



# 武満徹作品における音楽語法の変遷ーモチーフS EA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。



## 論文内容の要旨

氏名 次郎丸智希

専攻 人間表現

指導教官氏名 斉田好男教授

## 論文題目

武満徹作品における音楽語法の変遷  
 ～モチーフ SEA を中心にして～

## 論文要旨

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。そこにみられる調性への回帰、前衛語法の減少、ドビュッシーへの類似は、「ロマンティックな退行」といった批判に繋がってきた。本論ではそれらの問題を一旦置き、80年代の武満の個人様式に焦点を当て、モチーフ SEA という独自の音楽語法をもって、武満がどのように個人様式を展開させたか、作曲家の内に起こっていたダイナミズムを追うものである。

「SEA」は、Sをドイツ語読みにした際の音名[Es, E, A]3音から成るモチーフである。このモチーフは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チーフ SEA を抽出し、その変化パターンについて分析を行い、曲の構造分析を通して、モチーフの使用や変化

がどのように作品の構造に関わっているかを検討する。それをふまえて、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、武満独自の部分とがどのように関係し、さらにモチーフ SEA がそこにどのように作用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。

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。創作の時期区分を、モチーフ 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。

第1期「SEA以前(1950～1971)」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。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1967年の『ノヴェンバー・ステップス』であると言える。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。武満曰く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」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「SEA萌芽期(1971～1979)」にあたる時代は、ちょうど1970年代に該当する。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作品群となる。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けられたように見受けられる。というのも、それ以降邦楽器作品が作られることなく、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。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り、80年代に多く書かれることになる協奏スタイルに、邦楽器関連作品においても近づいていることが考えられる。

第3期「SEAの時期(1980～1995)」において、ますます武満は国際的な立場に置かれ、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ると共に、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。その中で第3期の口火を切る1980年『遠い呼び声の彼方へ!』は、武満の本流である「水」シリーズであり、かつ「モチーフ SEA」の使用が、この作品を機に初めて作曲者によって認められていることから、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。

このように武満の創作時期の中心と考えられる80年代において、基調となりつづけたモチーフ SEA は、武満の音楽語法の中でも特有の性格を持っている。武満の言説を調べてみると、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、文学や美術など、音楽以外の様々な創作源と、言葉による思考を経て作曲がなされる一方で、モチーフ SEA だけは、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「偶然にすぎない」ことがわかる。よって本論では、モチーフ SEA を武満の音楽語法の最も核に近いものと想定した。

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』には、モチーフ SEA の全面的な使用が見られ、そこからモチーフ SEA の特徴を抽出した。結果次の2つの特徴が明らかとなる。まず一つはSEAの「連鎖性」であり、モチーフ 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、モチ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。作品では、モチーフ SEA に近似する変化形が多数使用されていることから、モチーフ 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]という音程関係は重要ではなく、「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、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」という本論独自の図式を想定した。これは作曲家・柴田南雄の日本民謡研究における模式図「骸骨図」を参考にしており、この「骨格図」によって、作品中の2度+跳躍進行の音型をモチーフ SEA と関連づけることが出来るようになった。

「骨格図」を元に残りの80年代作品を分析すると、作品を追うごとにモチーフ SEA やその逆行形・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チーフ SEA そのものが、作品中に引用されている構図が明らかになった。モチーフ SEA は自己引用としての役割を果たしていることになるが、この自己引用としてのSEAと音楽の元の脈絡との関係には、2つのパターンが存在する。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モチーフ 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『夢みる雨』『ウォーター・ドリーミング』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、モチーフ SEA は明確に使われなくなり、変化形も多様性を失い、ひとつのパターンに固定され、「連鎖」ではなく「反復」が音楽の主な構成要素となる。『ウォーター・ドリーミング』においても、モチーフ 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。

このような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チーフ 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チーフ 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「モチーフ 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。そしてソリストとオーケストラの交替する箇所には、ドビュッシーの引用、およびモチーフ SEA が置かれることが多い。つまり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のである。

以上のことから、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、まったく表面的な模倣に過ぎない。むしろ1980年は武満の音楽語法の核が「モチーフ 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、モチーフ 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である。80年代12作品には、モチーフ SEA から派生した音楽の脈絡に、モチーフ 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「モチーフ SEA」に代表させ、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、モチーフから自己引用へと至り、武満は、静的な客体としての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。

論文審査の結果の要旨

氏名	次郎丸智希		
論文題目	武満徹作品における音楽語法の変遷 ～モチーフ SEA を中心にして～		
判定	合格 不合格		
審査委員	区分	職名	氏名
	主査	教授	齊田 好男
	副査	教授	若尾 裕
	副査	准教授	大田 美佐子
	副査	国際文化学研究所 教授	寺内 直子
	副査	お茶の水女子大学 教授	永原 恵三

要 旨

本研究は、日本の作曲家・武満徹(1930～1996)の80年代における指向性を捉えることを目的とし、武満独自の音楽語法である「モチーフ SEA」を手がかりに、個人様式の変遷を追うものである。「モチーフ SEA」とは「SEA」のSをドイツ語読みにした際の音名[Es, E, A]の3音から成るモチーフである。80年代作品におけるこのモチーフ SEA を抽出・分析し、モチーフがどのように作品構造に関わっているかを検討し、さらに80年代の「夢」と「水」二つのシリーズの到達点と本論で仮定される『夢の引用(1991)』において、モチーフ SEA がどのように作用しているかを検討し、武満の80年代における、具体的な音楽語法の変遷を明らかにすることが試みられている。以下全3章で構成されている。

第1章では武満作品を概観し、研究対象作品がどのような位置にあるかを考察。創作の時期区分を3期に設定している。第1期「SEA以前(1950～1971)」は創作活動最初の20年に該当し、「邦楽器に関連させる」傾向と「調性感」を有する傾向の二種類の方向性が見られる。第2期「SEA萌芽期(1971～1979)」は1970年代に該当し、1979年に雅楽曲『秋庭歌一具』が完成するも、第3期「SEAの時期(1980～1995)」においては邦楽器から完全に離れ、「西洋音楽語法の作曲家」としての最も中心となる創作時期と考えられる。また武満の言説から、作品の多くが言葉による思考を経て作曲される一方で、モチーフ SEA については、武満の

語法の中でも例外的に、武満の音感が先で「SEA」という言葉は後付けであることがわかる。よって本研究では、モチーフ SEA が武満の音楽語法の中でも最も核に近いものとして位置づけられている。

第2章では80年代12作品における、モチーフ SEA の具体的な分析が行われる。全面的な使用が見られる2作品『遠い呼び声の彼方へ!』『ア・ウェイ・ア・ローン』の分析から、モチーフ SEA が有する二つの特徴が明らかにされる。一つはSEAの「連鎖性」で、連鎖することによって音楽の漸進力が生み出されるとされる。もう一つはSEAの「多様性」である。作品中モチーフ SEA に近似する多様な変化形が多用されることから、モチーフ SEA の音程関係ではなく、相対関係に着目をし、5線譜を用いない模式図によってSEA変化形を表現する「SEA骨格図」という本論独自の図式を想定している。

80年代作品は、時期を追うごとにモチーフ SEA の使用が減少し、代わって変化形や派生音型によって新たな音楽の脈絡が展開され、80年代後半では、変化形も多様性を失い、「連鎖」ではなく「反復」が音楽の主な構成要素となる。連鎖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たとされる。

第3章では、前章の分析をふまえ、1991年の『夢の引用』との関連に焦点が当てられる。ドビュッシーの『海』からの引用が用いられる『夢の引用』において、80年代に試みられた引用の書法が踏襲され、80年代作品の引用もモチーフ SEA と併せてなされる。ドビュッシーを『海』で代表させ、武満自身を「モチーフ SEA」で代表させることで、二重の引用を重ねられていると言える。このように本来は力強いクライマックスを形成するドビュッシーの『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、武満はその目的を果たしている、という結論に至っている。

本研究の新規性は、西洋音楽理論での分析には限界があるとされてきた武満作品を、「SEA骨格図」という独自の模式図を使って別の角度から新たに捉えたところにある。80年代作品は、従来作曲技術的な後退と捉えられ、特にドビュッシーの模倣として扱われてきたが、次郎丸氏はモチーフ SEA を軸に80年代作品を分析することで新たな視点を提示している。また武満が作曲過程において言葉を重要視していることから、本研究では武満の言説にも注目し、モチーフ SEA の特異性を導き出している。このような音楽と文学両面からのアプローチは、ドイツ文学専攻を修了し、ドイツリート伴奏家、演奏家、ドイツ詩歌研究の講師としても活動する次郎丸氏ならではの研究視座であり、複雑な武満作品を読み解くことを可能にする要素と言える。

国際的な作曲家の一人である武満徹は、その真価について議論を必要とする点は未だ多いと言えるが、次郎丸氏の研究はその意味で、従来の先行研究にはない独自のアプローチを用い武満研究に新たな知見を与えるものとして価値のある業績と言える。よって、学位申請者の次郎丸智希は、博士(学術)の学位を得る資格があると認める。

なお学位申請者は、本論文に関わる下記の審査付学術論文2編を発表しており、博士学位申請の基本的条件を満たしている。

・次郎丸智希「武満徹作品における引用～『夢の引用—Say sea, take me!—』を中心に～」『お茶の水音楽論集』第13号、2011年、pp.12-23.

・次郎丸智希「武満徹作品における音楽語法の変遷～モチーフ SEA を中心にして～」『お茶の水女子大学 人文科学研究』第8巻、2012年、pp.27-40.