と深く関係し、武満の音楽語法を代表するものと言える「モティーフ SEA」については、武満の以下のような言説がある。

「一九六四年の春、ワイキキ浜の遥か沖合に潮を吹く座頭鯨を見た。（中略）ちょうどその頃、私は（日本の）伝統音楽に興味を抱くようになり（中略）太平洋上の中央に位置するハワイへ招かれたことは、今思えば、なにやら象徴的な意味合いを感じないでもない。だが、夕暮の海浜に立ち、夜に溶ける茫洋とした海を眺めていたら、西も東も、そんなことはもうどうでもいいことに思えた。西が新しくもなければ、東が古いともいえない。（中略）

E’en, See SEe … sense … esSeNSe …

［夕暮に、海を眺めて、本質を感じる。西（W）も東（E）もあるものか。］」（武満 2000D: pp. 78-79）

この文章にある 1964 年とは、琵琶と尺八の二重奏『蝕（エクリプス）』や『ノヴェンバー・ステップス』作曲の直前の時期にあたる。概観したように、50 年代後半から 60 年代前半にかけて武満は邦楽器へ接近し、放送音楽・映画音楽の中で邦楽器を用い、また西洋楽器の作品でも邦楽器をイメージした音楽語法を作り、60 年代後半以降の『ノヴェンバー・ステップス』をはじめとする邦楽器関連の作品群へと繋げていくことになるが、その直前の時期において、「海」という言葉と共に、東西の差異について上記のような印象を抱いていたことは注目される。

この言説の中に見られる「鯨」や「西も東もない」という言及、さらに「モティーフ SEA」に関連する言説は、最後のエッセイ集『時間の園丁』中の、武満が最晩年の 1996 年に記した文章にも見られる。

「E♭、E、A の三つの音は、ここ十五年程の、私の、音楽発想の基調音となっている。E♭は、独乙音名では、英語の S なので、この三音は、SEA、つまり（英語の）海ということになる。この音程はあくまでも私の音感が択んだもので、海という象徴的音名は偶然に過ぎない。

だが、この地上の異る地域を結ぶ海と、その千変万化する豊かな表情に、しだいに、こころを奪われるようになった。できれば、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。」（武満 2000E: p. 321）

1996 年 1 月に書かれたこの文章で、武満は SEA についての言及のまとめを行っているように思われるが、ここで重要なのは、武満がモティーフ SEA の音型を、「SEA」という言葉から発想したのではなく、「音感」がまず先にあって「SEA」という言葉については「偶然に過ぎない」と説明している点にある。これはそれまでの武満の思考パターンとは逆の現象が起きていると言える。例えば『ブライス（1976）』では Bryce という人名の中にある音名を、発想の出発点としていた。つまり従来のパターンでは、触発する言葉が外的要因として存在し、そこから語法や音楽が作成されていた。それに比べ「モティーフ SEA」は、武満の「音感」の方が先であり、武満の音楽語法の中でも異質な成立をしていると言

えるのである。この武満による「音感が択んだ」という言説から、「モティーフ SEA」は、最も武満音楽の核に近いものと推察される。

武満は多くの音楽作品と論述によって、自身の音楽に輪郭を、武満の言葉でいえば「縁（へり）」をつけていく作業を進めていた。そして最終的に言葉を介することなく、自身の音感が選び出した「モティーフ SEA」にたどりついたと考えられる。だからこそ 80 年代以降の作品の中で、このモティーフは多用されたのではないだろうか。

武満は著作『夢と数』の中で、『遠い呼び声の彼方へ！』の中で使われる SEA モティーフとそれに関係する音組織について以下のように解説している。

「中心になる音楽はこのような音階です。六個の音。そしてその反行形（【譜例 2】。譜作成は筆者による）。（中略）海 Sea は、音名で E ♭ー E ♮ー A ですね。これは短二度、四度からできています。次が A の音から、C ♯ー F ♮ー A ♭にいく。長三度ふたつと短三度ひとつ、四度、短二度の音程関係。上降する際には E ― A ― C ♯という A　dur（イ長調）の三和音と、C ♯（D ♭）― F ― A ♭つまり Des Dur（変ニ長調）の二つの長三和音が鳴ります。したがって上向（ママ）する時はとても明るい気分になる。ところが、最後の A ♭から逆にこの音程を鏡に映したようにとると、G ― D ― B ♭、B ♭ー F ♯（G ♭）― E ♭と、ふたつの短調の和音が鳴る。下向する際は暗い響きになります。それらを操作をして、パン・トーナルな、多くの協和音が響いている海、調性の海 Sea of tonality を設定する。その響きの海に、独奏ヴァイオリンが流れ込んで行く。」（武満徹　2000F：p. 30）

この解説から、「モティーフ SEA」は、音列主義や十二音音楽のように、反行形や逆行形を駆使して処理される種類とは異なることが窺える。武満の関心は「SEA」を展開することではなく、「SEA」という音素材そのもの、或いはそこから派生する音にあると考えられる。

「モティーフ SEA」が現れる 80 年代以降の作品群は、前衛音楽の語法が薄れ、ドビュッシーやメシアンを思わせる和声や、あるいは調性や協和音を用いるなど、作曲技術的な後退ととられることが多い。しかし「モティーフ SEA」の使用をたどることで、80 年代以降の作品群の実際の様相と、この時期における武満の指向性がより深く理解できると考えられる。次章、1980 年代の 12 作品を年代順に分析しながら、「モティーフ SEA」の特徴と変遷を辿りたいと考える。

第2章　80年代12作品の分析

第1節　モティーフSEAの特徴
～『遠い呼び声の彼方へ！(1980)』『ア・ウェイ・ア・ローン(1980)』～

ⅰ．モティーフSEAの使用数と分布

1980 年に発表された 2 作品『遠い呼び声の彼方へ！』『ア・ウェイ・ア・ローン』によって、モティーフ SEA のもつ特徴を考察したい。まず実際の作品の中で、モティーフ SEA がどれほど使用されているのか、またどのように分布しているかを調べるために、リハーサルマークに従って、作品の部分分けを行う。『遠い呼び声の彼方へ！』は全 109 小節から成り、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 の部分に分割できる。『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、作品中頻繁に入れ替わる 2 種類のテンポ、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 の部分に分割し、『遠い呼び声～』同様、冒頭の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 とした。以上の部分分けを元に、モティーフ SEA の総数と、作品中の分布状況を分析する。

曲中におけるモティーフ SEA 使用数は、『遠い呼び声の彼方へ』が 57 例、『ア・ウェイ・ア・ローン』は 49 例確認できる。『ア・ウェイ・ア・ローン』においては、モティーフ SEA の反行形の使用例も多く、37 例。一方『遠い呼び声の彼方へ』は反行形は 5 例と少ない。

これらモティーフ SEA 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。モティーフである以上、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、各部分の冒頭にも繰り返しモティーフ SEA が置かれるのが特徴的である。さらには各部分の結尾にもモティーフ SEA が置かれ、結果として作品の各部分は、モティーフ SEA によって始められ、モティーフ SEA によって区切られる結果となっている。区切りについては、そもそも部分から部分への移行の際に、リタルダンドによってテンポが遅められるか、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、上記のように区切りにモティーフ SEA が置かれることで、各部分のまとまりとその区切りはさらに明確となり、同時にモティーフ SEA の方も、その存在が浮き彫りにされていると考えられる。

モティーフ SEA は、3 音だけ単独に奏されるよりも、旋律の中に組み込まれる例が多く見られる。中でも旋律の初めに置かれる使用例が多く、いわば旋律の起点として働いていると考えられる（【譜例 4】第 10 小節の独奏ヴァイオリンを参照）。『ア・ウェイ・ア・ローン』では、モティーフ SEA の続きに SEA 反行形がつなげられた旋律が多用されている。この［モティーフ SEA ＋ 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おり、「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 回奏されている。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 の萌芽ともいうべき要素が見いだされる（【譜例 3】）。

モティーフ 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、半音進行とモティーフ SEA 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、モティーフ SEA がまだ登場しない冒頭部分とリハーサルマーク A の部分において、半音進行およびモティーフ SEA に近似した音程の 3 音が 2 回繰り返されてから、リハーサルマーク B 部分冒頭のモティーフ SEA へとつなげられている。すなわち、リハーサルマーク B から登場する独奏ヴァイオリンのモティーフ SEA は、直前の半音進行やモティーフ SEA の近似形によって準備されていると考えられ、第 2 音～第 3 音の音程が長 3 度から減 4 度、そして原型の完全 4 度へと広がる推移が示されることで、いわばモティーフ SEA の生成過程が示されていると言える（【譜例 4】）。この部分にみられるモティーフ SEA に近似した音型は、様々に音程を変えて作品中の他の部分にも多くみられ、本論ではこれを「SEA 変化形」と呼ぶことにする。SEA 変化形とモティーフ SEA の関係については後に詳しく述べる。

このようにモティーフ SEA は、比較的明確に配置されており、旋律の中に組み込まれ、特に旋律の始めに置かれて起点として働く。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。

次にモティーフ SEA の分布表を見てみると（【表】）、『遠い呼び声の彼方へ！』では、モティーフ SEA 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、モテ

ィーフ SEA が登場しない部分は、冒頭部分と A・C の 3 箇所のみである。一方『ア・ウェイ・ア・ローン』では、全部で 29 の部分の内、モティーフ SEA が用いられているのは 17 箇所に対し、不使用の部分は 12 箇所と、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。2 作品の比較から、『遠い呼び声の彼方へ！』はモティーフ SEA を全面的に使い、『ア・ウェイ・ア・ローン』ではモティーフ SEA だけではなくその反行形も多く用いられ、両作品において、使用するモティーフの要素に違いがあることが分かる。

ⅱ. モティーフSEAの連鎖性

分布表から、2 作品ともモティーフ SEA 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のあることがわかる。『遠い呼び声の彼方へ！』では、B・E の部分におけるモティーフ SEA の使用例が、他が 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。『ア・ウェイ・ア・ローン』では、モティーフ SEA 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、O の部分における 6 例などが、他の部分より多くなっている。

モティーフ SEA が集中的に使われている箇所では、いわばモティ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 の部分では、第 2 ヴァイオリンがモティーフ SEA［*As, A, D*］を 3 回繰り返した後、SEA 変化形［短 2 度上行＋完全 5 度上行（*H, C, G*）］を奏する（【譜例 5】）。『遠い呼び声の彼方へ！』最終部分 O では、第 98 小節、第 1 ヴァイオリンがモティーフ SEA［*Gis, A, D*］を 6 回連続で奏し、その後、独奏ヴァイオリンのモティーフ SEA［*D, Es, As*］による上行へと繋がっている（【譜例 6】）。

複数の楽器による連鎖の例としては、『遠い呼び声の彼方へ！』の B 部分冒頭第 10 小節において、まず独奏ヴァイオリンがモティーフ SEA［*B, H, E*］から始まる旋律を奏する。それを受けクラリネットがその長 2 度下のモティーフ SEA［*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、同じくモティーフ SEA［*Gis, A, D*］をトロンボーンとハープが、音価は独奏ヴァイオリンのものに戻して奏する。それを受けさらにクラリネットが、それより長 2 度下のモティーフ SEA［*Fis, G, C*］を奏する。ヴァイオリンがモティーフ SEA［*As, A, D*］を奏し、最後に独奏ヴァイオリンと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、B の部分が終わる（【譜例 7】）。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モティーフ SEA 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。

同じく『遠い呼び声の彼方へ！』における D 部分では、モティーフが連鎖して、最終的には大きな音響へとつながる過程が示されている。D の冒頭第 20 小節で、独奏ヴァイオリンがモティーフ SEA［*Gis, A, D*］を提示、同時にフルートとクラリネットが長 2 度低いモティーフ SEA［*F, Fis, H*］を奏する。さらに 2 回このモティーフ SEA［*F, Fis, H*］が奏され、2 回目の際にはバスクラリネットとヴィオラもモティーフ SEA［*Gis, A, D*］を短い音価で奏する。3 回目にはヴァイオリン、フルートも加わってモティーフ SEA［*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、チェロによるモティーフ SEA［*D, Es, As*］が開始され、続いて第フルート、オーボエによってモティーフ SEA［*D, Es, As*］が奏され、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、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 8】）。

このようにモティーフ SEA は、反行形や逆行形を展開させて曲を構成していくのではなく、そのままの形、あるいはそれに近似した形を連鎖させることで曲の漸進力を作り出していると言える。部分の冒頭にモティーフが置かれ、次々に連鎖することで集積し音響を増し、ある程度の大きさになると、次第に連鎖の度合いが薄まって収束していくことでその部分が終了する。多くの部分の冒頭とその結尾にモティーフ SEA 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。

ⅲ．モティーフSEAの多様性と「SEA骨格図」

2 作品において、モティーフ SEA が連鎖する箇所を観察すると、モティーフ SEA がもっている音型特徴と似ている形、すなわち［短 2 度上行＋完全 4 度上行］ではないものの、［狭い音程の上行］＋［それよりも広い音程の上行］という形が多く使われていることがわかる。これまで SEA の変化形と呼んできたこれらの音型は、その使用例の多さから、モテ

ィーフ SEA と並んで、作品構造の中心要素となっていると考えられる。そしてこれら変化形の多様さから、モティーフ SEA 変化形の音程設定には、作品中における実際の使用において、かなりの自由度があることが推察される。そこで本論では、この自由度を視野に入れた「SEA 骨格図」というものを想定した（【図表 2】）。

「SEA 骨格図」は、作曲家・音楽学者である柴田南雄（1916 ～ 1996）が提唱した「骸骨図」を参考にしている。柴田は著書『音楽の骸骨のはなし（1978）』の中で、日本民謡における音階の構造を「骸骨図」と呼ぶ独自の模式図を用いて解説している。「7 音音階や 12 音音階ではない日本民謡の構造は、5 線譜以外の方法によって、より簡明に表現」（柴田 1978：p. 28）されるとし、民族音楽学者・小泉文夫（1927 ～ 1983）が打ち立てた「テトラコルド理論」に対しては、「ひじょうに簡単な、何でもない音楽的事象が複雑に解釈されている」（柴田 1978：p. 28）という見解を表明している。結果柴田は、小泉理論における「民謡・沖縄・律・都節」の 4 種のテトラコルド音階を、「骸骨図」と呼ばれる独自の模式図に集約するに至っている。「骸骨図」は完全 4 度（Konsonanz コンソナンツ）の音程関係を形成する何個かの核音が骸骨のように線で結ばれており、核音それぞれは≪領域≫を確保している。その≪領域≫の範囲は、核音から伸びる上や下への間隔音（Distanz ディスタンツ）が決定している。この模式図によって、小泉が 4 種に分けていた音階は、4 つの核音を軸にした「骸骨図」によって、一つの図式にまとめて整理されることになる（【図表 3】図表・譜例作成は筆者による）。

本論における「SEA の骨格図」は、この「骸骨図」にならい、5 線譜を用いずに、多様に変化するモティーフ SEA の変化形を、3 つの音が線で結ばれた模式図に集約して表現したものである。武満作品はもちろん日本民謡とは異なり、（図形譜や邦楽器作品を除けば）5 線譜を用いて表現されている音楽であるため、柴田理論と状況は異なる。しかし本論のこれまでの見解から、モティーフ SEA が、反行形や逆行形を駆使して音楽を構成することもなく、モティーフに近似した多様な変化形を多く使用して、音楽を展開させていることから、モティーフ SEA は、［短 2 度上行＋完全 4 度上行］という音程関係で代表されてはいるものの、基本的には、特定の音程関係に限定されない、ある程度自由な領域を持った「音の向き」を示すものであると考え、具体的な音程関係を示すことを避け、5 線譜を用いずに模式的にとらえることを試みた。柴田の「骸骨図」と同様、模式図自体は具体的な音や音価を指し示すことはなく、複数の音が提示する方向性に主眼が置かれている。

「SEA 骨格図」では音程間がいわば骨に該当し、各音は骨の関節ということになる。

この「SEA 骨格図」と柴田の「骸骨図」においては、音同士の関係性に大きな相違があり、柴田の「骸骨図」では、核音同士のコンソナンツ（完全 4 度音程）の絶対的な音程関係が前提になるが、「SEA 骨格図」においては、「狭い音程」と「それより広い音程」という相対関係の中で音程関係が変化する。よって柴田が「骸骨図」で用いている「核音」という言葉が「SEA 骨格図」では該当しない。よって本論では「始原音」という言葉を用いたいと考える。モティーフ SEA がこれだけ変化形を持つということは、武満の中で理念的・始原的原型というものが存在し、それが音楽語法「モティーフ SEA」として代表されていると考えられる。前章で引用した「この音程はあくまでも私の音感が択んだもので、海という象徴的音名は偶然に過ぎない」（武満 2000E: p. 321）という武満の言説からも、モティーフ SEA と、その背後にある原型（音感）の存在が、可能性として考えられる。すなわち「始原音」という名称は、「SEA 骨格図」が、モティーフ SEA の「始原的な形」であることを指し示すものであり、相対的な「SEA 骨格図」の音程関係に対応したものとなっている。「始原」という言葉はドイツ語で[Ur]と言い、18 ～ 19 世紀ドイツの詩人ゲーテ（1749 ～ 1832）が、植物研究において、現実にある植物の背後に想定される理念的な原型に対して名付けた「始原植物 Ur（始原）pflanze（植物）」という言葉を、本論の「始原音」の参考に用いた。

「SEA 骨格図」では第 1 始原音と第 2 始原音間の音程が短 2 度から長 2 度、第 2 始原音と第 3 始原音間の音程が短 3 度以上というように、音程設定に幅を持つ。また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 骨格図」も限定範囲の中で音程を自由に変化させる。これによりモティーフ SEA が有する、2 度＋ 3 度以上跳躍進行の組み合わせという特徴と、変化形の多様な音程との両方が考慮に入れられることになる。「骨格図」の[α]は、モティーフ SEA の形に最も近く、第 1 ～第 2 始原音が上行＋第 2 ～第 3 始原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、各始原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、さらに 3 つの変化パターンが得られる。[δ]はいわゆる[α]の反行形となっている。この計 4 パターンそれぞれの逆行形も考えられ、[α']、[β']、[γ']、[δ']と設定する。これら変化パターンを設定することで、作品中における SEA 変化形の、自由な音程設定と形の変化に対応することが可能になる。

『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では、[α]パターンが少しずつ向きを変える変化が見られる。まず[α：短 2 度上行＋完全 5 度上行（*C, Cis,*

Gis]、次にモティーフ SEA[*D, Es, As*]、そして[α：長 2 度上行＋減 4 度上行(*Fis, Gis, C*)]と連続して奏され、また再び[α：短 2 度上行＋完全 5 度上行(*C, Cis, Gis*)]となる。前節で検討した SEA モティーフの連鎖性が、変化形においてもみられることになる（【譜例 9】)。

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 変化形を連続させている。[α：短 2 度上行＋完全 5 度上行（*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 骨格図」に照らし合わせると、第 1 ～第 2 始原音下行＋第 2 ～第 3 始原音上行の[γ]パターンにあたる。そしてモティーフ SEA[*A, B, Es*]、[*Gis, A, D*]、[*A, B, Es*]と 3 回連続される。続いて[α：短 2 度＋増 4 度（*A, B, E*）]へと推移し、再びカデンツァ冒頭のに戻り、音高と音価を変え、トレモロ奏法で再び同じ[α：*C, Des (Cis), As*]が奏され、カデンツァが終了する（【譜例 10】)。このカデンツァ部分では、「SEA 骨格図」で言えば、[α]パターン（上行＋上行）が中心に使用されているということになる。第 1 ～第 2 始原音間の多くは短 2 度のままで、第 2 ～第 3 始原音間が、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と言える。

『ア・ウェイ・ア・ローン』で多く使われる次の旋律は（【譜例 11】)、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 骨格図」における[γ’]（跳躍進行の下行＋ 2 度の上行）パターンと言うことが出来る。

このように「SEA 骨格図」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モティーフ SEA 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 モティーフの拡大解釈が起こってしまう可能性もある。よって本論の分析から、SEA モティーフとの関連が指摘できる音型は、「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。この条件を元に、以下の作品についても分析を行う。

第2節　モティーフSEAからの派生
～『海へ（1981）』『夢の時（1981）』～

1981 年に発表された 2 作品『海へ』『夢の時』について、前節同様、モティーフ SEA の使用状況を見てみると、まず『海へ』はモティーフ SEA が 15 例、反行形が 1 例。『夢の時』はモティーフ SEA が 14 例、反行形 1 例、逆行形 1 例が確認できる。使用分布としては、3 曲から成る『海へ』では、第 1 曲『夜』が E・F・I にそれぞれ 1 例ずつ。第 2 曲『白鯨』が冒頭部分に 2 例。B・E に 1 例、C に 3 例、D に 2 例。第 3 曲『鱈岬』では D・J に 1 例、K に 2 例で、第 2 曲『白鯨』が 9 例と最も多く、第 1 曲は 3 例、第 3 曲は 4 例となっている。一方『夢の時』では、B に 5 例、P に 3 例、I・O・S に各 2 例、C・D・H・L・M・T に各 1 例の計 20 例。1980 年の 2 作品同様、『海へ』『夢の時』ともに、各部分の冒頭にモティーフ SEA が置かれることは多い。

『海へ』が 3 曲から成る組曲であることや、各作品の長さなど、比較する作品の規模に相違はあるものの、前節の『遠い呼び声の彼方へ！』『ア・ウェイ・ア・ローン』に比べ、モティーフ SEA の使用例は明らかに減少している。『ア・ウェイ・ア・ローン』のように、モティーフ SEA の代わりに反行形が多用されるような状況もなく、作品を形成する要素の中心が、モティーフ SEA ではなく、その変化形に移行していることが考えられる。前節で確認されたモティーフ SEA の連鎖性も、この 2 作品では、SEA 変化形にとって代わられている。

2 作品における SEA 変化形の中で、最も多く用いられるのが［α］パターンである。かつてモティーフ SEA によって引き起こされていた連鎖は、モティーフ SEA に最も近似した形である［α］パターンによってその役割が担われ、逆に［α］パターンが連鎖される中でモティーフ SEA を生じさせる状況が起こっている。『海へ』の第 1 曲『夜』におけるリハーサルマーク H ～ I のアルト･フルートソロでは、*B* が伸ばされて、［α：短 2 度上行＋完全 5 度上行（*H, C, G*）］が奏される。そこから増 4 度下行し、半音進行を経てモティーフ SEA［*Cis, D, G*］、それから半音上行し、先ほどの［α：*H, C, G*］を奏している。［α］とモティーフ SEA の第 3 始原音が、それぞれ *G* と共通しており、モティーフ SEA と［α］パターンが、G を軸に連鎖している形になっていると言える（【譜例 12】）。

第 2 曲『白鯨』の第 36 小節におけるアルト･フルートのカデンツァでは、『遠い呼び声の彼方へ』のヴァイオリンソロと同様、変化形とモティーフ SEA との連鎖が見られるが、

そこではモティーフ SEA から、モティーフ SEA に近似した変化形だけではなく、さらに異なる音型へと派生していく過程が示されている。『遠い呼び声～』の場合、［α］パターンとモティーフ SEA は交替しながら、繰り返し単独で奏されて、最終的には［α：短 2 度上行＋完全 5 度上行］へとたどりついていたが（【譜例 10】参照）、『白鯨』ではまず［α：短 2 度＋完全 5 度（*A, B, F*）］が置かれた後、多くの変化形が連結して奏される。すなわち［α］から［δ’：減 5 度上行＋長 2 度上行（*Ais, E, Fis*）］、［β：長 2 度上行＋完全 4 度下行（*Cis, Dis, Ais*）］を経て、モティーフ SEA［*A, Ais, Dis*］が 2 回続けられる。しかしこのモティーフ SEA でカデンツァは完結せずに、［増 4 度上行＋長 3 度下行（*G, Cis, A*）］が 2 回続けられる。この音型はモティーフ SEA［*A, Ais, Dis*］と関連して考えることが出来、すなわちモティーフ SEA の第 1 始原音 *A* と第 3 始原音 *Dis* のそれぞれ長 2 度下の音 *G, Cis* をとり、さらにモティーフ SEA の第 1 始原音 *A* を第 3 音に使用し、結果［*G, Cis, A*］に至っているとみなせる。この音型は、同じ第 2 曲『白鯨』の末尾でも繰り返し奏されており、第 40 小節モティーフ SEA［*Cis, D, G*］が奏され、第 1 始原音 *Cis* の長 2 度下 *H* と、第 3 始原音 *G* の長 2 度下 F がとられ、さらに SEA の第 1 始原音 Cis が第 3 音に使われた［*H, F, Cis*］という 3 音の音型が、２回繰り返されることになる（【譜例 13】）。

『夢の時』においては、モティーフ SEA が旋律の起点として機能する例と共に、モティーフ SEA が旋律の中に挿入される例も多く見られるようになる。O の第 75 小節では、まずモティーフ SEA［*Gis, A, D*］で開始され、第 3 始原音が半音さがって *Des* から［γ：*Des, C, Es*］が奏される。そこから SEA 逆行形［*Es, B, A*］さらに［*C, G, Fis*］と下行してから、またモティーフ SEA［*Fis, G, C*］が奏され、第 1 始原音の *Fis* に戻って旋律が終わる（【譜例 14】）。この旋律は殆どモティーフ SEA によって形成されているが、これと類似した形で、かつ変化形に派生している旋律がリハーサルマーク T の部分に見られる。冒頭の 102 小節において、SEA モティーフ［*E, F, B*］を起点として旋律が始まり、そこから、まず［α’：*Des, F, Es*］、さらに［α’：*G, H, A*］、［α’：Des, F, E］と下行する。この［α’］は、SEA 逆行形の第 1・第 2 始原音の音程の幅が広がったものと見なせる。この音型はさらに第 2・第 3 始原音の間隔も広がった［*G, H, F*］へと移行していき、低音楽器による *H, F* のユニゾンへと繋がっていく。この *H, F* はその直前 101 小節から見られたもので、第 100 小節からのモティーフ SEA［*H, C, F*］の第 1・第 3 始原音にも関連した音型と考えられる。この箇所では、モティーフ SEA が連鎖を重ねながら、減５度の *H, F* という、モティーフ SEA の音程関係とは異なる音型へと派生していく過程が示されていると考え

られる（【譜例 15】）。

このように『海へ』『夢の時』では、モティーフ SEA の新たな展開が示されていると考えられる。モティーフ SEA の使用例は減り、反行形や逆行形の使用も多くは見られなくなる代わりに、変化形の特に［α］パターンの使用が増える。この変化形はモティーフ SEA の特徴の一つである連鎖を引き起こしているが、その連鎖は結果としてモティーフ SEA やそれに近似した変化形とは異なる、別の音型を派生するに至っている。それは武満が『遠い呼び声～』におけるモティーフ SEA の解説の際に示している、SEA モティーフに続く 3 度上行の旋律とはまた違う音型であり、モティーフ SEA が新たな音楽の脈絡を造り出していることが考えられる。

このような状況下で『海へ』及び『夢の時』では、旋律の起点にも、旋律の中にも組み込まれない、まったく単独の SEA モティーフの例も多く見られるようになる（【譜例 16】）。これはモティーフ SEA から派生された音楽の中に、あらためてモティーフ SEA が挿入されていると言える状況であり、これは次の作品群以降に見られる、自己引用としてのモティーフ SEA の性質を予感させるものである。

第3節　自己引用としてのモティーフSEA

～「雨」シリーズ(1981～1982)、『夢の縁へ(1983)』『リヴァラン(1984)』～

1981 から 1982 年にかけて雨シリーズ『雨の樹（1981）』『雨ぞふる（1982）』『雨の呪文（1982）』『雨の樹素描（1982）』が集中的に発表され、翌年には「夢」シリーズの『夢の縁へ（1983）』、そして再び『フィネガンズ・ウェイク』から材をとった『リヴァラン（1984）』が続く。これら 6 作品におけるモティーフ SEA の使用状況は、『雨の樹』はモティーフ SEA が 3 例で反行形や逆行形が各 1 例。『雨ぞふる』がモティーフ SEA は 5 例、反行形 5 例、逆行形 1 例。『雨の呪文』ではモティーフ SEA の使用はみられず、反行形 2 例、反行形の逆行形が 1 例、逆行形 3 例が確認できる。『雨の樹　素描』はモティーフ SEA が 2 例、逆行形が 4 例で反行形は見られない。『夢の縁へ』はモティーフ SEA が 11 例、反行形・逆行形は 0。『リヴァラン』はモティーフ SEA が 3 例、反行形 1 例が見られる結果となっている。80 年代前半を締めくくる 6 作品においては、モティーフ SEA は 10 例前後に減り、『雨の呪文』のように全く使用されない作品もあらわれるが、この作品については、モティーフ SEA が無い代わりに、他の作品よりも反行形・逆行形の数が多い。SEA 変化形が中心になっていることは前節の 2 作品と共通しているが、モティーフ SEA の使用がさらに限られてくることが注目される。

『雨の樹』は冒頭からしばらく、モティーフ SEA の音程を避けるように、オクターヴや 7 度といった幅広い音程が中心に使われ、モティーフ SEA 及びその変化形を特徴とする 2 度の音程が殆ど表れない。A 部分の第 23 小節あたりから、［α：*Es, F, A*］が連続して奏され、モティーフ SEA の要素が導入され始める。それからしばらくまた 2 度を避けた跳躍進行が中心になるが、第 40 小節に［α：*Fis, Gis, C*］が登場するのを契機に、［α］の音型が［*H, Cis, F*］、［*Fis, Gis, H*］、［*C, D, Fis*］と連鎖を起こす。そして第 49 ～ 50 小節では、［α：*B, C, E*］が連続して 3 回奏され、そこからは音程が狭くなり、全音進行へと移行していく（【譜例 17】）。その後も［α］音型が続く中、H の部分冒頭に、作品中数少ないモティーフ SEA の一つである［*A, B, Es*］が強く奏される。冒頭に置かれることでモティーフ SEA が明確にされるという特徴が、ここでも見られることになる。第 111 小節以降の極小主義的な要素が見られる部分では、［γ/β’/γ］（[/] は 2 つの変化形が 2 音を共通して連結していることを表す。以下同）の連結と解釈出来る［*(H), Cis, C, Es, D, F*］が繰り返される（【譜例 18】）。『雨の呪文』においても同様の部分が見られ、フルートが

［γ＋α］の連結、すなわち［*D, Cis, F, Cis, D, F*］を繰り返し、クラリネットは［γ’：*(H), (D),F, Cis, D*］を繰り返している。

『雨ぞふる』は、曲全体としては、冒頭アルト･フルートが奏する 3 度の上下する旋律［*As, C, E, C*］が中心に据えられている。しかしその旋律の末尾になると SEA 変化形が導入され、3 度の要素を失う。主に［β］と［α’］の連結が付けられ、さらに半音が付加された形になっている。このことにより、冒頭における 3 度が中心の音楽は、A の部分においてすでに弦によって、半音が中心の展開へと置き換わり、第 9 小節目にはクラリネットが変化形［α：*F, Ges, A*］が起点の旋律を始めることで、モティーフ SEA 中心の音楽の脈絡が起こる。この［α］の後には 3 度の上行が続き、これは『遠い呼び声の彼方へ！』における武満の言説でモティーフ SEA に付加されていた 3 度上行の音型と類似している。その後の下行音形も、『遠い呼び声～』の中で見られる音型と類似しており、この一連の音の動きはモティーフ SEA から派生されたものと言える（【譜例 19】）。D の部分では『雨の樹素描』でも使用される、SEA 変化形［γ］から始まる対称図形を描く音型が 2 回繰り返される。この後の第 25 小節では『雨の樹素描』と全く同じ音型がさらに引用されることになる。これは［β’/γ］＋3 度の上行とみなすことが出来る（【譜例 20】）。以降［α］、［γ］、［δ］と SEA 変化形の様々なパターンが表れると共に、冒頭から続く 3 度中心の旋律も共に奏されている。

前節『夢の時』でモティーフ SEA から派生した *H, F,*の音型（【譜例 15】）が『雨ぞふる』O 部分でも確認できるが、ここではモティーフ SEA はその前後になく、最初から *H, F* に関連した減 5 度から開始されており、そこにトランペットが SEA 変化形［γ＋β’］を重ねている。つまりモティーフ SEA から派生された音型が、この部分においてはモティーフ SEA から切り離されて独立して使われ、そこに改めて SEA 変化形が結び合わされていると言える（【譜例 21】）。トランペットの旋律は、この箇所以降も何度も繰り返され、次節における『ウォーター・ドリーミング』での反復使用に繋がるものと考えられる。

『雨の樹　素描』は、変化形は［α］と［β］の使用が多く見られる他、先述のように「雨ぞふる」と共通する音型が 2 カ所ある（【譜例 20】）。J 部分の第 44 ～ 45 小節には、SEA 変化形［γ：*F, E, B*］が起点で始まる、対称図形を描く音型が『雨ぞふる』同様 2 回繰り返される。また曲の末尾第 63 ～ 65 小節では、［β’/γ/β’/γ］と連結する音型が 2 回繰り返される。『雨ぞふる』ではこの 2 つの要素は連続して提示されていた。

モティーフ SEA 使用例が見られる第 26 小節では、『雨の樹素描』の曲全体が 16 分音符

の音価で構成されているのに対し、モティーフ SEA は比較的長い音価で奏されており、明確化されていることが考えられる。このモティーフ SEA に類似した音価が、第 21 小節の半音進行＋［δ：*F, E, Cis*］、及び第 24 ～ 25 小節の［*As, A, As, G*］で予告されており、『遠い呼び声の彼方へ！』での冒頭～ A 部分から B 部分における、SEA モティーフが初出するまでの過程と類似している（【譜例 22】）。

『夢の縁へ』は、この時期の作品の中では最もモティーフ SEA の使用例が多い。各部分冒頭に置かれる例が多い点は、これまでの作品と共通する他、ギターソロにおけるモティーフ SEA の分布に特徴が見られる。すなわち、第 66 小節で、オーケストラからギターソロへ移行する部分の最初にモティーフ SEA が置かれ、反対に第 105 小節では、ギターソロの末尾にモティーフ SEA が置かれ、オーケストラへの交替が行われる構図になっている（【譜例 23】）。このようにギターソロとオーケストラとが交替するタイミングにモティーフ SEA が置かれることで、協奏というスタイルが持つコントラストによる、モティーフ SEA の明確化が意図されていると考えられる。同様のことは 1984 年発表の『リヴァラン』でも見られる。『リヴァラン』におけるモティーフ SEA の殆どは、ピアノソロに登場し、旋律の起点としてモティーフ 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、ピアノソロへ移行する区切れに置かれており、明確にモティーフ SEA が聞こえる構図となっている（【譜例 24】）。また『リヴァラン』では冒頭から［α］パターンを始めとする変化形が多用され、音楽が最初からモティーフ SEA の要素をもって構成されていると言える。第 17 ～ 19 小節では、独奏ピアノがまず第 17 小節において、［β’/γ］の連結とみなせる旋律［*Fis, A, As, H*（短 3 度上行＋短 2 度下行＋短 3 度上行）］を奏し、同じ連結パターンが、音程差を若干広げて第 18 小節において［*E, As, G, B*］と繰り返され、そして第 19 小節では［*H, B, As, G*］、および［*Es, Cis, H, G*］と、さらに音程差を繰り返されている。3 小節間で変化形が、パターンは変えられずに、徐々に音程の幅を広げていく過程が示されている（【譜例 25】）。

80 年代半ばの 6 作品においては、作品全体に SEA 変化形とその派生音型が広がり、モティーフ SEA については、連鎖や旋律の起点としての積極的な使用はなされなくなる。その代わりに、使用回数が少数であるゆえに、モティーフ SEA はより明確さを持つことになる。起点や連鎖としての役割を担わないモティーフ SEA は、SEA から派生された音楽の脈絡の中にいわば単独で挿入される状況になっている。

このことは 80 年代の「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、

『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、その引用の方法は、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て、武満の音楽の脈絡を寸断するように挿入されていることに特徴がある。そして引用後は、モティーフ SEA 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。モティーフ SEA はドビュッシーの引用と近い箇所で使われることが多い。

このことから武満は、80 年代作品においては、モティーフ SEA を自己の語法として代表させ、SEA から派生した音楽の脈絡の中にモティーフ SEA を挿入することで、いわば自己引用を行っていると言える。ここでいう自己引用の具体的な先行作品は、モティーフ SEA 使用を初めて公的に表明した『遠い呼び声の彼方へ！』であると言える。武満は『遠い呼び声の彼方へ！』において、モティーフ SEA を連鎖性をともなわせながら展開し、その後の 80 年代作品において、この作品から引用する形でモティーフ SEA を利用し続けてきたと言える。そして 1991 年の『夢の引用』において、ドビュッシーの『海』から引用を行い、自己の引用とかけあわせる、いわば二重の引用を展開させたと言えるのではないだろうか。『夢の引用』においては、『遠い呼び声の彼方へ！』が、ドビュッシーの『海』からの引用と同様に、オーケストラスコアそのままの形での引用がなされる部分があり（【譜例 41】参照）、このことからも『遠い呼び声の彼方へ！』と『夢の引用』が、「引用」という要素によって繋げられていることが考えられる。『夢の引用』については第 3 章において詳しく検討する。

自己引用としてのモティーフ SEA が考えられる 6 作品であるが、そこには 2 つの方向性が考えられる。ひとつは、変化形が全体的に多く見られる『雨の樹素描』や『リヴァラン』のように、モティーフ SEA から派生した音楽の脈絡にモティーフ SEA があらためて引用される方向と、一方では『雨の樹』や『雨ぞふる』のように、モティーフ SEA の音程を避けた音楽の脈絡とモティーフ SEA とが対峙させられるという方向である。どちらの方向性においても、ある脈絡のうちにモティーフ SEA を引用するという状況は共通していると言える。この 2 つの方向性が、80 年代後半にさらにどのような展開をみせるのか、次節で検討する。

第4節　SEA変化形の固定と反復

～『夢みる雨(1986)』『ウォーター・ドリーミング(1987)』～

80 年代最後の 2 作品『夢みる雨（1986）』『ウォーター・ドリーミング（1987）』においては、『夢みる雨』がモティーフ SEA が 3 例、反行形・逆行形はともに見られない。『ウォーター・ドリーミング』においてはモティーフ SEA が 4 例で、反行形・逆行形についてはやはり確認されない。80 年代前半の作品と比較すると、モティーフ SEA の使用例はさらに限られ、反行形・逆行形の使用もなくなるが、変化形に関しては、同じパターンの反復使用が目立ってくる。

『夢みる雨』は[γ]パターンが中心の作品になる。モティーフ SEA は第 45 小節の分散和音の中で奏され、明確にされているとは言えない。[γ]パターンは音の移行もあまり行われなくなり、[*Dis, Cis, Gis*]と[*H, A, E*]の音型が、音価の大きな変化もないまま、繰り返されることが特徴的である（【譜例 26】）。これは前節の『雨の樹』における極小主義的な部分との類似が考えられるが、『雨の樹』では、3 人の奏者によるアクセントや音のずれによって変化が施されていたが、ハープシコードのソロ曲である『夢みる雨』では、そのようなアンサンブルによる変化は期待できない。これまでの考察から、モティーフ SEA の特徴である連鎖性は、モティーフ SEA が置かれることで、同じ変化形パターンでも音程が異なる形への多様な連鎖と、さらにモティーフ SEA と音程関係の異なる音型への派生という要素が考えられた。その観点から見ると、『夢みる雨』における[γ]の連続する状況は、モティーフ SEA の性格が、連鎖から反復へと移行したということが考えられる。

『ウォーター・ドリーミング』は使用分布表を見ると、変化形の多様性が他の作品と比較しても際立つ。[α’] を除く全てのパターンの使用が確認できるが、それは同じ形での連鎖性が失われ、拡散していることの現れであり、モティーフ SEA の機能の弱まりを示唆するものと言える。同時にフルート･ソロは、『夢みる雨』同様に反復の要素を持っており、第 4 小節から奏される[β’/γ]を中心とした旋律は、若干の変容が施されつつも、大きな展開は見られず作品全般にわたって反復されている（【譜例 27】）。オーケストラはフルート・ソロがもつ SEA 変化形パターンの音型に反映された音型を奏する。J の部分第 77 ～ 78 小節では、モティーフ SEA の明確な引用が見られる。その前のオーケストラの旋律を受け継いだフルートソロによって[α：*F, G, H*]から始められ、音程の幅を広げ、モティーフ SEA[*B, H, E*]を 2 回奏するに至る。しかし『リヴァラン』のように協奏

スタイルのコントラストを生かした SEA モティーフの明確化は見られない（【譜例 28】）。O の部分第 111 ～ 112 小節では、［α］パターンを使用した連鎖を用いて音響が大きくされる部分があるが、『遠い呼び声～』の例に比べ、連鎖した際の要素は薄く、下行する際には［δ］の音型がホルンに見られるのみで、フルート・ソロを始め、全体としては幅広い跳躍進行がなされ、SEA の要素が避けられている（【譜例 29】）。作品末尾の第 134 ～ 139 小節では、フルート･ソロは同じ音型を反復し、最後の音は小節の最後まで区切られておらず、反復がこれ以降も継続されることを暗示するようである（【譜例 30】）。

このように 80 年代後半の 2 作品においては、モティーフ SEA が有していた特徴が弱められていることがわかる。連鎖の要素が残っている部分でも、それまでの作品と比較すれば、希薄な処理に終わっていると言える。変化形が作品の中心になっているが、その変化形も連鎖性を失い、同じパターンに固定化され反復するか、核となる変化形パターンがなくなり、音楽の漸進力を生み出す連鎖性は失われている。前節に考察した自己引用としてのモティーフ SEA は、『ウォーター・ドリーミング』においては確認できるが、『夢みる雨』においては自己引用と言えるほどには明確にされておらず、完全に SEA 変化形［γ］の反復によって音楽が形成されていると考えられる。

モティーフ SEA は 80 年代当初は、旋律の起点として働き、自由に音程設定を変えることで変化形を連鎖させたり、音型をあらたに派生することで、音楽の漸進力を生み出していた。80 年代後半においてそれは、変化しないまま反復される、いわば展開のない音楽を形成するに至ったと考えられる。次章、この 80 年代の指向性をふまえ、ドビュッシーの引用が導入される『夢の引用』において、モティーフ SEA がどのような展開をされているか、考察を進めていきたい。

第3章 『夢の引用』分析

第1節 作品について

1991 年に発表された『夢の引用』は、先述のように、モティーフ SEA の使用の他、自作品の引用、そしてドビュッシーの『海』の引用が大規模に行われていることが最も特徴的である。従来この作品は武満研究において、武満作品の中でも例外的な作品とされ(「1990 年代に入ってから、(中略) これまでになかった他の傾向」(佐野 1999 : p。182))、決して重要な作品とはみなされていない (「≪夢の引用≫は武満の多くの管弦楽曲のなかで抜きんでた大作とも傑作ともいえないかもしれない」(船山 1998 : p. 39))。しかしバートが「武満自身の後期の作品のコンテクストを再構成した素材も取り入れた」作品であると指摘しているが(バート、小野(訳) 2006 : p. 259)、本論ではこの作品を、80 年代の「夢」「水」シリーズから繋がる、重要な集大成的作品としてとらえている。この作品で引用されているドビュッシーは、武満が生前から影響関係を指摘され、武満自身もそれを積極的に認めていた作曲家であるが(「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 2000F : p. 28))、本作においてそのドビュッシーがどのように引用されているのか、モティーフ SEA 及び 80 年代作品との関係と併せて、検証をしていきたい。

ドビュッシーと武満の関わりは、第 1 期[SEA 以前]の代表作である『ノヴェンバー・ステップス (1967)』にも存在している。武満は後年、『ノヴェンバー・ステップス 』作曲の際にドビュッシーの『牧神の午後への前奏曲(1892~94)』と『遊戯(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 : p. 187)。そして『ノヴェンバー・ステップス』と同時期に書かれ、当初『ノヴェンバー・ステップスⅡ』と題されていた、オーケストラのための『グリーン (1967)』は、『遊戯』との符合が見られる他、作品について「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 2000G: pp. 400-401) という武満自身の言説もあり、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る。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『夢の引用―― Say sea, take me!(1991)』では、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もある中、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であり、てらいのない作曲姿勢を見せていると言える。

『夢の引用』は、1991 年 10 月 13 日イギリス・ロンドンのバービカン・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、ストラヴィンスキーの『3 楽章のシンフォニー（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（全集 1：pp. 174~176）。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（フラグメンタル）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（アンビギュアス）な構造を指している。副題の Say sea, take me! はエミリー・ディッキンスンの詩の一節で、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。私が心から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 2000G: p. 445）

武満の言説から、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』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。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 の部分を認識するよりも、冒頭から繰り返される［*D, C, Fis, D*］というモティ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』の各部分をランダムに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。

第2節 作品分析

『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 Ⅰ a とに分かれている）。そのうちの 9 つの部分、Ⅱ、Ⅲ、Ⅳ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅶ、Ⅸ、Ⅹ、Ⅺ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採っているからである。旋律だけの引用という例は少なく、原曲のオーケストラスコアをそのまま抜き取って作品に挿入するという、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、原曲のままに引用するため、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急に奏されるといった状況が起きている。原曲と完全に同じ形での引用が見られるのは、Ⅱ、Ⅴ、Ⅵ、Ⅸの部分で、Ⅱでは『海』の第 2 曲『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では第 3 曲『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では第 1 曲『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、Ⅸでは同じく第 1 曲『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。

まずⅠにおいて、作品全体を通じて繰り返される［*D, C, Fis, D*］という音型が冒頭から提示される。この音型は「SEA 骨格図」に照らし合わせると、［γ］パターンとみなせる。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が変化し、そこにハープ・チェレスタ・パーカッションが加わる。Ⅰ a 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が、ここでは、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』からの旋律に類似した音型がピアノによって奏されていることが注目される。この旋律は総奏によって寸断され、［*D, C, Fis, D*］が再び挿入されて締めくくられる。

Ⅱから『海』の引用が本格的に登場するが、引用の直前に 2 台のピアノだけの部分が 5 小節ある。作品冒頭から頻繁に提示される［γ］パターンの音型［*D, C, Fis, D*］が、半音下の［*Cis-H-F-Cis*］に下げられて、第 2 ピアノの最低音域で奏される。第 2 ピアノ、第 1 ピア

ノと順番にその音型が奏された後、『海』の引用が始まっている。この箇所に見られるように、2 台のピアノの演奏からオーケストラに移行する際、そこに引用がともなうというパターンが、本作品には幾つか見受けられ、前章の 80 年代作品における、特に協奏スタイル作品『夢の縁へ』や『リヴァラン』との類似が確認できる。ピアノからオーケストラへの音響変化によって、引用の存在が際立たせられていると言える。

II では『Ⅱ．波の戯れ』から 1 箇所と『Ⅰ．海の夜明けから真昼まで』から 1 箇所の計 2 箇所の引用が連続して並べられている。引用箇所の内容は、イングリッシュ・ホルンとクラリネット、ファゴットによる持続音と同時に、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し、遅れてフルート 1，2 による長 3 度で重なりながらの下行音型の旋律、下りて来た旋律を受け継ぎクラリネット 1，2 がやはり長 3 度で重なりながら *Fis* と *C* の間を上下するというものである。この引用後、さらに『Ⅰ．海の夜明けから真昼まで』の第 123 小節～第 126 小節の 4 小節が引用される。弦による和音の上に、イングリッシュ・ホルンとチェロのソロが旋律を奏するというもので、原曲では第 1 曲目の終結部に近い箇所である。この箇所は原曲そのままの形ではなく、新たな要素として、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。特徴的なのは、第 1 ピアノが、その直前に引用されている『Ⅱ．波の戯れ』のフルートとクラリネットによる旋律を、再び奏している点にある。つまりここでは 2 つの引用箇所が、ただ連続して並べられているのでなく、引用された旋律同士がさらに組み合わされている点が特徴的である。二番目に引用されたイングリッシュ・ホルンの旋律は、4 小節のうちの 2 小節をかけて *C* から *Es* まで下行し、残り 2 小節で *C* から *As* 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、一番目の引用『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は半音下げられ、2 つの引用を結合するための調整がなされている（【譜例 31】）。さらにここに第 2 ピアノとフルート、ホルンが作品冒頭から奏されている［*D, C, Fis, D*］のモティーフを重ねてゆき、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、作曲者による引用を指摘する枠は明確に閉じられておらず、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。上記のドビュッシーの旋律に SEA 変化形パターンを照らし合わせてみると、*Cis* から始まった旋律が半音進行で下行した後に、［δ：*B, A, Fis*］＋［δ：*F, E, C*］と、それからさらに下行して、また 3 度が続くという旋律とみなすことが出来る。クラリネットの旋律についても、*Fis* から半音下がり［δ：*F, E, C*］＋［δ’：*C, E, F*］を繰り返していることに

なる。このように、いずれのドビュッシーの旋律も、モティーフ SEA と関連させることが可能である。

引用からもとの音楽の脈絡へと移行する部分では、イングリッシュ・ホルンの旋律が全音音階で上行すると同時に、第 1 ピアノとハープ・チェレスタが［δ’: *As, D, E*］から始まる旋律で上行する。引用部分においてイングリッシュ・ホルンによって奏されていた旋律は、総奏では 4 度上に移調されて、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。副旋律はモティーフ SEA［*G, As Des*］が旋律の起点として働いており、長 3 度上行＋長 3 度上行と武満の定義通り（【譜例 2】参照）に進んだあと、［γ’＋γ’: *B, G, As, F, Ges*］という変化形パターンの連結を奏している。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（【譜例 32】）。

この後 very short と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、木管によってモティーフ SEA［*G, As, Des*］が二度置かれた後に、『Ⅱ．波の戯れ』の第 66 ～ 69 小節が、今度は原曲と異なる形で引用される。引用旋律に SEA 骨格図を照らし合わせると、［δ：*B, A, Fis*］と、［γ：*Dis, Ceses, Fis*］になる（【譜例 33】）。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。その後に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する。このアルペジオは半音進行を経て［α：*F, Fis, A*］が 3 回含まれるものである。それから冒頭から反復されている［*D, C, Fis, 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 の部分であるが、その直前に、II でみられたのと同じく、2 台のピアノが中心になる IV がある。IV は 2 台のピアノの他に、フルート 1, 2 とホルンが加わり、原曲ではオーボエが演奏している『Ⅲ．風と海の会話』9 ～ 11 小節の旋律が、フルートによって引用される（【譜例 34】）。この後、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［*D, C, Fis, D*］モティーフが同様に奏されると共に、先ほどフルートによって引用された『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、次の Ⅴ で引用されている部分に移行することになるが、『夢の引用』においてはその展開は省かれ、新たな旋律が付けられている。それは SEA 変化形［α：*C, Cis, Gis*］から始まり、さらに［δ＋δ：(*F, E, B*)（*B, A, Fis*)］の連結するもので、ドビュッシーの引用旋律における半音進行の旋律が、SEA の第 1、第 2 始原音の短 2 度と結び合って旋律を形成していると考えられる（【譜例 35】)。それから 2 台のピアノが和音を奏し Ⅳ の部分は終わる。

Ⅴ は引用によって開始される。『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 声部のモティ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 オクターブ下の音高で刻み、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の旋律に短 6 度下で重なり、半音階で反進行する。このモティーフが増 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ティーフが繰り返されるというものである。この旋律にはモティーフ SEA［*D, Dis, Gis*］の 2 回繰り返しが読み取れる（【譜例 36】)。このあとに、イングリッシュ・ホルン、クラリネットによって、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っている。このように、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、全く違う脈絡として作られていることになる。

Ⅴ の引用後は、クラリネットの短い音型がホルンによって引き継がれ、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、SEA 変化形［γ］を含む旋律を 2 回奏しながら上行。フルートと弦によって、2 度の下行が奏され、それが［δ：*E, D, H*］へと繋がる。同時にオーボエとイングリッシュ・ホルン、クラリネット 1、ハープは副旋律を奏する。形は［β＋β＋α＋δ’ *Gis, A, Fis, Gis, E, Fis, A, Cis Dis*］となる。SEA 変化形の連鎖の特徴が読み取れる部分である（【譜例 37】)。

続く Ⅵ の部分ではまず弦 5 部による旋律が奏され、そこにピアノとホルン、ハープ、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。旋律は長 2 度を上下した後、［α：*D, Es, G* ＋γ：*G, Fis, A*］、5 度、6 度の跳躍を経た後、SEA［*Gis, A, D*］が奏されている。この旋律をフルートが受け継ぎ、同じく［*Gis, A, D*］を奏する（【譜例 38】)。それから Ⅴ で引用されていた旋律が簡略化されて、弦によってトレモロをともなって奏された後、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・ハープ・チューブベルがそれぞれ組となって、交互に音を奏する。その後『Ⅰ．海の夜明けから真昼まで』の中間部分にあたる第 53 小節～第 55 小節の 3 拍目までが、オーケストラスコアの完全な形で引用される。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構成された下行音型を繰り返す。ホルンの旋律には［δ：*Des, Ces, As*］が確認でき、その反復と見ることが出来る（**【譜例 39】**）。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を奏する。そのリズムと同じくフルートが下行音型を奏し、ハープとクラリネットとファゴットがそこに重なる。『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、フルートとハープ、チェレスタ、第 1 ヴァイオリンによって再び奏される。第 1 ピアノには、『遠い呼び声の彼方へ！』で中心素材の一つとなった［α：*C, Cis, Gis*］が確認できる。

VII では『Ⅲ．風と海の会話』の第 56 ～ 61 小節が引用されている。引用された旋律は半音が主であるが、［δ：*B, A, F*］の音型が読み取れる（**【譜例 40】**）。フルート、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、そしてホルンの和音と、原曲そのままの楽器編成での完全な形の引用がなされている上に、2 台のピアノが断片的な音型を加えている。ここでのピアノが奏する音型は、3 ～ 6 度が中心の旋律の他、末尾には［γ：*Dis, Cis, A*］、及び［α：*Cis, D, Fis*］が見られ、引用が終わる箇所で［α］が繰り返し奏されている。引用箇所の直前、すなわち VI の末尾にあたる部分は、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することでいわば導入の役割を果たし、曲と引用部分との繋がりがゆるやかにされている。ここでピアノは『Ⅲ．風と海の対話』から IV で引用した 9 ～ 11 小節の旋律を再び奏しており、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。引用箇所の後は、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 ピアノは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, Fis, D*］のモティーフが提示されて VII の部分が終わる。

VIII に入り、2 台のピアノの部分になるが、ここで『遠い呼び声の彼方へ！』からの引用がなされている。原曲の第 22 ～ 23 小節にあたる部分で、モティーフ SEA が多用される、連鎖の例として前章であげた部分である（【譜例 8】参照）。ここはピアノとオーケストラの交替が明確な部分の一つで、交替する直前にはモティーフ SEA が表れている（【譜例 41】）。前章で述べたように、この部分から、モティーフ SEA を武満の自己引用としてとらえる場合に、『遠い呼び声の彼方へ！』が具体的な先行作品であるということが考えられる。ドビュッシーの『海』と並び、オーケストラスコアを挿入する方法で引用がなされる唯一の自作品であり、武満において、モティーフ SEA を展開させた代表作品とみなされていることが考えられる。これにより『遠い呼び声の彼方へ！』と『夢の引用』は 80 年代作品を挟んで、「引用」という要素で繋げられていると言える。

次の IX で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補足され、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き、ヴァイオリンのソロがそこに重なることになる。ピアノが IX の冒頭から武満独自の旋律を奏し、そこに上記の引用が挟まれて、また引き続き IX の冒頭にピアノが提示した旋律が総奏によって奏される構図になっている。80 年代作品において、モティーフ SEA が旋律の中に組み込まれた例と同様、武満の旋律にちょうどドビュッシーの引用旋律が挿入された形になっていると言える。武満の旋律を SEA 骨格図に照らし合わせると、［γ＋δ’］の連結する旋律であり、これは『雨ぞふる』でトランペットが奏した旋律音型と同じものである（【譜例 21】参照）。一方 2 度の動きに終始するドビュッシーの引用旋律が、武満の旋律における半音進行と繋がり、両者が結びあわされていると言える。（【譜例 42】）。

X においても、同じく『Ⅲ．風と海の対話』からの引用がなされる。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』においてはフルートのみになり、オーボエは音を延ばし、クラリネットが代わりにオーボエの旋律を担当するという変更がみられる。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。ハープ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、ヴィブラフォンも追加される。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、クライマックスへと進んでいくが、『夢の引用』は逆に静かな方向へと向かうことになる。そして『Ⅲ．風と海の対話』の旋律は、『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され、一つの旋律を形成するに至る（【譜例 43】）。さらにゲネラルパウゼを経て 2 台のピアノのみの部分で、ここまで一度も引用されていないかった『Ⅲ．風と海の対話』の第 31 ～ 36 小節のトランペットの旋律がさらに追加されて結合し、結果新たに出来上がった旋律は［δ、β、α、γ］と 4 つすべてのパターンが含む［*Ces, Asis, Ges* ＋ *F, Ges ,Es* ＋ *Fis, Gis, H* ＋ *E, D, Fis*］ものになっている（【譜例 44】）。

続く XI の部分冒頭では、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、重厚なオーケストレーションがなされている。その後に 2 台ピアノによるカデンツァ部分が置かれ、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。

最後の XII の部分は、モティーフ SEA を起点とする上行音型の旋律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, Fis, D*］のモティーフを奏し、最後にはピアノのみで同じモティーフを奏して曲が終わる。

第3節　分析の考察

以上の分析から曲構造と引用の関係を記したものが【図表 4】である。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ている。原曲では繋がらない部分を連続させたり、逆に原曲では繋がっている部分が別の脈絡に置かれている場合も見られる。徳丸吉彦は『モーツァルトと間テクスト性』の中で、音楽的引用について、ゾフィア・リッサによる「既存の音楽的フレーズを元とは異なる文脈で使用する」という定義に、さらに「引用される先行物は、時間的な流れにおいて、隣接する要素から分離されなければならない」という追加条件を加えている（徳丸 2008：p. 90）。この定義と武満の『夢の引用』を比較すると、武満の引用法の独自性が浮かび上がってくる。すなわち、『Ⅰ．海の夜明けから真昼まで』『Ⅱ．波の戯れ』については、先行するドビュッシーの曲とは「異なる文脈」が作り出され、定義通りである一方で、『Ⅲ．風と海の会話』は、断片ながら、ほぼ元の文脈通りに並べられている。特に【譜例 44】にみられる、『Ⅲ．風と海の会話』からの二つの引用を結びつけた旋律については、ドビュッシーの原曲の終結部分において繰り返し使用される代表的な二つの旋律が使用されており、『夢の引用』も同様に終結部分に近い部分で上記の旋律が使われることから、原曲の文脈通りになっており、厳密には定義から外れるように思われる。ただ『夢の引用』は、確かに全体的には『Ⅲ．風と海の会話』の文脈に乗っ取って構成されているものの、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、武満は比較的静かな結末に音楽を進めている点で、「異なる文脈」になっているとも言える。また、Ⅳから Ⅴ への移行部分でみられたように、原曲では続いていく部分が、『夢の引用』において、ほぼ並べて置かれているにも関わらず、数小節武満独自の旋律が差し挟まれており、徳丸の定義である「時間的な流れにおいて、隣接する要素から分離」に半ば反しつつも、結果としては異なる脈絡になっていると言える。

引用と並んでこの曲の特徴である協奏スタイルの点では、曲と引用の繋がりの部分が、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の多いことがわかる。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の二つがあることがわかる。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。第 1 章で概観したように、武満作品には協奏の形式をとる作品が多く、オーケストラのための作品が 30 曲に対し、独奏楽器とオ

ーケストラによる作品は 26 曲にのぼる。前者の 30 曲には映画音楽の編曲なども含むため、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しての立場が窺える。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。

『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であり、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や、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点など、典型的な協奏曲の形式を踏襲していると言える。すなわちソリストの存在が作品を支えているといえる。『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・サーキンとポール・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を学び作品に織り込んでいると言える。このようにソリストの存在と本領を見せる作曲姿勢は、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独特といえる。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の引用が置かれていることで、ドビュッシーという存在も明確にされ、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と言える。前章で分析した 80 年代作品における協奏スタイルの作品、『遠い呼び声の彼方へ！』『夢の縁へ』『リヴァラン』『ウォーター・ドリーミング』では、オーケストラとソロの交替部分に、モティーフ SEA の引用が多く見られたが、『夢の引用』における、ドビュッシーの浮き彫りのさせ方は、80 年代作品におけるモティーフ SEA の扱いを踏襲したものと考えられる。

ソリストとドビュッシーの特質を提示しながら、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』ではまず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、新しい旋律を生みだ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運ばれる。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、新たな脈絡を創りだ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。

その際に武満は自己引用としてのモティーフ SEA を掛け合わせていると考えられる。モティーフ SEA は、ドビュッシーの引用部分から元の脈絡に戻る際に使われたり、ドビュッシーの引用が始まる直前にも置かれる。曲全体の中間部分ともいえる VI の弦の旋律にも使われ、中間の句読点のような役割をしていると考えられる。SEA が有している、各部分を区切る役割がここで作用している。最も SEA が表れる『遠い呼び声の彼方へ！』の引用部分では、直前のピアノも SEA を提示し、『遠い呼び声～』の引用を導く構造になっている。『夢の引用』においてドビュッシーの『海』とモティーフ SEA ならびにその代表作品である『遠い呼び声の彼方へ』は、同じ重要度をもつ引用素材として扱われていると考えられる。さらに曲全体を通して繰り返される〔*D, C, Fis, D*〕は、同じ［γ］パターンを持つ『夢みる雨』における旋律の状況に類似しており、80 年代の展開でモティーフ SEA が至った「反復」の要素を受け継いでいるとも言える。さらに『Ⅲ．風と海の対話』の 9 ～ 11 小節が、『夢の引用』全体にわたって 3 度引用されることから、ドビュッシーの引用旋律によっても反復の要素が形成されている。

『夢の引用』では、ドビュッシーの旋律が最終的に組み直されて新しい旋律が形成され、そこにモティーフ SEA という 80 年代武満音楽を代表する指向が結び合わされ、両者が同時に提示されているといえる。ソリストたちも、原曲の形そのままで引用されるドビュッシーの音楽と同じように、協奏スタイルによって存在が提示される。この状況は、武満の以下の言説「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りあ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：p. 48）と考え合わせた場合、武満がとっているある一つの姿勢がうかがえる。すなわち、ソリストとドビュッシー並びに「自らの音感が択びだした」モティーフ SEA、つまりは自身の嗜好を、武満自らが「確かめる」姿勢、「たれもが考えるべき事柄」を再確認をするという作

曲家の姿勢が想定出来るのではないだろうか。

てらいなくドビュッシーの完全な引用をする『夢の引用』は、「私の小さな個性などが気にならないような」（武満 2000A: p. 202）ものを提示しようとする、武満の作曲理念の一端が明確にでていると言える。そこに導入されるモティーフ SEA は、80 年代において、連鎖から反復へ、そのままの形の使用から変化形そして派生へと、様々な試みが展開されて変遷を経た後、『夢の引用』においてその諸特徴を改めて集大成させていると言える。『夢の引用』は、ドビュッシーと 80 年代の武満、両者がそのままの形で対峙しながら協奏することで成立している作品と考えられるのである。

結論

武満の言説から、音楽と言葉の関係が武満の作曲過程にとって重要であることが確認される一方で、モティーフ SEA は、武満の音楽語法の中でも例外的に、武満の音感が先で、SEA という言葉は偶然であることが明らかになった。そこから本論では、モティーフ SEA は武満の音楽語法の核になるものと想定し、モティーフ SEA が基調となった 80 年代を武満の創作時期の中心とし、その指向性を探るべく、モティーフ SEA の変遷について分析を進めてきた。武満が 80 年代に主流としていたシリーズ、すなわち「水」および「夢と数」シリーズの系列にあたる 12 作品を選び、まずモティーフ SEA の全面的な使用が見られる、1980 年発表の 2 作品『遠い呼び声の彼方へ！』『ア・ウェイ・ア・ローン』から、モティーフ SEA の特徴を抽出。そこで次の 2 つの特徴が明らかになった。まず一つは SEA の「連鎖性」。モティーフ SEA は旋律の起点、もしくは各部分の冒頭に起点として置かれ、モティーフとその変化形が連鎖し、集積して大きな音響を作り、頂点に達すると次第に減少していくことで、音楽の漸進力を生み出す性質が明らかになった。もう一つは SEA の「多様性」である。モティーフ SEA は音列主義や十二音音楽におけるそれとは異なり、[短 2 度上行＋完全 4 度上行] という音程関係は必ずしも重要ではない。むしろ「狭い音程」＋「それよりも広い音程」という相対関係、「音の向き」方が重要であり、モティーフ SEA はいわば武満の音楽語法の理念的な形を代表するものと考えられた。そこで特定の音程を示すことを避けるため、5 線譜を用いずに模式図によって SEA の変化形を表現することを試み「SEA の骨格図」を想定した。柴田南雄の日本民謡研究における模式図「骸骨図」を参考にしたこの「骨格図」によって、作品中の 2 度＋跳躍進行の音型をモティーフ SEA と関連づけることが出来るようになった。「骨格図」をもとに 80 年代 12 作品を分析すると、作品を追うごとにモティーフ SEA やその反行形・逆行形の使用は減少し、SEA の変化形が作品の中心になっていくことがわかる。そして変化形や派生された音型によって、新たな音楽の脈絡が展開され、そこにあらためてモティーフ SEA そのものが、作品中に挿入されている形で引用される構図が明らかになった。モティーフ SEA は自己引用としての役割を果たしており、この自己引用としての SEA と音楽の元の脈絡という関係には、2 つのパターンが存在した。ひとつは、SEA の音程関係を音楽の脈絡が有しているパターン、もうひとつは、SEA の音程関係が避けられた脈絡に SEA が引用されるというパター

ンである。80 年代後半の 2 作品ではその 2 つのパターンはより推し進められ、『夢みる雨』では、モティーフ SEA は明確に使われなくなり、変化形も多様性を失い、［γ］パターンひとつに固定され、連鎖ではなく反復が音楽の主な構成要素となった。『ウォーター・ドリーミング』においても、モティーフ SEA は明確に置かれるものの、SEA が有していた連鎖の機能は弱まり、やはり反復の要素が目立つようになる。連鎖をすることによって漸進力を得ていた武満の音楽は、こうしてより静的な、展開の少ない音楽構造を得ることになったと考えられる。

80 年代を経て 1991 年の『夢の引用』においては、これまで自己引用としてモティーフ SEA が組み込まれていた部分に、ドビュッシーの引用が組み込まれていると言える。80 年代に試みられた引用の書法が踏襲され、連鎖性を失っていたモティーフ SEA は、『遠い呼び声の彼方へ！』を中心とする 80 年代作品を「引用する」という形で、その性格を取り戻していると言える。つまりこの作品では、ドビュッシーを『海』で代表させ、武満自身を「モティーフ SEA」及び「80 年代作品」で代表させ、二重の引用を重ねる状況が起こっていると言える。さらにこの二重の引用は、武満が多くの作品で採用した協奏スタイルとも関連している。『夢の引用』における 2 台のピアノとオーケストラは、従来の協奏曲同様、オーケストラとソリストとのコントラストが明確にされている。ソリストとオーケストラの交替する箇所に、ドビュッシーの引用、およびモティーフ SEA が置かれることが多く、協奏スタイルをベースに、ソリスト、ドビュッシー、そして武満自身という 3 つの要素が、同時に浮かび上がっていると言える。

武満が 80 年代にたどったとされる、「前衛語法からの後退」や「ドビュッシーの模倣」は、まったく表面的な様相に過ぎない。1980 年は『遠い呼び声の彼方へ！』によって、武満の音楽語法の核が「モティーフ SEA」に代表させられたという意味で、大きな転機と言える。そして武満の音楽は、ドビュッシーの模倣ではなく、モティーフ SEA と派生形の関係と同様、ドビュッシーから派生したものと考えるのが自然ではないだろうか。80 年代 12 作品には、モティーフ SEA から派生した音楽の脈絡に、モティーフ SEA をあらためて引用するという構図が見られた。『夢の引用』においては、それがドビュッシーと武満に置き換わり、ドビュッシーから派生した武満音楽の脈絡に、ドビュッシーがあらためて引用されるという構図が考えられるのである。

武満にとって 80 年代は、邦楽器から離れ、「西洋音楽の作曲家」として、あらためて独自の音楽を模索する重要な時期であったと考えられる。自身の音楽語法を「モティーフ

SEA」に再確認して代表させ、それを徹底的に展開し、派生し、あらたな音楽の脈絡を形成していった。最終的にそれは連鎖から反復、モティーフから自己引用へと至り、静的な音楽に至ったと考えられる。そして『夢の引用』は、かつて『グリーン』において画学生のように「ドビュッシーを模写した」のと同様、再び「師ドビュッシー」の音楽を手がかりに、自らが獲得した音楽語法の、いわば確認作業を試みているのであり、ドビュッシーの力強いクライマックスを形成する『海』を、80 年代を経て獲得した自身の静的な音楽の脈絡へと再構成することで、その目的を果たしていると言えるのである。

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 what 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.

小泉，文夫

1958　『日本傳統音楽の研究 1』　東京：音楽之友社.

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.

NARAZAKI, Yoko; DE FERRANTI, Huge（eds.）

2002 *A Way a Lone Writings on Tôru Takemitsu* ACADEMIA MUSIC LTD., Tokyo.

楢崎、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.

ONISHI, Hideaki

2004 *Toru Takemitsu's Japanese Gardens: An application of Superset/Subset Networks to the Analysis of Three Orchestral Compositions*

D. M. A., University of Washington

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.

柴田、南雄

1978 『音楽の骸骨のはなし　―日本民謡と 12 音音楽の理論―』 東京：音楽之友社.

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”,

Perspectivies 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：リブロポート.

2000G　「プログラムノーツ」、in 『武満徹著作集 5』pp. 379-463.

徳丸，　吉彦

2008　『音楽とはなにか　―理論と現場の間から』　東京：岩波書店.

月渓，　恒子

2001　『日本音楽の歴史と理論』　大阪：大阪芸術大学通信教育部.

WILLIAMS, Justin

1997　*Toru Takemitsu, a gatherer of sounds : an analysis of riverrun.*

D. M. A. diss., Manhattan School of Music

WILSON, Dana Richard

1982　*The Role of Texture in Selected Works of Toru Takemitsu.*

Ph. D. diss., Eastman School of Music.

■武満徹　演奏会用作品一覧

（演奏会用作品とは、オーケストラのための作品・独奏とオーケストラのための作品・室内アンサンブル・ピアノ作品・器楽作品・合唱作品を指す。

映画音楽・放送音楽・劇音楽・テープ作品・ジャズ作品・うたは含んでいない。

作品一覧表作成にあたっては、小野光子編「武満徹年表」（『武満徹全集第 5 巻』東京：小学館）、楢崎洋子編「武満徹作品表・年譜」（『作曲家◎人と作品　武満徹』東京：音楽之友社）を参考にさせていただいた。

また、作品タイトルにおける欧文の題名は、武満徹自身が生前に付した作品のみに記している。）

作曲年	作品名	演奏形態	楽譜出版社
1949 年	ロマンス　Romance	ピアノ	東京：日本ショット
1950 年	二つのレント	ピアノ	楽譜は消失
1951 年	妖精の距離 Distance de Fée	ヴァイオリン・ピアノ	出版：日本ショット
1952 年	遮られない休息 I Uninterrupted Rest I（Pause ininterrompue）	ピアノ	Paris：Salabert
1955 年	室内協奏曲　Concerto de Chambre	13 管楽器	未出版
1957 年	弦楽のためのレクイエム Requiem for Strings	弦楽オーケストラ	出版：サラベール
1958 年	黒い絵画―レオノール・フィニーによる Tableau Noir	語り手、室内オーケストラ	未出版
1958 年	ソン・カリグラフィ I　Le Son Calligraphié I	弦楽 8 重奏	出版：サラベール
1958 年	ソリチュード・ソノール Solitude Sonore	オーケストラ	音楽之友社
1959 年	シーン Scene	チェロ、ピアノ（後に弦楽に編曲）	出版：日本ショット
1959 年	マスク I、II Masque	フルート 2	出版：サラベール
1959 年	遮られない休息 II、III　Uninterrupted Rest II，III	ピアノ	出版：サラベール
1960 年	ランドスケープ　Landscape	弦楽四重奏	出版：サラベール
1961 年	ピアノ・ディスタンス　Piano Distance	ピアノ	出版：サラベール

1961 年　樹の曲

Music of Trees　オーケストラ　出版：C・F・ペータース

1961 年　環（リング） Ring　フルート、テルツ・ギター、

リュート　出版：サラベール

1962 年　ピアニストのためのコロナ

Corona for Pianist（s）　ピアノ　出版：サラベール

1962 年　弦楽器のためのコロナⅡ　Corona Ⅱ　弦楽アンサンブル　出版：サラベール

1962 年　サクリファイス　アルト・フルート、リュート、

Sacrifice　ヴァイブラフォン、アンティック・シンバル　出版：音楽之友社

1962 年　環礁　Coral Island　ソプラノ、オーケストラ　出版：サラベール

1964 年　テクスチュアズ Textures　ピアノ、オーケストラ　出版：サラベール

1965 年　ソナント　Sonant　フルート２、ヴァイオリン、

チェロ、ギター、バンドネオン２

1966 年　蝕（エクリプス） Eclipse　琵琶、尺八　出版：サラベール

1966 年　地平線のドーリア

Dorian Horizon　17 弦楽器　出版：音楽之友社

1966 年　弧（アーク） Arc　ピアノ、オーケストラ　出版：サラベール

1966 年　風の馬　Wind Horse　混声合唱　出版：日本ショット

1966 年　悲歌【ヒカ】Hika　ヴァイオリン、ピアノ　出版：サラベール

1967 年　グリーン Green　オーケストラ　出版：C・F・ペータース

1967 年　ノヴェンバー・ステップス

November Steps　琵琶、尺八、オーケストラ　出版：C・F・ペータース

1968 年　アステリズム

Asterism　ピアノ、オーケストラ　出版：C・F・ペータース

1968 年　クロス・トーク　バンドネオン 2、テープ　出版：サラベール

1969 年　スタンザ I

Stanza Ⅰ　ギター、ピアノ、ヴァイブラフォン、女声　出版：ユニヴァーサル・エディション

1969 年　ヴァレリア

Valeria　ピッコロ 2、ヴァイオリン、チェロ　出版：ユニヴァーサル・エディション

ギター、電子オルガン

1969 年　クロッシング　ギター、ハープ、ピアノ　出版：サラベール

Crossing　ヴァイブラフォン、女声、オーケストラ

1970 年　四季　パーカッション 4　出版：サラベール

1970 年　ユーカリプスⅠ　Eucalypts Ⅰ　フルート、オーボエ、ハープ、弦楽合奏　出版：サラベール

1971 年　声（ヴォイス）　Voice　フルート　出版：サラベール

1971 年　カシオペア　Cassiopeia　パーカッション、オーケストラ　出版：サラベール

1971 年　冬　Winter　オーケストラ　出版：サラベール

1971 年　ユーカリプスⅡ　Eucalypts Ⅱ　フルート、オーボエ、ハープ　出版：サラベール

1971 年　スタンザⅡ　Stanza Ⅱ　ハープ、テープ　出版：サラベール

1971 年　ムナーリ・バイ・ムナーリ　Munari by Munari　パーカッション　初演：サラベール

1971 年　ジェモー第 1 部　Gémeaux　オーボエ、トロンボーン、2 群オーケストラ

1972 年　ディスタンス Distance　オーボエと笙　出版：サラベール

1973 年　フォー・アウェイ　For Away　ピアノ　出版：サラベール

1973 年　旅　Voyage　琵琶 3　出版：サラベール

1973 年　秋　Autumn　琵琶、尺八、オーケストラ　出版：サラベール

1973 年　秋庭歌　In an Autumn Garden　雅楽　出版：日本ショット

1974 年　フォリオス　Folios　ギター　出版：サラベール

1974 年　ガーデン・レイン　Garden Rain　ブラス・アンサンブル　出版：サラベール

1974 年　ジティマルヤ Gitimalya　マリンバ、オーケストラ　出版：サラベール

1975 年　カトレーン　Quatrain　クラリネット、ヴァイオリン、チェロ、ピアノ、オーケストラ　出版：サラベール

1976 年　ブライス　Bryce　フルート、ハープ 2、パーカッション 2　出版：サラベール

1976 年　波（ウェイブズ）　Waves　クラリネット、ホルン、トロンボーン 2 バス・ドラム　出版：サラベール

1976 年　マージナリア Marginalia　オーケストラ　出版：サラベール

1977 年　カトレーンⅡ　Quatrain Ⅱ　クラリネット、ヴァイオリン、チェロ、ピアノ　出版：サラベール

1977 年　鳥は星形の庭に降りる

A Flock Descends into the Pentagonal Garden　オーケストラ　出版：サラベール

1978 年　ウォーターウェイズ　クラリネット、ヴァイオリン　出版：サラベール

Waterways　　チェロ、ピアノ、ハープ 2　ヴァイブラフォン

1979 年　閉じた眼―瀧口修造の追憶に

Les yeux clos ― In Memory of Shuzo Takiguchi　　ピアノ　　出版：サラベール

1979 年　秋庭歌一具

In an Autumn Garden, Complete version　　雅楽　　出版：日本ショット

1980 年　遠い呼び声の彼方へ！ Far calls. Coming, far!

ヴァイオリン、オーケストラ　　出版：日本ショット

1980 年　ア・ウェイ・ア・ローン

A way a Lone　　弦楽四重奏　　出版：日本ショット

1981 年　海へ　Toward the Sea　　アルト・フルート、ギター　　出版：日本ショット

1981 年　ア・ウェイ・ア・ローンⅡ

A way a Lone Ⅱ　　弦楽合奏　　出版：日本ショット

1981 年　海へⅡ　Toward the Sea Ⅱ　　アルト・フルート、ハープ、弦楽合奏　出版：日本ショット

1981 年　夢の時 Dreamtime　　オーケストラ　　出版：日本ショット

1981 年　雨の樹　Rain　Tree　　パーカッション 3　　出版：日本ショット

1982 年　芝生　Grass　　男声合唱　　出版：日本ショット

1982 年　星・島 Star-Isle　　オーケストラ　　出版：日本ショット

1982 年　雨ぞふる　Rain　Coming　　室内オーケストラ　　出版：日本ショット

1982 年　雨の樹素描　Rain Tree Sketch　　ピアノ　　出版：日本ショット

1982 年　雨の呪文　Rain Spell　　フルート、クラリネット、　　出版：日本ショット

ハープ、ピアノ、ヴァイブラフォン

1982 年　クロス・ハッチ Cross Hatch　　マリンバ、ヴィブラフォン

1983 年　夢の縁へ To the Edge of Dream　　ギター、オーケストラ　　出版：日本ショット

1983 年　揺れる鏡の夜明け

Rocking Mirror Daybreak　　ヴァイオリン 2　　出版：日本ショット

1983 年　十一月の霧と菊の彼方から

From far beyond Chrysanthemums and November Fog　ヴァイオリン、ピアノ　　出版：日本ショット

1984 年　オリオン（犂）Orion　　チェロ、ピアノ　　出版：日本ショット

1984 年　オリオンとプレアデス （犂と昴）

Orion　and　Pleiades　　チェロ、オーケストラ　　出版：日本ショット

1984 年　虹へ向かって、パルマ　オーボエ・ダモーレ、ギター、　出版：日本ショット

Vers, l’arc-en-ciel, Parma　オーケストラ

1984 年　リヴァラン　riverrun　ピアノ、オーケストラ　出版：日本ショット

1985 年　夢窓　Dream/Window　オーケストラ　出版：日本ショット

1986 年　アントゥル＝タン　Entre-temps　オーボエ、弦楽四重奏　出版：日本ショット

1986 年　夢みる雨　Rain Dreaming　チェンバロ　出版：日本ショット

1986 年　ジェモー第 2 部　Gémeaux　オーボエ、トロンボーン、　出版：日本ショット

2 群のオーケストラ

1987 年　手づくり諺　四つのポップ・ソング

Handmade Proverbs　男声 6 重唱　出版：日本ショット

1987 年　ウォーター・ドリーミング

I Hear the Water Dreaming　フルート、オーケストラ　出版：日本ショット

1987 年　ノスタルジア―アンドレイ・タルコフスキーの追憶に

Nostalghia ― in Memory of Andrei Tarkovskij　ヴァイオリン、弦楽オーケストラ　出版：日本ショット

1987 年　シグナルズ・フロム・ヘヴン

Signals from Heaven ― Two Antiphonal Fanfares　ブラス・アンサンブル　出版：日本ショット

1987 年　すべては薄明のなかで

All in Twilight　ギター　出版：日本ショット

1988 年　トゥイル・バイ・トワイライト―モートン・フェルドマンの追憶に

Twill by Twilight　オーケストラ　出版：日本ショット

1988 年　トゥリー・ライン　Tree Line　室内オーケストラ　出版：日本ショット

1988 年　閉じた眼Ⅱ

Les yeux clos Ⅱ　ピアノ　出版：日本ショット

1989 年　海へⅢ Toward the Sea Ⅲ　アルト・フルート、ハープ　出版：日本ショット

1989 年　巡り―イサム・ノグチの追憶に

Itinerant ― In Memory of Isamu Noguchi　フルート　出版：日本ショット

1989 年　ア・ストリング・アラウンド・オータム

A String Around Autumn　ヴィオラ、オーケストラ　出版：日本ショット

1989 年　リタニ―マイケル・ヴァイナーの追憶に

Litany ― In Memory of Michael Vyner　ピアノ　出版：日本ショット

1990 年　ヴィジョンズ　Visions　オーケストラ　出版：日本ショット

1990 年　マイ・ウェイ・オヴ・ライフ―マイケル・ヴァイナーの追憶に

My Way of Life ― In Memory of Michael Vyner　バリトン、混声合唱　出版：日本ショット

オーケストラ

1990 年　フロム・ミー・フローズ・ホワット・ユー・コール・タイム

From me flows what you call Time　パーカッション 5、オーケストラ　出版：日本ショット

1991 年　ファンタズマ/カントス

Fantasma/Cantos　クラリネット、オーケストラ　出版：日本ショット

1991 年　夢の引用

Quotation of Dream ~Say sea, take me!~　ピアノ 2、オーケストラ　出版：日本ショット

1991 年　ハウ・スロー・ザ・ウィンド

How slow the Wind　オーケストラ　出版：日本ショット

1991 年　ギターのための小品―シルヴァーノ・ブゾッティの 60 歳の誕生日に―

A Piece for Guitar For the 60th birthday of Sylvano Bussotti　ギター　出版：日本ショット

1992 年　系図―若い人たちのための音楽詩―

Family Tree ― Musical Verses for Young People　語り手、オーケストラ　出版：日本ショット

1992 年　そして、それが風であることを知った

And then I knew ‘twas Wind　フルート、ヴィオラ、ハープ　出版：日本ショット

1992 年　セレモニアル Ceremonial　笙、オーケストラ　出版：日本ショット

1992 年　雨の樹　素描Ⅱ

Rain Tree Sketch Ⅱ ― In Memoriam Olivier Messiaen　ピアノ　出版：日本ショット

1993 年　エキノクス　Equinox　ギター　出版：日本ショット

1993 年　群島 S

Archipelago　S.　室内オーケストラ　出版：日本ショット

1993 年　ビトゥイーン・タイズ

Between　Tides　ヴァイオリン、チェロ、ピアノ　出版：日本ショット

1994 年　ファンタズマ／カントスⅡ

Fantasma/Cantos　Ⅱ　トロンボーン、オーケストラ　出版：日本ショット

1994 年　精霊の庭　Sprit　Garden　オーケストラ　出版：日本ショット

1994 年　径―ヴィトルド・ルトスワフスキの追憶に―

Paths ― In Memoriam Witold Lutoslawski　トランペット　出版：日本ショット

1994 年　鳥が道に降りてきた

A Bird came down the Walk　ヴィオラ、ピアノ　出版：日本ショット

1994 ～ 95 年　3 つの映画音楽　Three Film Scores　弦楽オーケストラ　出版：日本ショット

1995 年　スペクトラル・カンティクル

Spectral Canticle　ヴァイオリン、ギター、オーケストラ　出版：日本ショット

1995 年　森のなかで　In the Woods　ギター　出版：日本ショット

1995 年　エア　Air　フルート　出版：日本ショット

■武満徹　ディスコグラフィー

『武満徹全集全 5 巻』（東京：小学館）によって武満徹の演奏会用全作品が収録されている他、本論文の研究対象 13 作品については、各作品ごとにディスコグラフィーを記した。なおディスコグラフィー作成にあたり、新潮社編集部作成「ディスコグラフィー」（『武満徹著作集第 5 巻』東京：新潮社）を参考にさせていただいた。

＜略語＞楽器… cemb チェンバロ、Ens. アンサンブル、fl フルート、gt ギター、mar マリンバ、p ピアノ、perc パーカッション、so. 交響楽団、SQ. 弦楽四重奏団、va ヴィオラ、vc チェロ、vn ヴァイオリン、

レーベル… ALM ALM、BIS BIS、Cam カメラータ、CS CBS・ソニー、De デンオン、EMI EMI クラシックス、Etc エトセトラ、EW イーストワールド、Fb ファイアバード、Fin フィランディア Fon フォンテック、G ドイツ・グラモフォン、JVC JVC、Ondine オンディーヌ、Ph フィリップス、R RCA、S ソニー、SC ソニークラシカル、SS セブンシーズ、V ビクター、VC ヴァージン・クラシックス、

■CD全集

『武満徹全集　第 1 巻　管弦楽曲』2002 年　東京：小学館

『武満徹全集　第 2 巻　器楽曲、合唱曲』2003 年　東京：小学館

『武満徹全集　第 3 巻　映画音楽 1』2003 年　東京：小学館

『武満徹全集　第 4 巻　映画音楽 2』2003 年　東京：小学館

『武満徹全集　第 5 巻　うた、テープ音楽、舞台･ラジオ･テレビ作品、補遺』2004 年　東京：小学館

■遠い呼び声の彼方へ！

徳永二男（vn.）岩城宏之/NHKso.	SS-KICC2017 ＜現代日本の音楽 7 ＞
堀米ゆず子（vn.）若杉弘/東京都 so.	De-COCO9441
ダウス（vn.）岩城宏之/メルボルン so.	R-BVCC634

■ア･ウェイ･ア･ローン

数住岸子、磯野順子（vn.）白尾　子（va.）山崎伸子（vc.）	R-RCL8342
アルディティ SQ	Fon-FOCD3254
東京 SQ.	R-BVCC640
アンサンブルかい	BIS-KKCC2274
ニューアーツ SQ.	Cam-30CM557

■夢の時

岩城宏之/NHKso.	CS-50AC1994~5（58DC282~3,　CSCR8371~2）
岩城宏之/メルボルン so.	R-BVCC634
尾高忠明/BBC ウェールズ･ナショナル so.	BIS-KKCC2227
沼尻竜典/東京都 so.	De-COCQ83156
高関健/群馬 so.	ALM-ALCD8001

■雨の樹

山口恭範、菅原淳、高田みどり（perc）	R-RCL8342（BVCC2523）
吉原すみれ（perc）山口恭範、菅原淳（mar）	CS-32DC673
安倍圭子（mar）クロウマタ percEns.	BIS-ANF4006
サイス（mar）オラーレス・トリオ（perc）	Etc-NSC394
perc ミュージアム	Fb-KICC216
高橋美智子、山口恭範、菅原淳（perc）	S-SRCR2409

■海へ

小泉浩（a-fl）佐藤紀雄（gt）	R-RCL8342
小泉浩（a-fl）佐藤紀雄（gt）	De-COCO80448~9
アルトー（a-fl）佐藤紀雄（gt）	Fon-FOCD3255
ヴァラード（a-fl）アウセル（gt）	Adda-A27C3051
ベル（a-fl）ウィリアムス（gt）	SC-SRCR8724
ウィルソン（a-fl）サイス（mar）	Etc-NSC394
ヘラスヴォ（a-fl）サヴィヨキ（gt）	Ondine-KKCC4177
金昌国（a-fl）荘村清志（gt）	EW-TOCE9463
エップナー（a-fl）ゴーク（gt）	V-VICC60013

■雨ぞふる

ナッセン/ロンドン・シンフォニエッタ	VC-VJCC23093
岩城宏之/オーケストラ Ens.金沢	JVC-PRCD5281

■雨の樹　素描

藤井一興（p）	Fon-FONC5043（FOCD3202）
藤井一興（p, cemb）	Fon-FOCD3109
藤井一興（p）	Fon-FOCD2522

ウッドワード(p) Etc-NSC214

小賀野久美(p) Ph-PHCP145

小川典子(p) BIS-KKCC2229

永井幸枝(p) BIS-KKCC2210

P・ゼルキン R-BVCC1508

岡城千歳(p) ProPiano-KKCC4223

舘野泉(p) Fin-WPCS5752

野平一郎(p) Music Scape-MSCD0001

岡田博美(p) Cam-28CM568

■雨の呪文

ナッセン/ロンドン・シンフォニエッタ VC-VJCC23093

■夢の縁へ

ウィリアムス(gt)サロネン/ロンドン・シンフォニエッタ SC-SRCR8724

ブリーム(gt)ラトル/バーミンガム市 so. EMI-TOCE8188

■リヴァラン

クロスリー(p)ナッセン/ロンドン・シンフォニエッタ VC-VJCC23093

■夢みる雨

藤井一興(cemb) Fon-FOCD3109

藤井一興(p) Fon-FOCD2522

■ウォーター・ドリーミング

小泉浩(fl)沼尻竜典/東京都 so. De-COCO80462

■夢の引用

クロスリー、P・ゼルキン(p)ナッセン/ロンドン・シンフォニエッタ G-POCG10154

資料・譜例集

【表】80年代12作品におけるモティーフSEA分布表

下記の表は、作品中のモティーフ SEA に関連する音型の使用数を表にしたものである。空欄は 0 を表す。

横の欄、アルファベットは作品中のリハーサルマークを表しており、各作品冒頭はリハーサルマークが記されていないため「冒頭」としている（「雨の呪文」を除く）。リハーサルマークが記されていない作品については、テンポの変わり目に従って区分けし、リハーサルマークを付した。

縦の欄、「SEA」はモティーフ SEA の原型を意味し、武満の定義通り［短 2 度上行＋完全 4 度上行］という形で使われている音型を指す。「反行」→モティーフ SEA の反行形、「逆行」→モティーフ SEA の逆行形を意味する。

α～δ’→本論はモティーフ SEA に類似した形（本論では「SEA 変化形」と呼ぶ）を、その多様さゆえに、「SEA 骨格図」という模式図を想定した上で類別しており、α～δ’は、それら類別パターンの名称である。詳しくは本論第 2 章第 1 節のⅲ「モティーフ SEA の多様性と「SEA 骨格図」」を参照。

モティーフ SEA 及びその変化形は、単独で用いられる以外に、複数のパターンが 1 音もしくは 2 音を共有して連結している例が多く、その場合は連結を各パターンに分けて数えている。たとえば［*H, B, As, G*］の 4 音は、最初の 3 音［*H, B, As*］は［β’］パターンと考えられ、第 2～4 番目の［*B, As, G*］は［γ］パターンとみなせる。すなわち、第 2・3 番目の［*B, As*］の 2 音を共有した 2 つのパターンの連結と考えられ、この場合はそれぞれ［β’］が 1 例、［γ］パターンが 1 例と数える。

1. 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
SEA			4		8	4	1	2	5	4	2	2	2	4	5	14
反行			2		2	1										
逆行			1													
α	1	1	1	2		5	5	3	2	2	1	4	3	5	11	2
β						1		3		1			1		1	
γ						1		1		1					1	1
δ			3		1			1		2	1	1	2	2	2	
α’						1					1					
β’						2					1			1		
γ’															1	
δ’						1	2									

2.　ア・ウェイ・ア・ローン

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
SEA			3				3	1	2	3	3	1		7	1
反行	2	0	0	1	2	1	4	2	2					3	1
逆行															
α		2	4			3	4	1	2	1			1		
β								1							
γ		4			2										
δ	1	1	1	1		1	5	1		1				2	
α’											1				
β’					1										
γ’	1						1		1						
δ’															

2. ア・ウェイ・ア・ローン（つづき）

	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	a	b
SEA	6	3		10						1	1	1	1	2
反行	6	3	1	2		1				3	2			1
逆行														
α		2		3		1	1			2		2	1	1
β				1			2			1				
γ				6	2	2	2							1
δ			1	1		4	1	1					2	
α’				1										
β’														
γ’						1				1	1		2	
δ’					1			1						

3. 海へ　Ⅰ.『夜』

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J
SEA						1	1			1	
反行											
逆行											
α			1		1	2	1		1	1	
β										1	1
γ	1	1		2							
δ	2	1				1					
α’											
β’	2	1									
γ’					1						
δ’			1								

3.『海へ』　Ⅱ.『白鯨』

	冒頭	A	B	C	D	E
SEA	2	1	1	3	2	1
反行						
逆行						
α		2		2	1	
β					1	
γ	1			2	1	
δ						
α’		1				
β’						
γ’						
δ’		1			1	

3.『海へ』　Ⅲ.『鱈岬』

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K
SEA					1						1	2
反行								1				
逆行												
α				1	1	1	3	5		1	1	
β			4						2			
γ		1										
δ		2	2	2					2	2		
α’												
β’		1		1			2					
γ’		1	5						4		1	
δ’							2	1				

4. 夢の時

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G	H
SEA			5	1	1				1
反行		1							
逆行									
α			1				4	1	
β	3		2						1
γ									
δ			1	2		1		1	3
α’									
β’									1
γ’									
δ’								1	

4. 夢の時（つづき）

	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U
SEA	2			1	1		2	3			2	1	
反行							1						
逆行				1									
α			2		3					2	1		3
β	1										1	1	1
γ			1	4	1	4	3		1				
δ				1					1				3
α’				2	2							2	5
β’		1		1									
γ’					1								1
δ’			2					1					1

5. 雨の樹

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
SEA		1							2						
反行															1
逆行															1
α		14	2	7						11					1
β				3	1					2	1			4	
γ				2					1	1	1			125	
δ	1			1								1		4	
α’											1			3	
β’				3					1					48	
γ’	1			4						1				15	1
δ’		1		1						7	2			3	

6. 雨ぞふる

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G
SEA					1		1	
反行		1	1				1	1
逆行							1	
α		3	1		1		2	2
β								
γ				4	3	1	1	2
δ				1		2		1
α’			1	1				1
β’				4	2			
γ’								
δ’								

6. 雨ぞふる（つづき）

	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q
SEA		1			2					
反行					1					
逆行										
α			1							
β							1		1	
γ	1				3	3		1	4	2
δ				1	2					
α’									1	
β’	1				1					2
γ’										
δ’									1	

7. 雨の呪文

	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
SEA													
反行		1										1	
逆行								3					
α		2	1		1	5	2	2					
β													
γ	1	1				2	1		1			1	
δ		1		1					1				
α’													
β’													
γ’	1					1	2						
δ’			1			4							1

8. 雨の樹　素描

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
SEA				1	1										
反行															
逆行			2											2	
α		1											1		
β											2	2			
γ											2				4
δ		1	2					3	1			1	1	3	
α’															
β’							1								4
γ’											2	2			
δ’															

9. 夢の縁へ

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
SEA					1			1	2			1			2	
反行																
逆行																
α					1	3	1			1		1				
β			2													
γ										3			2	1		
δ	1	1		1	2	2	1	3			2	9			1	
α’																
β’					1											5
γ’	1	1	4	1							2	3				
δ’												1				

9. 夢の縁へ（つづき）

	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z	a	b	c	d
SEA	1					1			1			1			
反行															
逆行															
α			1					1					3	1	
β															
γ		1				2		3				3			
δ				1		1		2							
α’			1												
β’											4				
γ’	1											1			
δ’															

10. リヴァラン

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
SEA															
反行		1													
逆行															
α	4	4		1	1	7	2		2	1	2	1			2
β															
γ	1	2	6	6	3			1	1						
δ		1	1	2	2	1				1	2	1			
α’															
β’			4	2							2				
γ’			2											2	
δ’				1		4									

10. リヴァラン（つづき）

	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
SEA				2	1							
反行												
逆行												
α		3	1			1						
β												
γ		1		1	2		8					
δ		2		2	2			3				
α’												
β’	1											
γ’							2					
δ’												

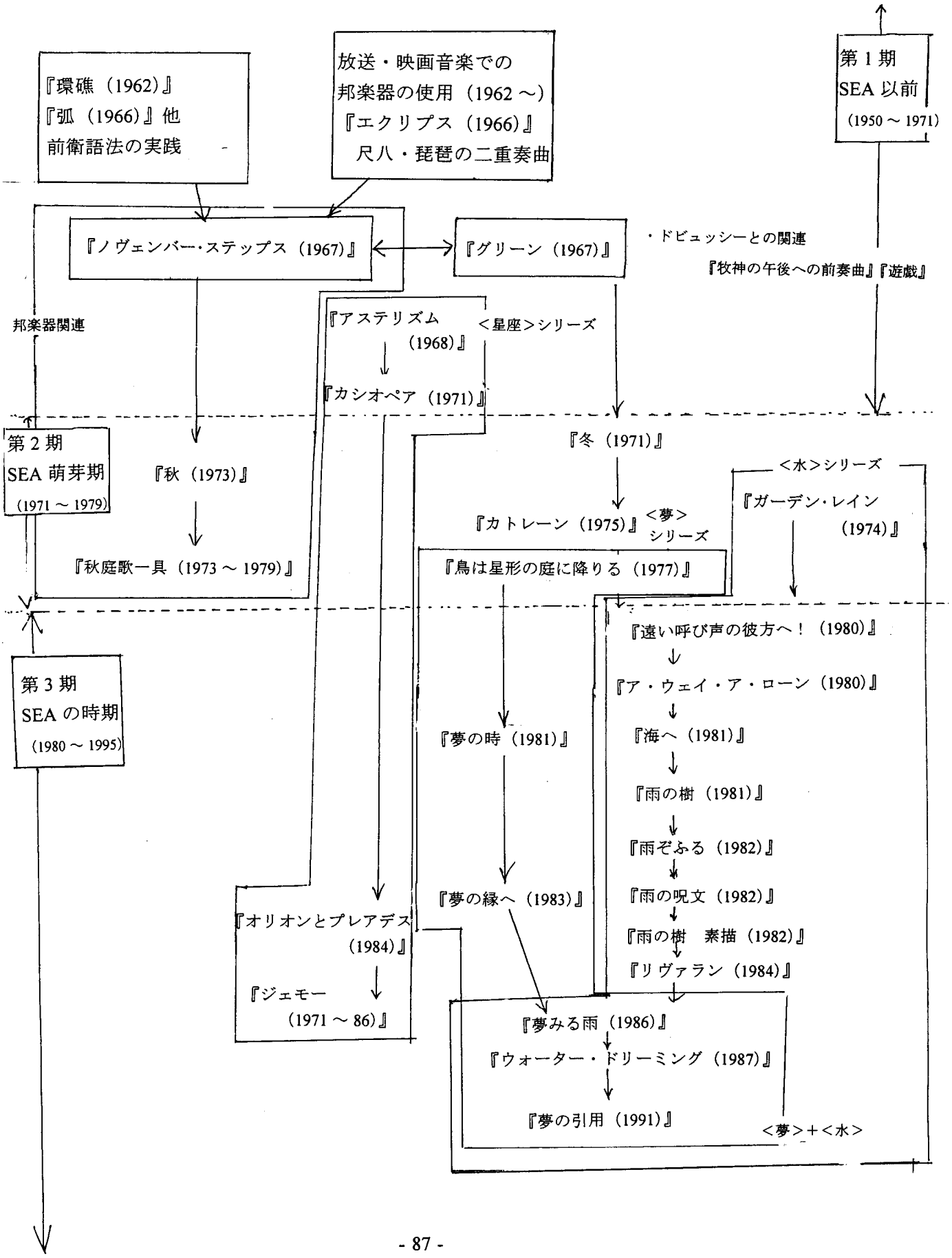
11. 夢みる雨

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L
SEA				3									
反行													
逆行													
α		1		1									
β		6							2	1	1		
γ	8	8		4		6		8	10				2
δ				2	1	2	2						
α’													
β’		4							5				
γ’		8	5						18	2	2	1	
δ’		1		1									

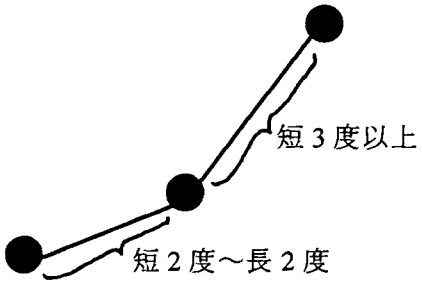
12. ウォーター・ドリーミング

	冒頭	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R
SEA											2	1						1	
反行																			
逆行																			
α	1	1		1	1	2	2	5	3	4	3		4		1	4	2	4	
β	1	1		1		2	1	1		2					1		1		1
γ	4	2	6	1	3		2	6	4	5	2	2	3		9	1	4	3	5
δ			1	2		2	1	4	3	3		1			3	2	3		
α’																			
β’	2	1	2	2		1	1	3	1	4		1			7		3	1	4
γ’						1	1	4		1					1				
δ’				1															

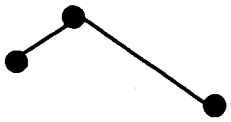
【図表 1】　武満徹　演奏会用作品関係図　　図表作成：次郎丸智希



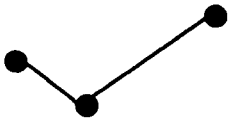
【図表 2】　SEA 骨格図とその変化パターン　図表作成：次郎丸智希



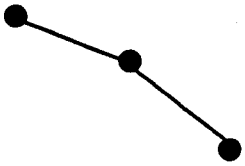
α. 第 1 ～第 2 始原音上行
第 2 ～第 3 始原音上行



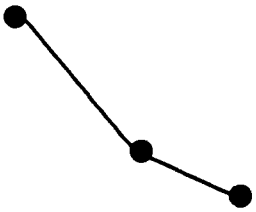
β. 第 1 ～第 2 始原音上行
第 2 ～第 3 始原音下行



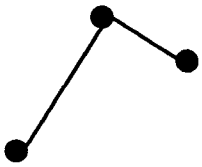
γ. 第 1 ～第 2 始原音下行
第 2 ～第 3 始原音上行



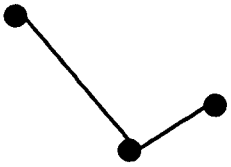
δ. 第 1 ～第 2 始原音下行
第 2 ～第 3 始原音下行
（α の反行形）



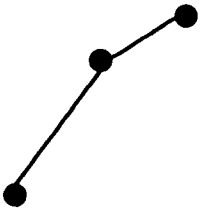
α'. α の逆行形



β'. β の逆行形



γ'. γ の逆行形



δ'. δ の逆行形

【図表 3】

小泉文夫による 4 種のテトラコルド

図表作成：次郎丸智希

民謡のテトラコルド

民謡音階

都節のテトラコルド

都節音階

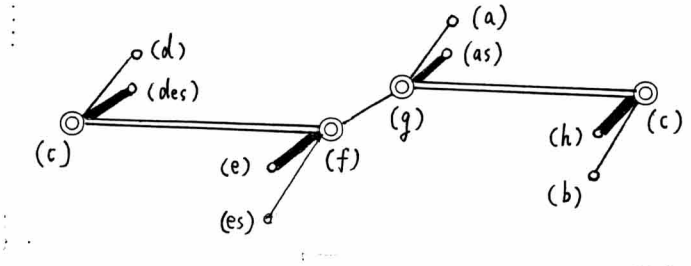
律のテトラコルド

律音階

沖縄のテトラコルド

沖縄音階

柴田南雄による「骸骨図」

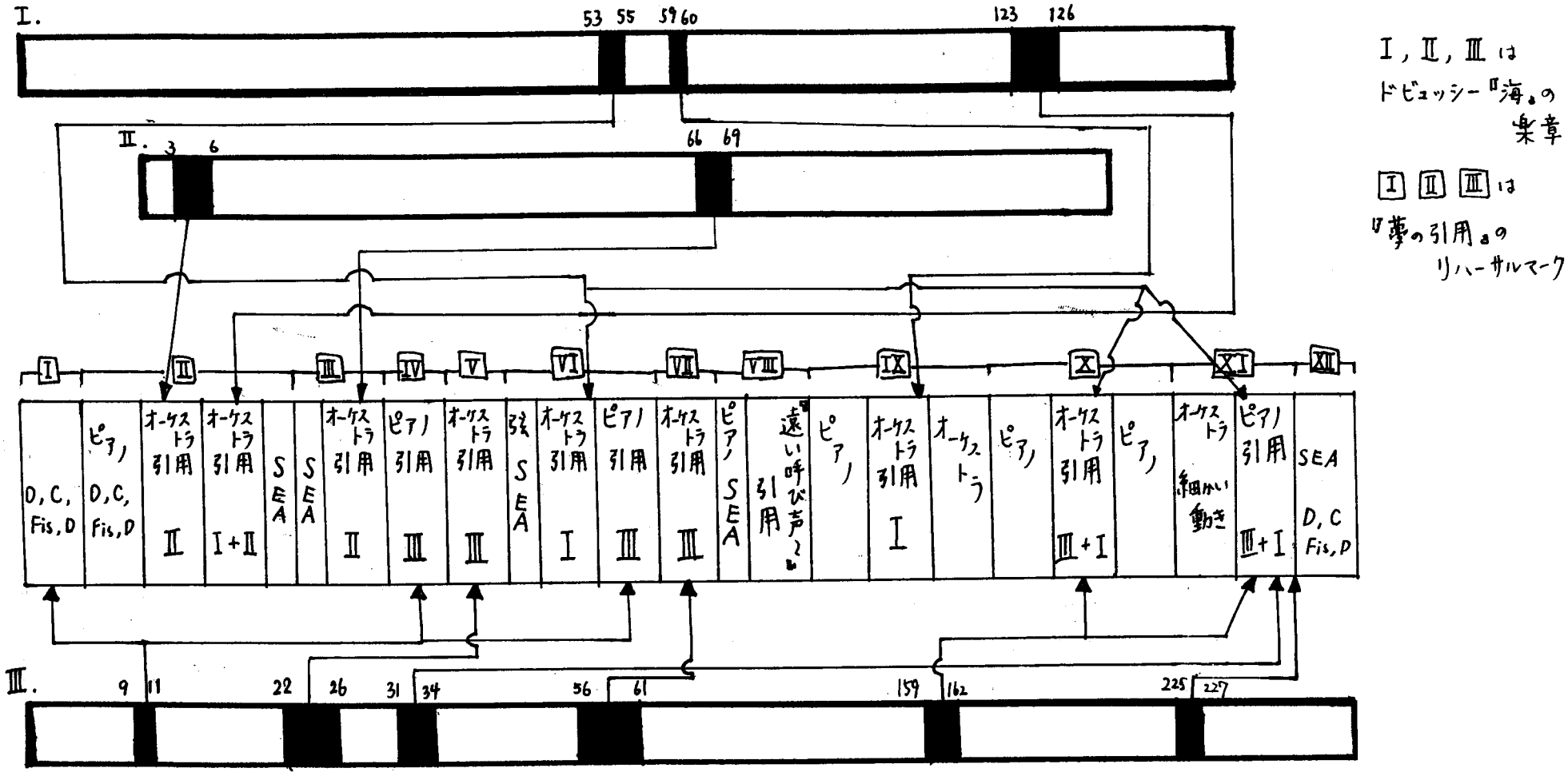


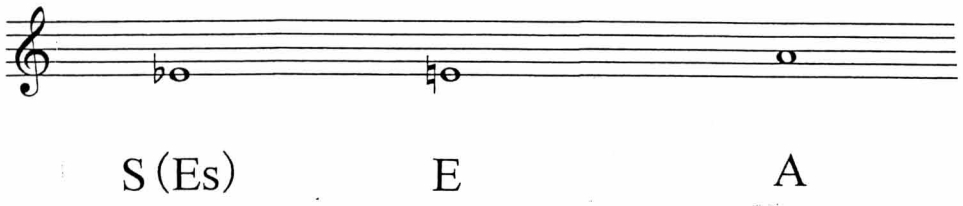
◎が核音。核音同士を結ぶ線 ═══ は、完全 4 度音程関係。

核音からのびる線は、

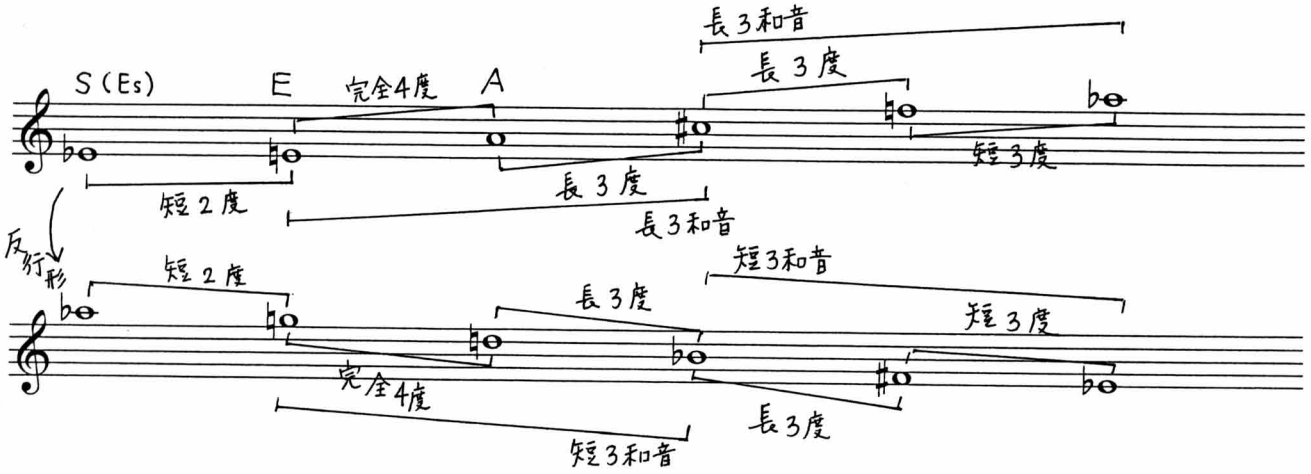
▬ が短 2 度、○—— が長 2 度をそれぞれ表す。

【図表4】　ドビュッシー『海』から武満『夢の引用』への引用相関図　　図表作成：次郎丸智希

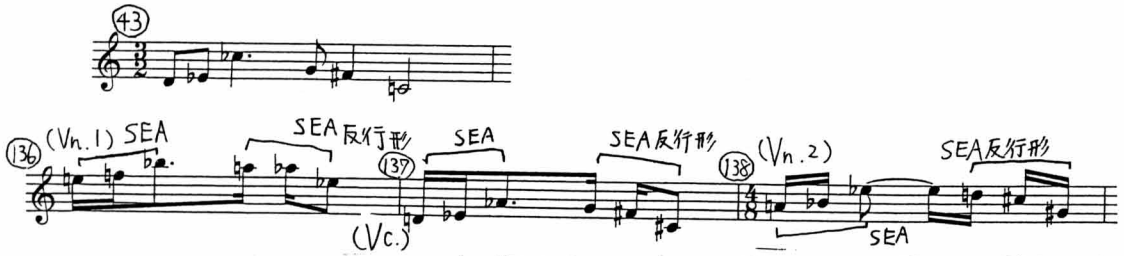




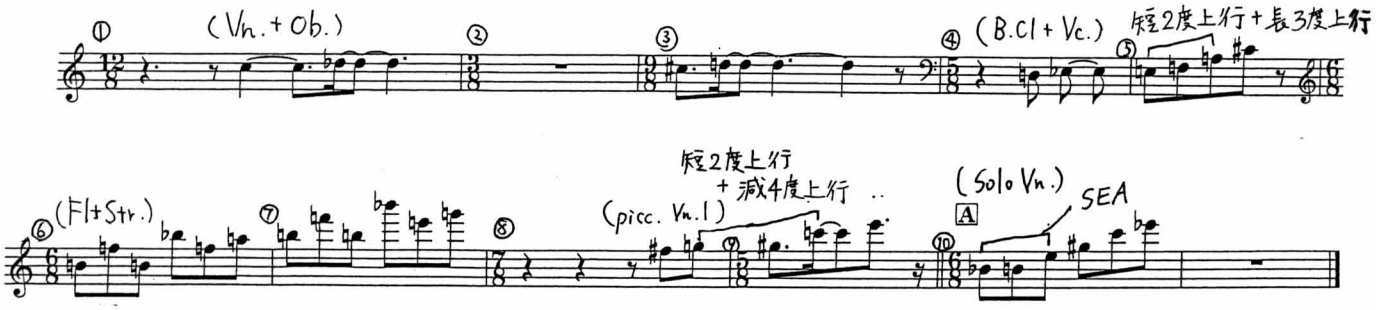
【譜例 1】　モティーフ SEA



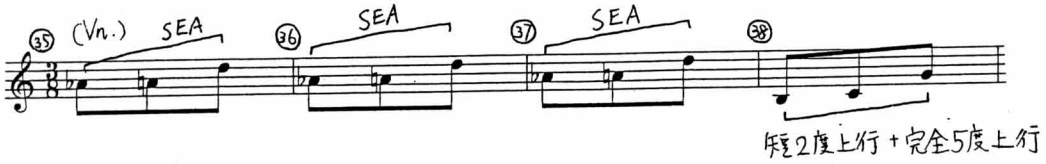
【譜例 2】　武満の言説による、『遠い呼び声の彼方！』における SEA の音階



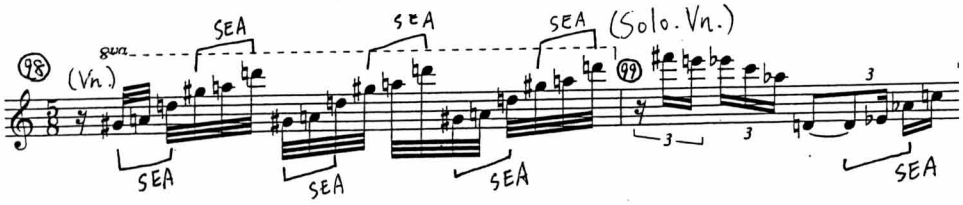
【譜例 3】　『弦楽のためのレクイエム』第 43 小節（上）
『ア・ウェイ・ア・ローン』第 136 ～ 138 小節（下）



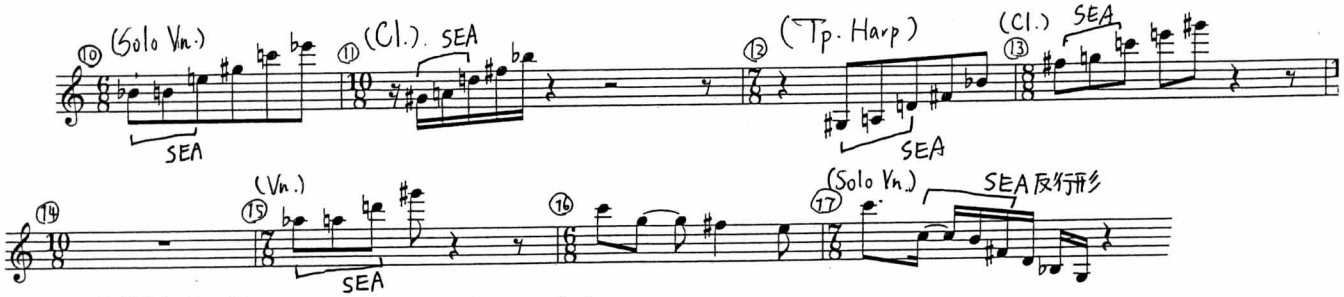
【譜例 4】　『遠い呼び声の彼方へ！』第 1 ～ 10 小節



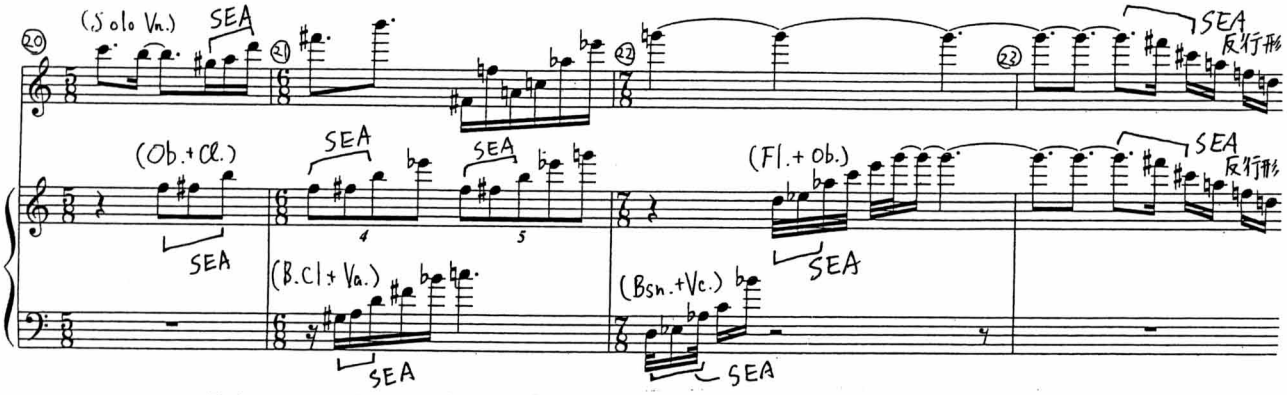
【譜例 5】『ア・ウェイ・ア・ローン』第 35 ～ 38 小節



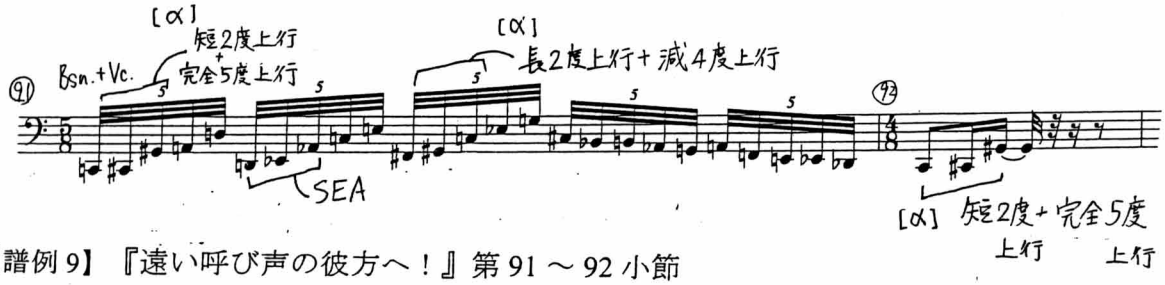
【譜例 6】『遠い呼び声の彼方へ！』第 98 ～ 99 小節



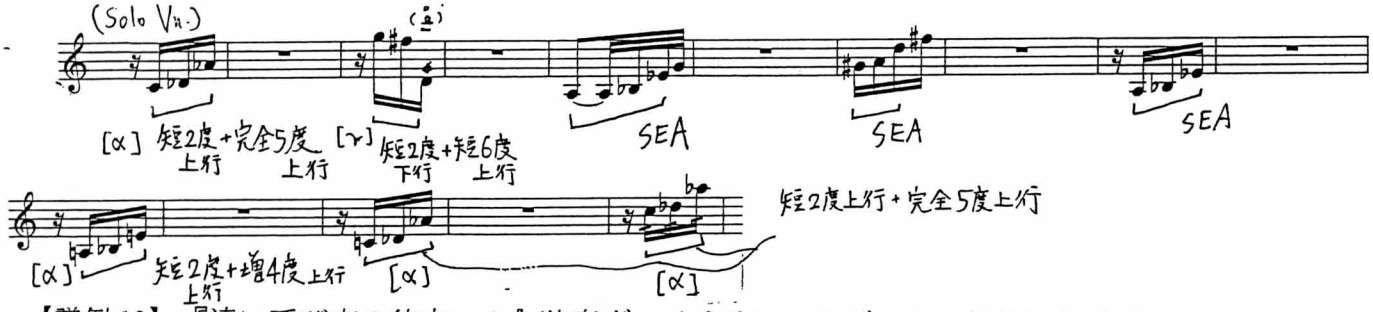
【譜例 7】『遠い呼び声の彼方へ！』第 10 ～ 17 小節



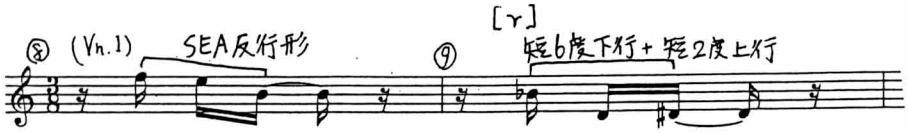
【譜例 8】『遠い呼び声の彼方へ！』第 20 ～ 23 小節



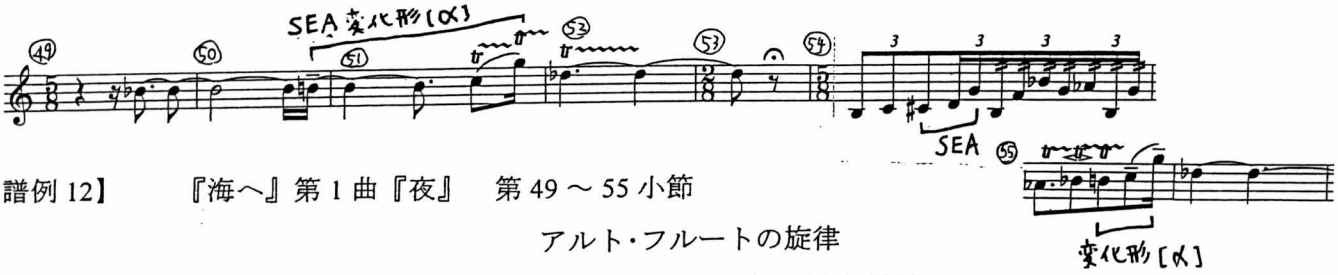
【譜例 9】『遠い呼び声の彼方へ！』第 91 ～ 92 小節



【譜例 10】『遠い呼び声の彼方へ！』独奏ヴァイオリンのカデンツァ部分における SEA モティーフの推移



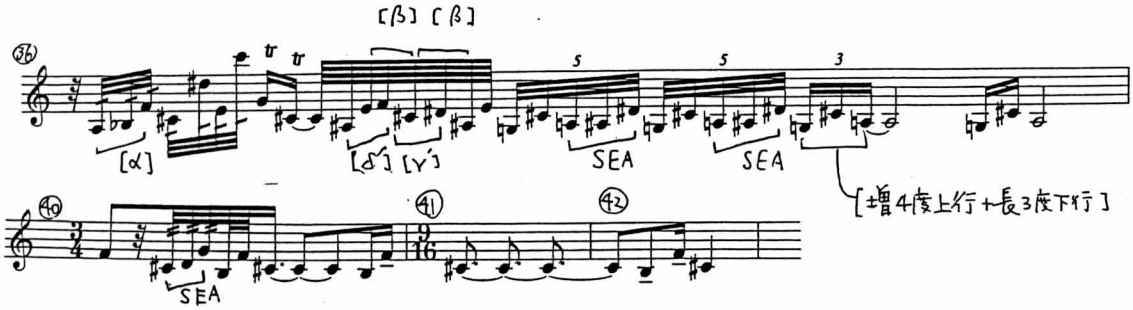
【譜例 11】 『ア・ウェイ・ア・ローン』第 8 ～ 9 小節



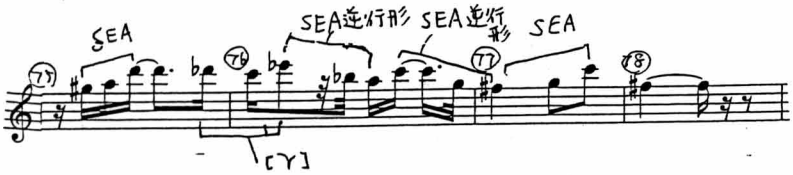
【譜例 12】 『海へ』第 1 曲『夜』 第 49 ～ 55 小節

アルト・フルートの旋律

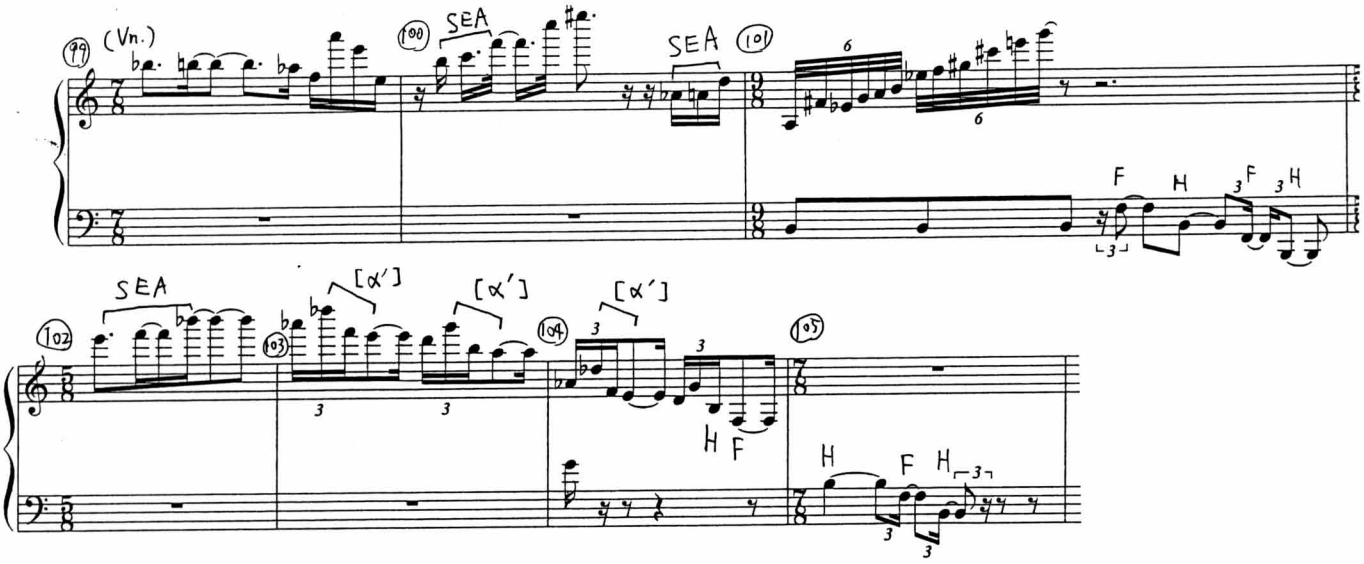
（筆者により実音になおして記譜）



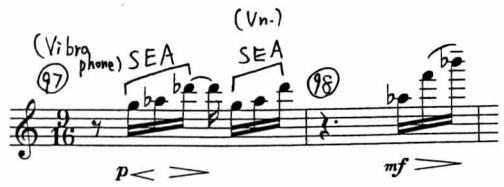
【譜例 13】 『海へ』第 2 曲『白鯨』 第 36 小節（上）第 40 ～ 42 小節（下）

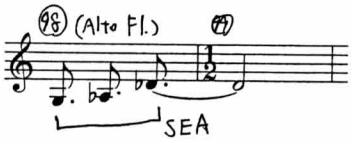


【譜例 14】 『夢の時』 第 75 ～ 78 小節 クラリネットの旋律

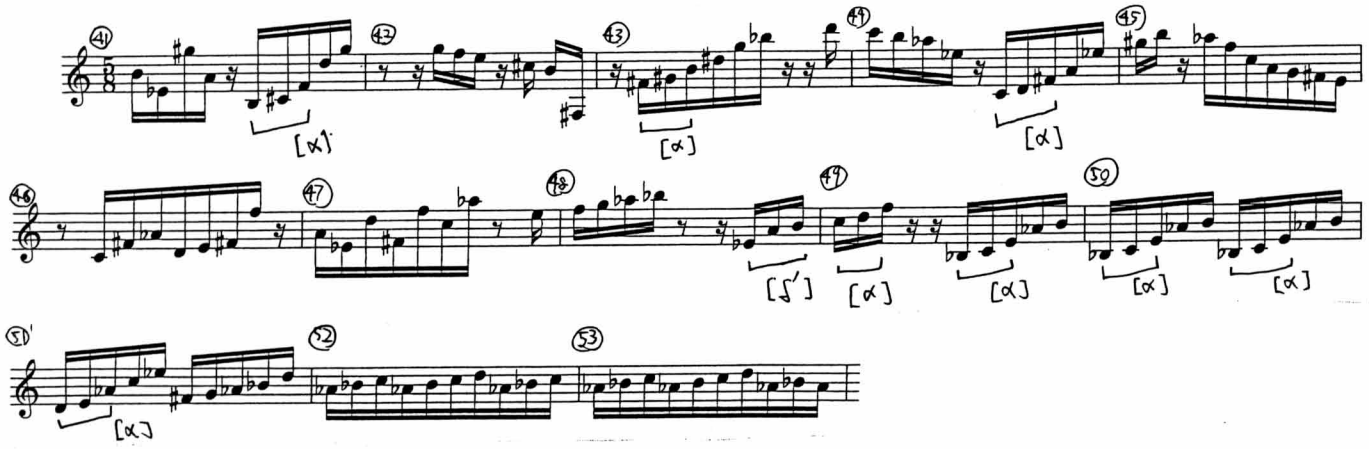


【譜例 15】　　『夢の時』　第 99 ～ 105 小節

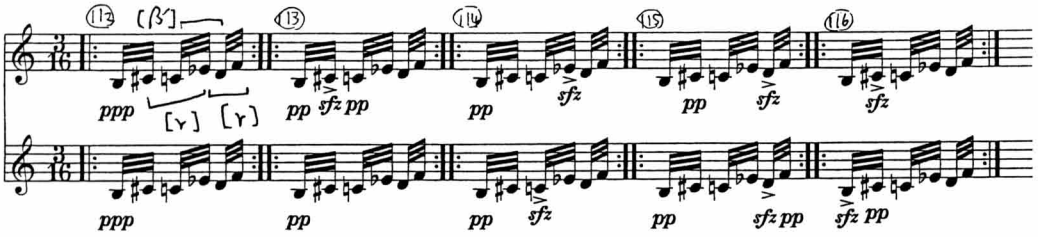




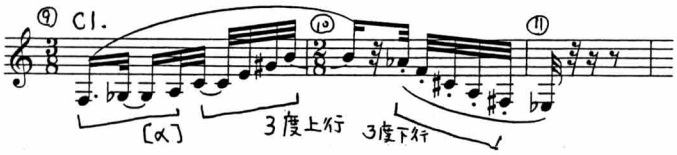
【譜例 16】　　『夢の時』　第 97 ～ 98 小節（上）
『海へ』第 3 曲『鱈岬』　第 98 ～ 99 小節（下）



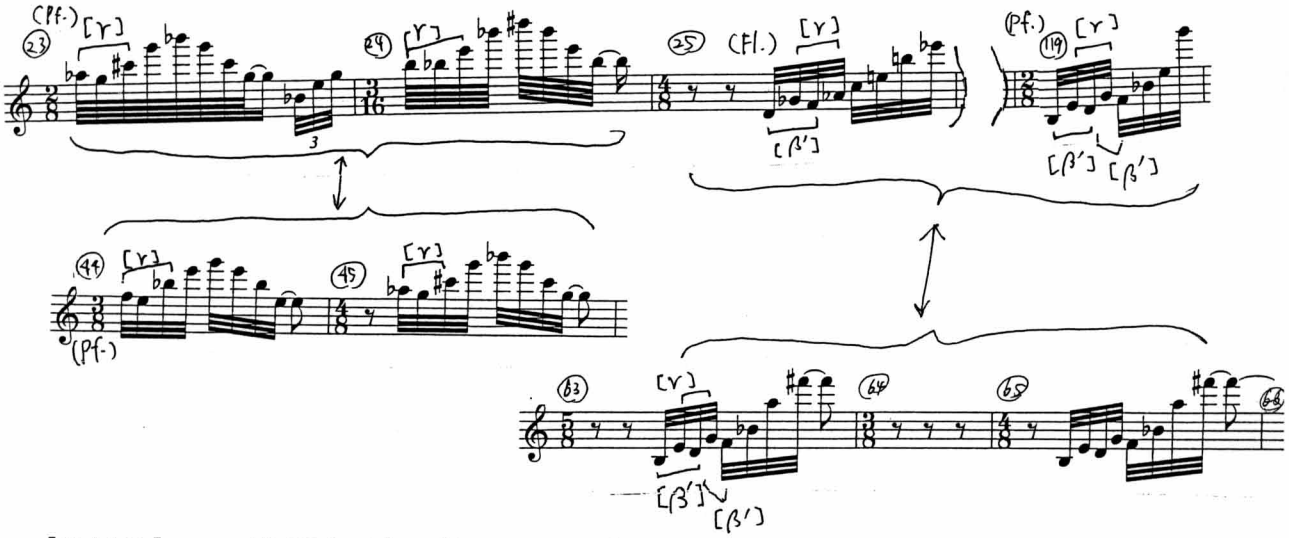
【譜例 17】　　『雨の樹』　第 41 ～ 53 小節　奏者 B の旋律



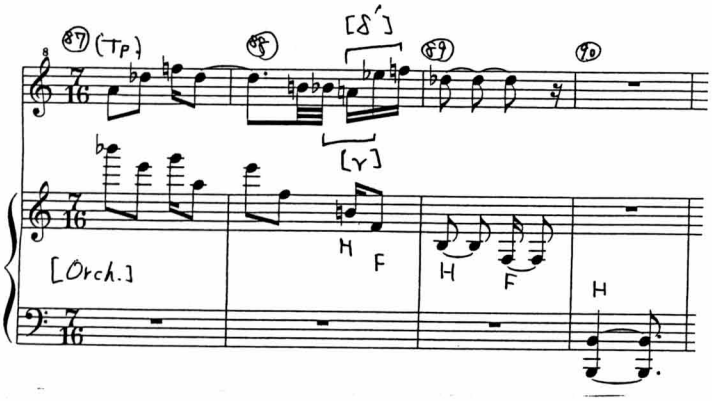
【譜例 18】　『雨の樹』　第 112 ～ 116 小節　奏者 A・B の旋律



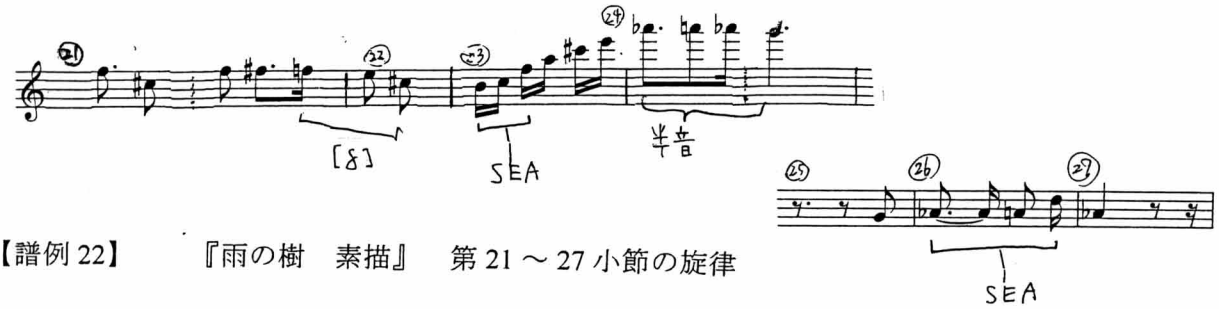
【譜例 19】　『雨ぞふる』　第 9 ～ 11 小節　クラリネットの旋律



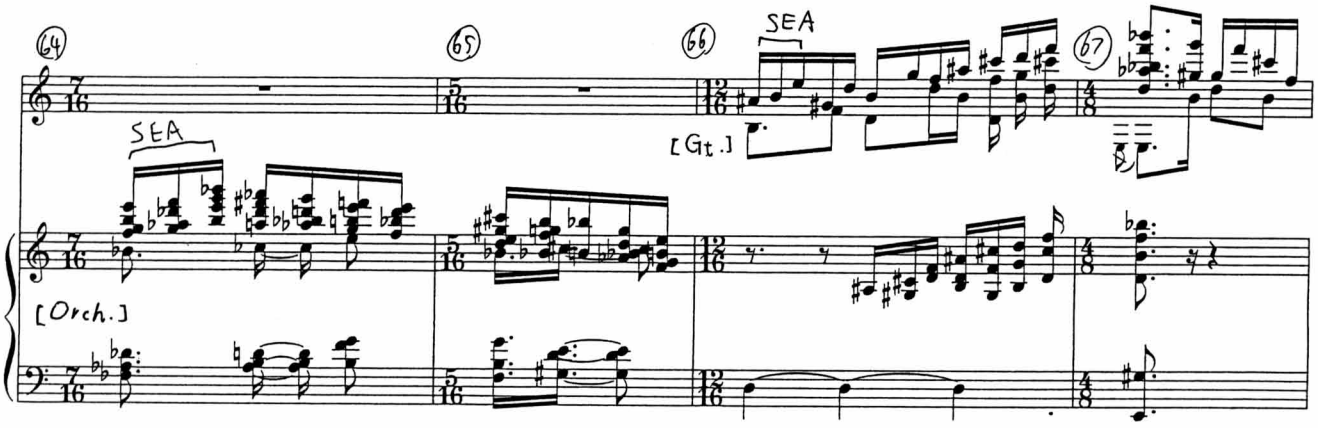
【譜例 20】　『雨ぞふる』　第 23 ～ 25 小節、および第 119 小節の旋律（上）
『雨の樹　素描』　第 44 ～ 45 小節、および第 63 ～ 66 小節（下）



【譜例 21】　『雨ぞふる』　第 87 ～ 90 小節

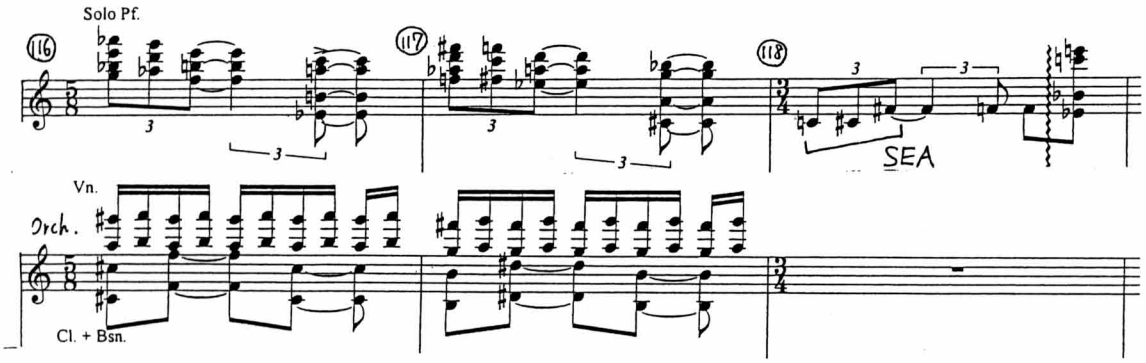


【譜例 22】　『雨の樹　素描』　第 21 ～ 27 小節の旋律



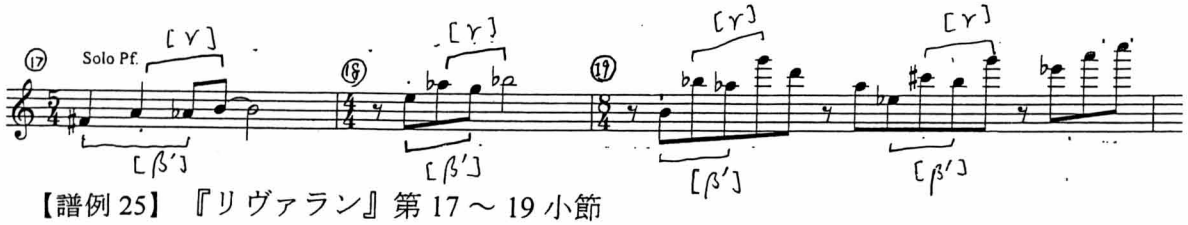
【譜例 23】　『夢の縁へ』　第 64 ～ 67 小節

23

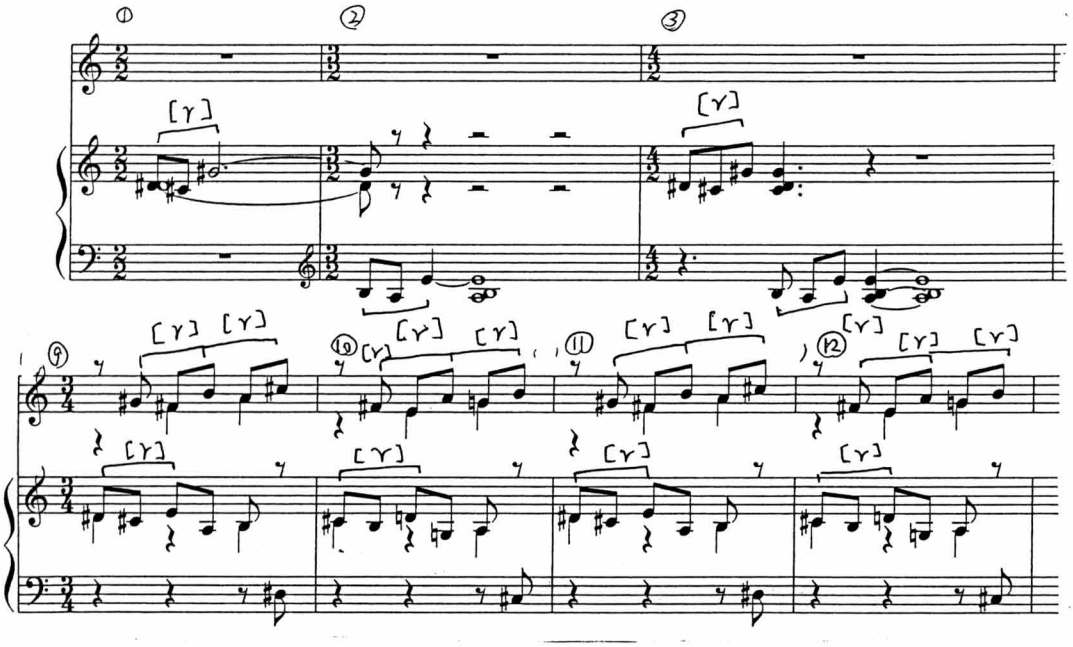


【譜例 24】『リヴァラン』第 116 ～ 118 小節

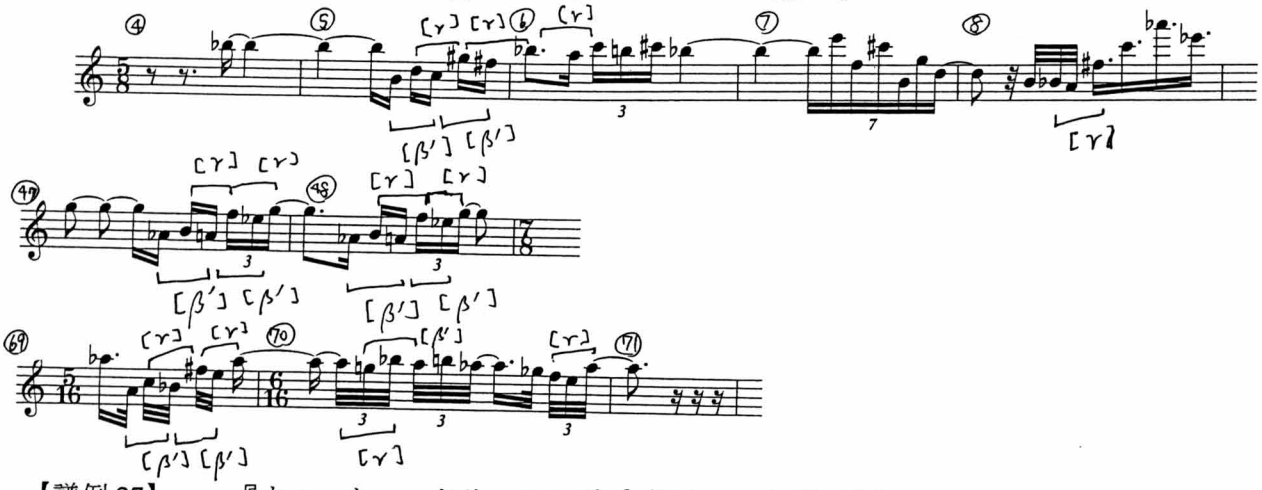
24



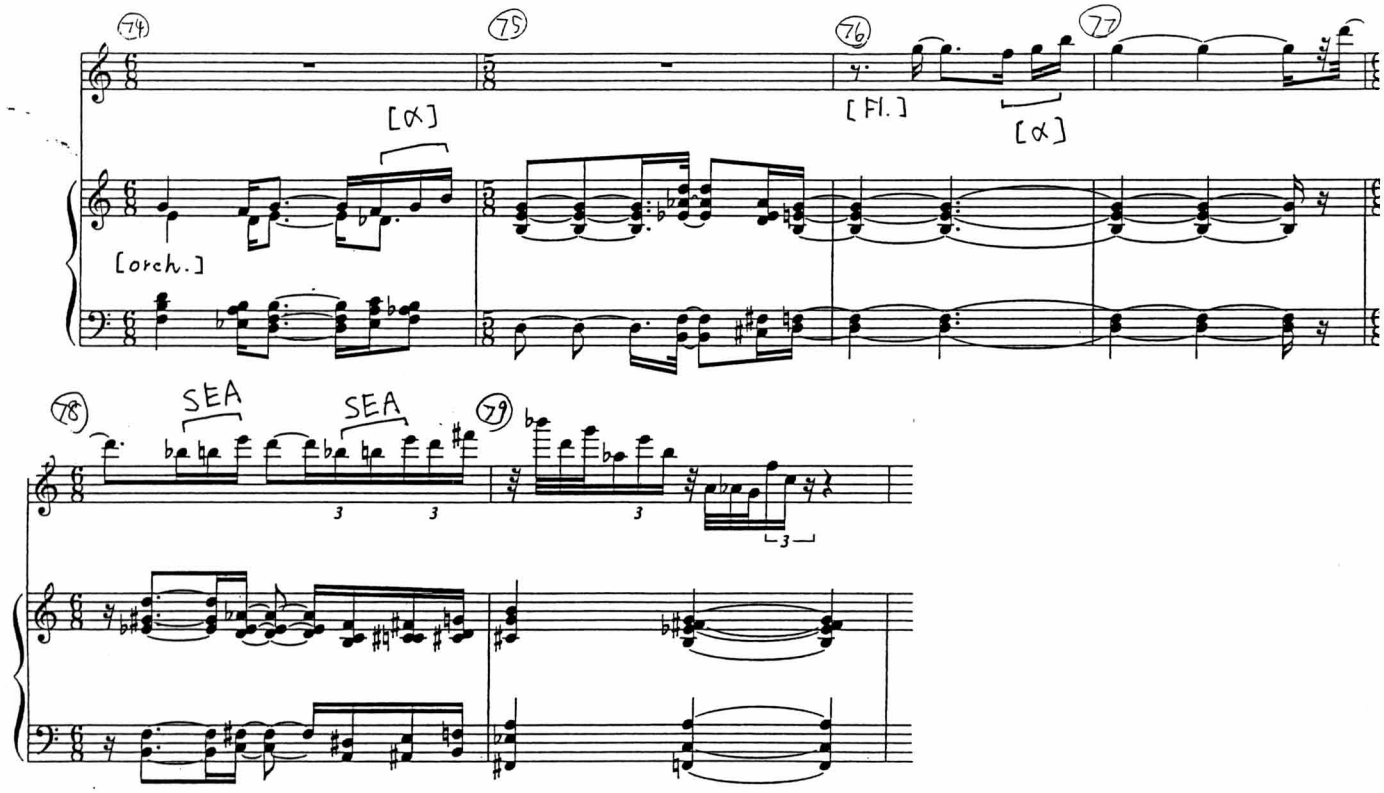
【譜例 25】『リヴァラン』第 17 ～ 19 小節



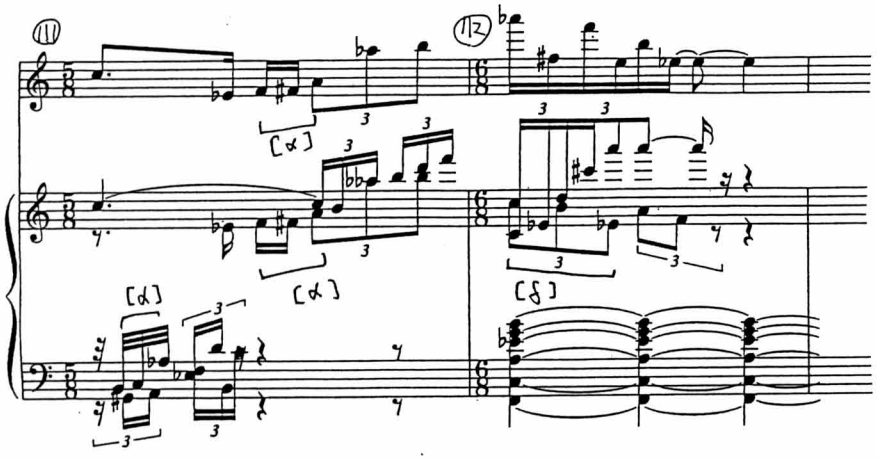
【譜例 26】　『夢みる雨』　第 1 ～ 3 小節、および第 9 ～ 12 小節



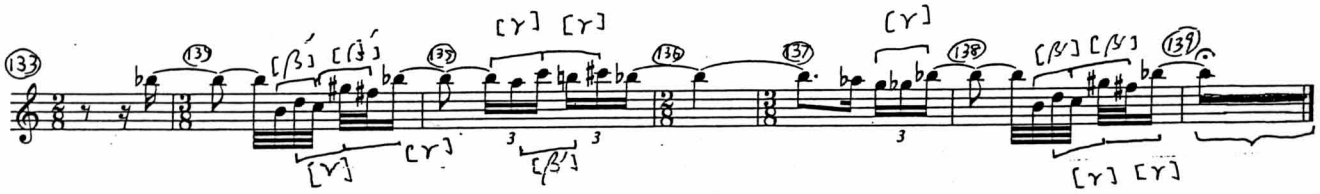
【譜例 27】　『ウォーター・ドリーミング 』第 4 ～ 8 小節（上）
第 47 ～ 48 小節（中）
第 69 ～ 71 小節（下）



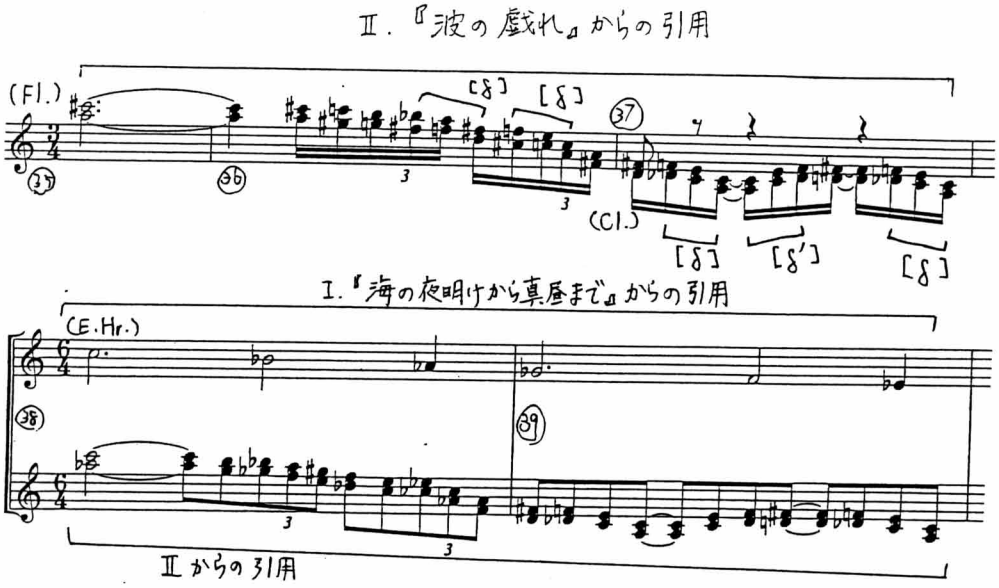
【譜例 28】　『ウォーター・ドリーミング』　第 74 ～ 79 小節



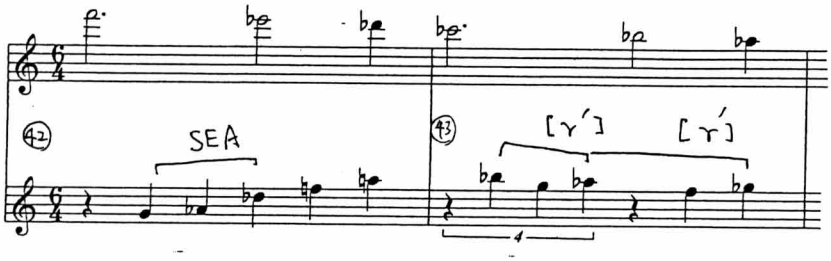
【譜例 29】　『ウォーター・ドリーミング』　第 111 ～ 112 小節



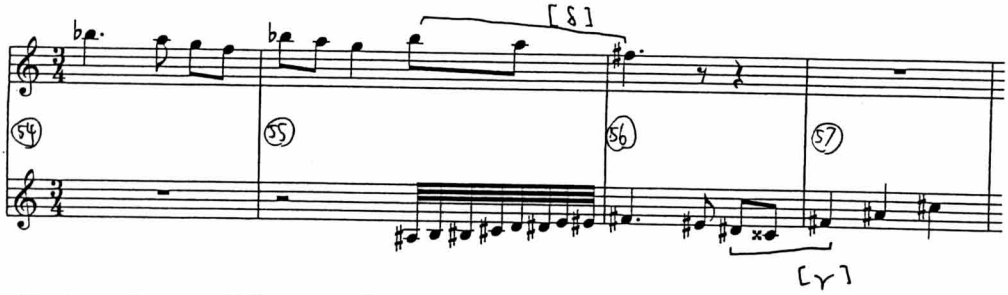
【譜例 30】　『ウォーター・ドリーミング』　第 133 ～ 139 小節



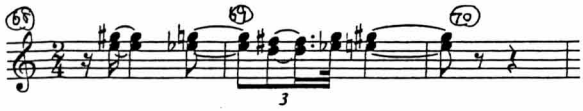
【譜例 31】　『夢の引用』　第 35 ～ 39 小節の旋律



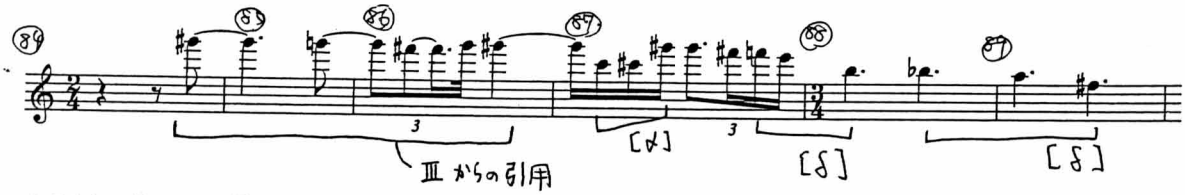
【譜例 32】　『夢の引用』　第 42 ～ 43 小節の旋律と副旋律



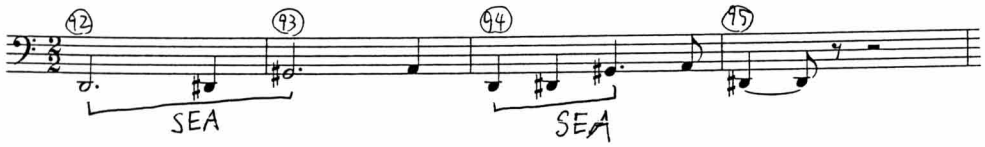
【譜例 33】　『夢の引用』　第 54 ～ 57 小節の引用旋律



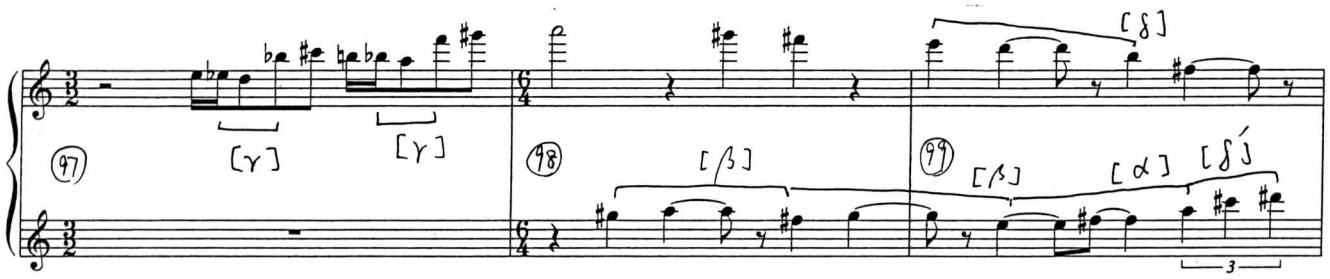
【譜例 34】　『夢の引用』　第 68 ～ 70 小節の引用旋律



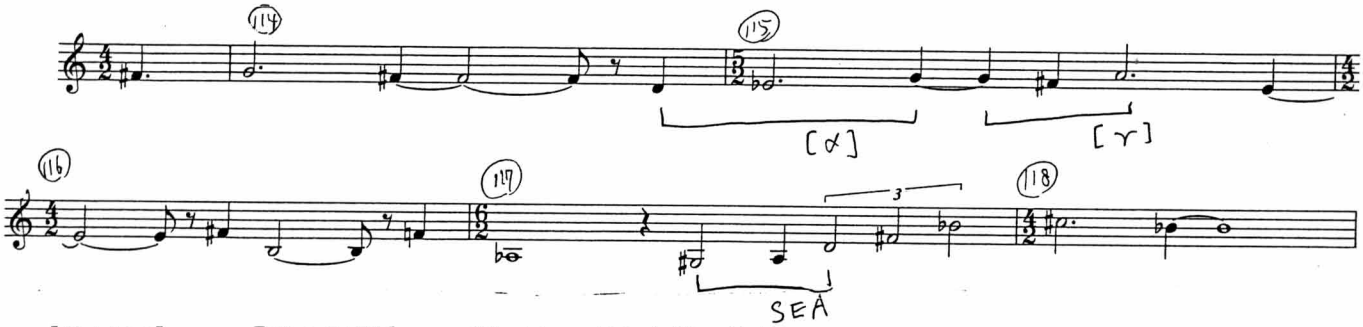
【譜例 35】　『夢の引用』　第 84 ～ 89 小節の旋律



【譜例 36】　『夢の引用』　第 92 ～ 95 小節の引用旋律

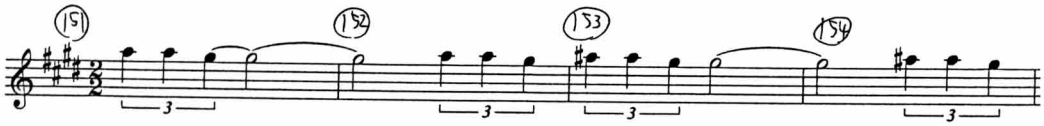


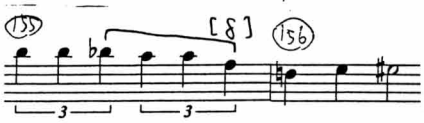
【譜例 37】　『夢の引用』　第 97 ～ 99 小節



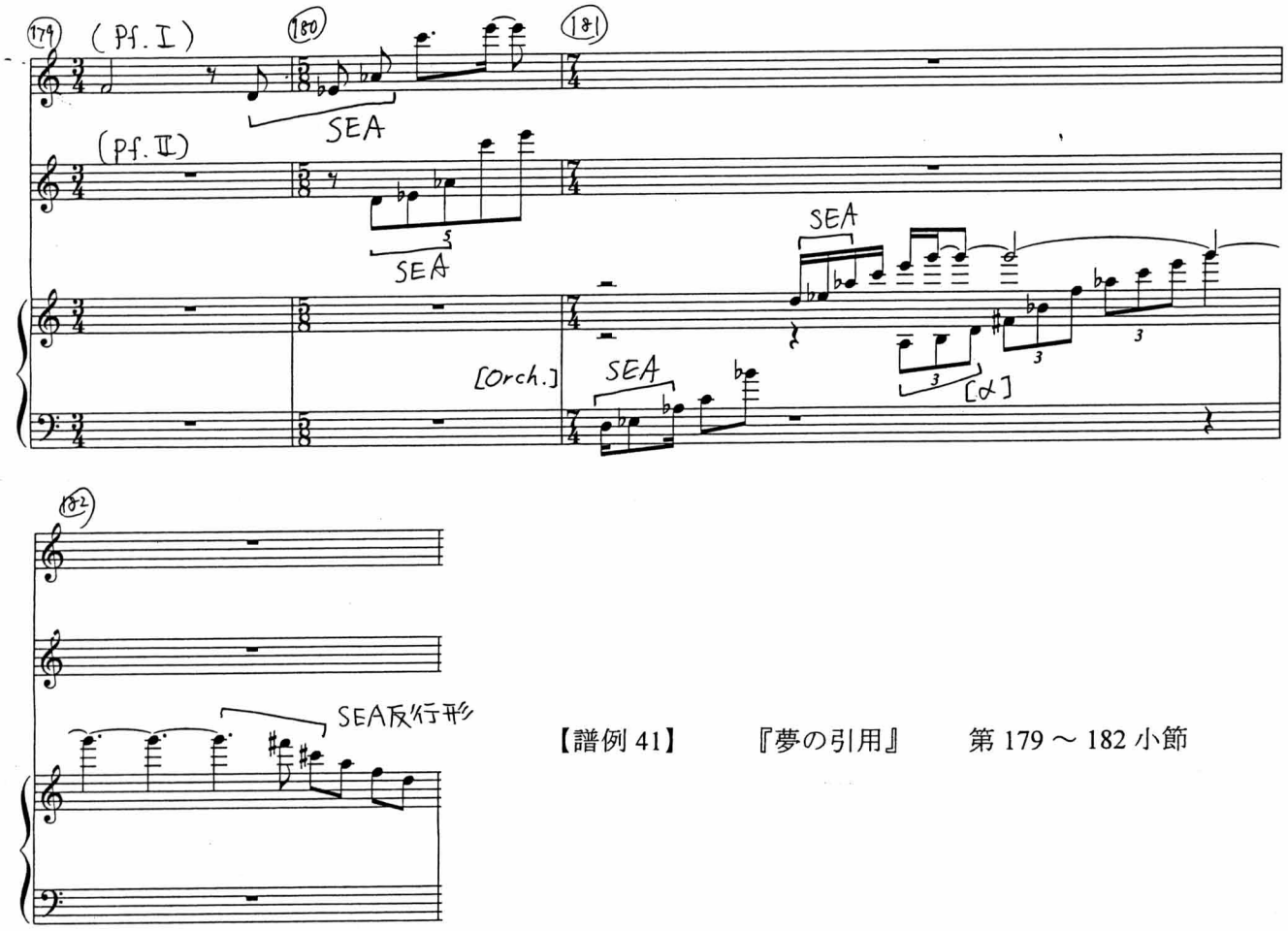
【譜例 38】　『夢の引用』　第 114 ～ 118 小節の旋律

【譜例 39】　『夢の引用』　第 127 ～ 129 小節の引用旋律

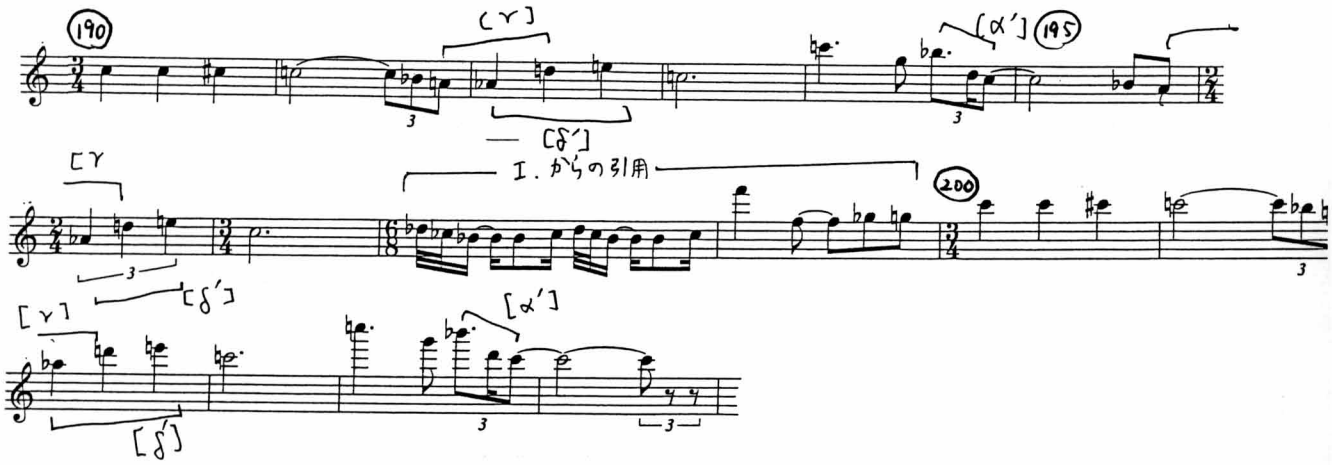




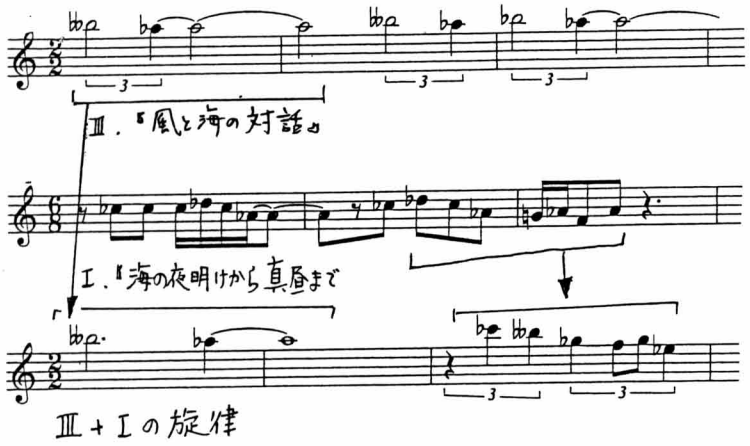
【譜例 40】　『夢の引用』　第 151 ～ 156 小節の引用旋律



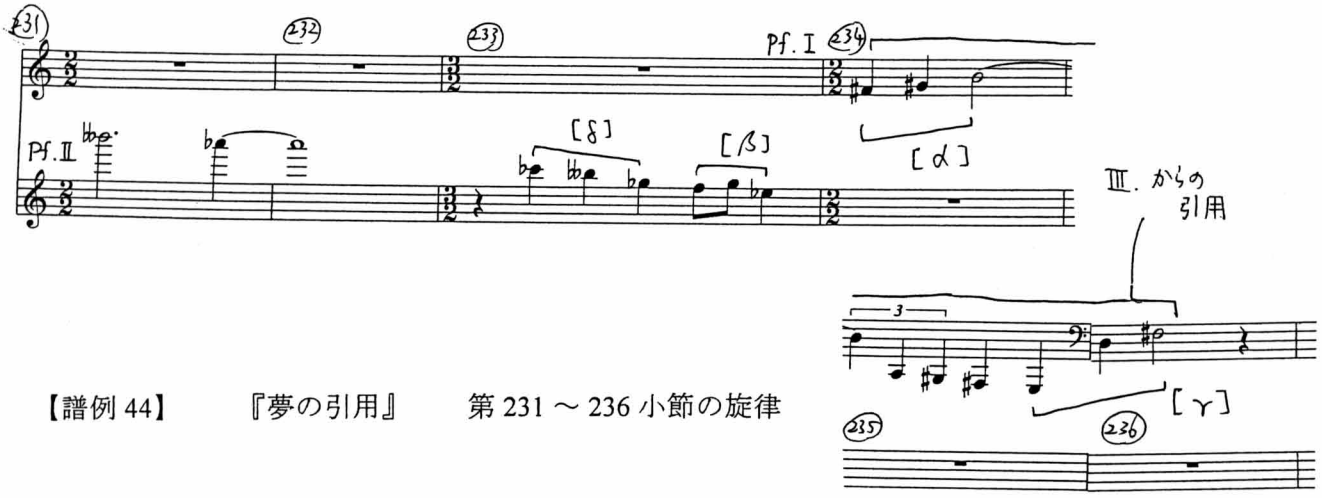
【譜例 41】　『夢の引用』　第 179 ～ 182 小節



【譜例 42】　『夢の引用』　第 190 ～ 205 小節の旋律



【譜例 43】　『夢の引用』　第 224 ～ 228 小節における引用旋律の結合



【譜例 44】　『夢の引用』　第 231 ～ 236 小節の旋律

謝　　辞

博士論文執筆にあたり、指導教員及び主査の斉田好男教授、ならびに、副査の若尾裕教授、大田美佐子准教授、寺内直子教授、永原恵三教授（お茶の水女子大学）各先生方に、熱心なご助言・ご教授をいただきました。ここに深く感謝し、御礼申し上げます。

平成 23 年 12 月 9 日

次郎丸 智希