

武満徹の「音色」をめぐる創作プロセスの考察 ——「夢」シリーズと映画音楽の関係を中心に

高畑和輝

1. はじめに

作曲家武満徹(1930-1996)の作品がもつ響きは、たびたび「武満トーン」ともよばれ、固有のものであるとされている。彼の創作は前衛的なコンサートピースから映画音楽、歌謡曲などの作曲にくわえてエッセイや映画批評などの文筆活動など多岐にわたる。とりわけ、小林正樹が監督した映画『切腹』(1962)や『怪談』(1965)の劇伴を、邦楽器の名手による独奏にミュージックコンクレートの手法をかけあわせて制作したことや、その名手らをソリストとしたコンサートピースである琵琶と尺八と管弦楽のための《ノヴェンバー・ステップス》(1967)を作曲したことに代表される、1970年代までの前衛的な作品が彼の評価の中心であった。

1970年代以降は、フランスに端を発するスペクトル楽派の台頭にみられるように、現代音楽の分野において「音色」や「響き」など音そのものへの関心が高まっていた⁽¹⁾。当時の武満はそうした動向と距離を置きつつも、「音響構造の在り方、それによる音色彩の在り方、等が音楽の過程を構成」⁽²⁾する書法を確立していたとされるが、前期作品に比べて積極的な分析、評価がおこなわれているわけではない。本稿では、1970年代以降の武満が「夢」という言葉によってコンサートピースと映画音楽を架橋するなかで、彼が曖昧なものとして位置づける全体構造よりも、音楽の細部としての音色の微細な変化へと関心を向けていたことを明らかにする。

2. コンサートピース「夢」シリーズの性質と創作プロセス

武満の活動はコンサートピース、映画音楽そして文筆活動と多岐にわたっていた。

なかでもコンサートピースと映画音楽の創作が表裏一体であったことが先行研究でも指摘されてきた⁽³⁾。ただし、両者の関係性は彼の活動のうち1960年代までの前期と、後期である1970年代以降とでは差異があると考えられる。前期では、邦楽器などの新たな楽器や、ミュージックコンクレートなどの新たな手法、あるいは音楽語法をまずは映画音楽において用い、その後コンサートピースに応用するという流れをみることができる。いいかえれば武満は、映画音楽をコンサートピースのためのある種の実験場として位置づけていたのである⁽⁴⁾。しかし、1970年代以降、コンサートピースと映画音楽は編成や音楽語法のうえでも接近し、たんなる実験場であるばかりでなく両者はより有機的に結びつくようになった⁽⁵⁾。その背景としてコンサートピースにおける「夢」シリーズの存在があったことが推測される。

「夢」シリーズについて、まずは武満のテキストを検討する。1970年代に入ると武満は「夢」や「水」といった言葉をコンサートピースの題名に冠し、シリーズとして創作活動を展開した。武満は「二つのもの—作家の生活」と題したエッセイで、シリーズとしての創作をつぎのように論じている。

現在私が書いている音楽について考えてみると、この数年「^{ドリーム}夢」と「^{ナンバー}数」、そして曖昧な「^{ウォーター}水」というものに強く影響を受けていることに気付く。それは半ば意識的でもあり、また半ば無意識的であるともいえる。私は思考や表現を生き活きとしたものにするためにこうした対立概念を導くのだが、「夢」という不定形への欲望と、「数」の定形を目指す意志との衝突が、思考を静的なものに止めない。「水」は、「夢」と「数」の統合された貌であり、その両者の異なる性質を同時に具えている⁽⁶⁾。

こうした、「夢」や「数」についての説明は、「夢と数」と題しておこなった自作を語る講演会においても確認することができる。

その「夢」は、私のなかに予告なしに顕れてくるある不定形なもの——つまり、自分の内面に突きあげてくるある種のも^ゝや^ゝも^ゝや^ゝですね——そうした夢^ゝの^ゝ縁^ゝを、音

樂的に、またそれはきわめて単純なものです、数の操作を使ってはっきりさせようという気持ちがあるのです⁽⁷⁾。

このように、武満は「夢」を曖昧あるいは不定形なものであり、自身の内面に湧き出るとりとめもないイメージであると説明する。

ここで先行研究において「夢」がどのように解釈されてきたのかを確認する。武満の没後まもなく刊行された論集『武満徹——音の河のゆくえ』(2000)のなかで、彼とも親交のあった作曲家小鍛冶邦隆は、武満の創作のプロセスは「想像力のありかとしての『夢』と、その構造化とでもいうべき『数』の方法論をもって、『夢の縁』を明らかにする」⁽⁸⁾ ことであり、「数」方法論は厳密なものではなく「それぞれ素材と構造の間を行き来しつつ、暗号的で象徴的、隠喩的な関係を形成する」⁽⁹⁾ と解する。ピアニストの菅野将典もまた、「あやふやな『夢』の世界を、作曲過程で『数』を用いることで、ひとつの音楽作品にまとめ上げようとする」⁽¹⁰⁾ を武満の創作プロセスと位置づけている。このように、先行研究において「夢」は武満の創作の出発点としてみなされており、それがもつ不定形あるいは曖昧な性質が強調されてきた。

だが、武満のピアノ曲と言説を中心に分析をおこなった原呈は、こうした「夢」の抽象性を強調する言説は、特定の楽曲と結びつけて語ることが容易であるために説得力を持たないと批判する⁽¹¹⁾。たしかに、武満は「夢」を曖昧なものとして説明しているが、武満の説明からは「具体的なイメージもまたスタート地点に据えられている」⁽¹²⁾ ことを読み取ることができる。武満は、さきに示した講演でオーケストラによるコンサートピースの《鳥は星型の庭に降りる》(1977)を作曲する着想を得た「夢」、すなわち創作の出発点となった具体的な「夢」をつぎのように紹介している。

無数の白い鳥が、その星型の庭に向かって舞い降りていくんです。ところが、その中に一羽黒い鳥がいて、それが、群れをリードしていました。私はあまり夢を見ないほうですが、それだけに、その印象は強烈だったのでしょね。目醒めた時、その風景がとても音楽的なものに思われて、これを音楽にしてみたいと思ったんです⁽¹³⁾。

武満は鳥たちが星型の庭に降りていくという「夢」から、五音音階を軸とした音高組織を案出し、その組織をもとにしたオーボエによる主題——群れをリードする1羽の鳥を象徴する——を用いて作曲した。つまり、武満は「夢」を曖昧なものと説明しつつも、鳥が庭に降りていくという具体的な「かたち」を伴ったイメージに触発されて作曲したことになる。こうしたことから原は、ピアノ曲《閉じた眼》の楽曲分析を武満の「夢」がもつ具体的な「かたち」に注目しておこない、同作でカーブを伴う小節線と破線の小節線が使い分けられおり、破線の小節線で示されるまとまりがときに数音単位の「断片的」なモチーフにまで切り詰められていることを指摘した⁽¹⁴⁾。そのうえで、この特徴的な記譜法と、作品内に非時系列的にあらわれるモチーフによってもたらされる音楽が向かうゴールや志向性の減退といった時間感覚が、「断片的なものの集積としての曖昧な全体」という時間的な性質を生んでおり、「夢」シリーズの音楽における構造の特徴であるとしている⁽¹⁵⁾。

以上をふまえて《鳥は星形の庭に降りる》における音楽的なモチーフ操作を作品に即して確認する⁽¹⁶⁾。鳥の主題は、冒頭3小節でオーボエによって提示される。主題は4つのセグメントから構成されておりそれぞれ、セグメントaは1小節目の4拍目裏から2小節目7拍目まで(C5-Eb5-E5-C5)、セグメントbは2小節目の8拍目から12拍目裏まで(D5-Ab5-B-Eb5-C5)、セグメントcは12拍目裏から3小節目9拍目まで(C5-Ab5-F#5-B5-Eb5-A5-C#5-C5)、セグメントdは10拍目から12拍目まで(E4-F#4-A4-B4-Eb5-Ab5-C5)からなる。これらのセグメントは、オーケストラによる前述の五音音階による音高組織をもとにした和音のなかから非時系列的に浮かび上がっては、そのなかに消えていくようにして奏される。練習番号Bではフルートとファゴットがセグメントcをもとにした旋律によってカノンの対話する。また、練習番号Fでは、セグメントcとdのみが旋律として浮上する。これらの旋律は線的な音楽を形作るのではなく、武満が五角形の庭と説明するオーケストラの音の流れを下敷きに、半ば偶然的にあらわれては消えていき、断片的な性質をもたらす。モチーフは解体され時系列を入れ替えられた状態で、まばらに、突如としてあらわれるのである。こうした構造的特徴を「夢」シリーズのコンサートピースにみることができる。

ところで武満は「夢」について自身の映画論集である『夢の引用』（1984）においてつぎのように論じている。

私にとって、映画は、夢の引用であり、そして、夢と映画は、相互に可逆的な関係にあり、映画によって夢はまたその領域を拡大しつづける。私の（映画に対する）興味は、鮮明で現実的な細部が夢という全体の多義性を深めているように、映画においてもその筋立てより、物語に酵母菌のように作用してそれを分解するような、細部へ向う⁽¹⁷⁾。

武満によれば映画と夢はアナログ的なものであり、鮮明な細部と曖昧な全体という部分と全体の関係は、コンサートピースにおける細部としての断片的な旋律としての「夢の破片」と、曖昧で多義的な全体としての「夢」すなわち楽曲全体という部分と全体の関係に重なるものである。こうした「映画」における時間性は非時系列的なものであり、それを構成するものが「夢の破片」として縁取られた様々な「映像」である。このように、武満にとって「夢」はコンサートピースの創作源であるだけでなく、映画音楽を含む同時期の活動全体を支えるものであったことが推測される。

3. 武満の映画音楽の創作プロセス

では、武満にとって映画音楽とはどのように作曲されるものであったのか。本節では武満の映画音楽作曲のプロセスを検討していく。武満によれば映画音楽には、定まった法則はなく、作品に応じて異なるアプローチが求められるとしているが、その作曲法について繰り返し語っていることがいくつかある。

私は映画音楽を書く時、映像に音を加えていくというよりも、映像からいかに音を削っていくかということについて考えます。映像自身が響いているという言い方は奇妙かもしれないが、この仕事にたずさわった人には容易に理解してもらえる事柄であろうと思います⁽¹⁸⁾。

時に、無音のラッシュ（未編集の撮影済みフィルム）から、私に、音楽や響きが聴こえてくることがある。観る側の想像力に激しく迫ってくるような、重い^{コンテンツ}内容を秘めた豊かな映像に対して、さらに音楽で厚化粧をほどこすのは良いことではないだろう⁽¹⁹⁾。

武満の説明からわかることは、たとえ無音の映像であっても彼はその映像を音に溢れたものとして捉えていることである。ここでの音はむしろ、音楽ではない効果音的なものを含んだものである。こうした背景から武満は、映画における音楽と効果音を連続したものにとらえ、効果音も含めた映画全体の音響のデザインを作曲家が考慮すべきとする態度でのぞむ⁽²⁰⁾。その結果として、特定のシーンや心情表現のために音を追加していくといった手法と異なり、映像に対して過不足なく、むしろ減算的に映像へ音楽をあてていくという手法をとる。

無音である映像から音を聴き出していくという武満の手法は、『音、沈黙と測りあえるほどに』（1971）という著書の「自然と音楽——作曲家の日記」で語られた「沈黙」という概念と深く関わっている。

一音として完結し得る音響の複雑性、その洗練された一音を聴いた日本人の感受性が間という独自の観念をつくりあげ、その無音の沈黙の間は、実は、複雑な一音と拮抗する無数の音の犇めく間として認識されているのである⁽²¹⁾。

ここで武満は沈黙を「無数の音のひしめく」ものと定義している。つまり、彼は「沈黙」とは、字義通りの無音ではなく、我々の意識からこぼれ落ちている無数の音がひしめいたものとして捉えているのである。

1960年代の映画音楽を分析した田之頭一知（2011）は、「沈黙」が武満の音楽の母胎であり、武満の作曲の中心はその「沈黙」から音が生起し、また「沈黙」へと消えていくプロセスに向けられていると明らかにした。そのうえで、武満が1960年代の映画音楽において試みていたことは、弦楽器や管楽器の持続音により「沈黙」である「映

武満徹の「音色」をめぐる創作プロセスの考察

像」を縁取り、邦楽器による打音的效果を得ることであり、また、さまざまな楽器をミュージックコンクレートの手法で電氣的に変調させることなどを通じて生み出した新たな音響素材によって映画的な現実を作り出すことであった。こうしたプロセスは、音を「音色」として捉えた創作であり、この「音色」を「沈黙」した「映像」のなかから聴き出すということが武満にとっての映画音楽の技法であるだけでなく、コンサートピースにも通底するものである⁽²²⁾。

1970年代以降の映画音楽作品はコンサートピースと同様、1960年代までの実験的要素が減退し、西洋音楽の伝統的な編成によりやや調性的な語法へと接近していく。しかし、田之頭が1960年代の映画音楽作品に見出した音響構築の態度は、むしろ後期の伝統的な語法のなかにこそ見出すことができる。

ここで、実際の作品の中での音楽を『夢窓——庭との語らい』（1992）という記録映画の音楽に沿って確認する。同作は、日本を舞台とした記録映画をてがけたアメリカ人監督ジャン・ユンカーマンが制作したもので、60分ほどの作品である。楽器編成はフルート、アルトフルート、オーボエ、イングリッシュ・ホルン、クラリネット、ファゴット、ホルン、ハーブ、ピアノ、チェレスタ、第一ヴァイオリン4、第二ヴァイオリン4、ヴィオラ2、チェロ2、コントラバス、パーカッション(グロッケン、ヴィブラフォン、アンティークシンバル、ボナン(ジャワガムランの楽器の一つ))であり、一般的な管弦楽編成にいくつか特殊な打楽器をくわえたものからなる。表1に示すように、作品内では12箇所音楽があてられている⁽²³⁾。

| シーン | 音楽 | 開始 | 終了 | 時間 |
|-----------------|-----|--------|--------|--------|
| オープニング～タイトル | M1 | 00'00" | 03'04" | 03'04" |
| 西方寺の冬 | M2 | 09'06" | 11'38" | 02'32" |
| 天龍寺の秋 | M3 | 14'37" | 17'59" | 03'22" |
| 梵鐘～水面に映る冬の山 | M4 | 19'56" | 20'22" | 00'26" |
| 裏千家の茶室 | M5 | 28'26" | 29'22" | 00'56" |
| 修学院離宮の秋 | M6 | 30'49" | 32'25" | 01'36" |
| 秋の夕暮れの修学院離宮 | M7 | 33'06" | 33'55" | 00'49" |
| 桂離宮 | M8 | 36'45" | 37'43" | 00'58" |
| 桂離宮池と石橋、西芳寺庭 | M9 | 38'12" | 40'15" | 02'03" |
| 土門拳記念館の庭園 | M10 | 49'11" | 50'15" | 03'04" |
| 土門拳記念館全景～谷口吉生 | M11 | 51'00" | 51'39" | 00'39" |
| 東京の喧騒～カナダ大使館の庭園 | M12 | 53'18" | 54'43" | 03'25" |

表1『夢窓——庭との語らい』音楽一覧（筆者作成）

M2は雪が降る冬の西芳寺の庭園や池を写したシーンである。ここでは、雪の降る映像そのものや、映像に挿入された降雪音に対して対位的に音楽が挿入され、全体のサウンドが構成されている。挿入されている音楽は、数音からなる断片的なモチーフや、ハープによる効果音的な短音とその余韻に応答するように鳥のシロハラの声をあてるといった構成になっている。つまり、音楽は長い旋律をもったものではなく、断片的なモチーフによって構成されており、2分半の間音楽が挿入されているものの、むしろ音楽のない時間——武満の言う沈黙的な時間——が長く設けられている。また、それぞれの短いモチーフは提示されつつも、有機的な結びつきや、音楽的な指向性は希薄である。こうした特徴は、さきに見た《鳥は星形の庭に降りる》におけるモチーフ操作と類似する。

本作品は、武満にとって命名された映画であり、直接的な関係はないものの1985年に同名のコンサートピースが作曲されている。ここで再び、もうひとつの《夢窓》に沿って、武満が映画的にコンサートピースの音楽を構築していくプロセスを確認する⁽²⁴⁾。《夢想》について武満は、「音楽的シーケンスは、夢の破片のように、一見とりとめもなく顕われて反響を繰返しながら、しだいにD \flat 音を主音とする音像を結んでいく」⁽²⁵⁾と語り、音高組織として2つの「ハーモニックピッチ（以下HP）」を示している。1つ目は和音の組み合わせであり（a=G \sharp 4-C \sharp 5-A5、b=E4-B4-F \sharp 5、c=G4-C5-F5、d=D4-B \flat 4-E \flat 5の4つの和音でaとb、cとdが一組の和音とされている）、2つ目は旋律的なもの（D4-E5-A4-B \flat 5）である。冒頭、HP2と武満が明示するモチーフがD（レ）の長音のなかに、ハープと打楽器によって断片的なモチーフとして浮かび上がる。D音上に様々な楽器に引き継がれながら——ときに1音単位で楽器を変えながら——モチーフを奏し、それらは拍感のない長音や休符へと消えていく。こうした楽想によって、同作品は展開される。

ここでみた映画音楽、コンサートピースともに断片的なモチーフを提示し、それらが映画においては映像や環境音の上に、コンサートピースにおいては弦楽器や管楽器の長音の上に浮上し、それらのなかに消えていく。細部(=モチーフ)としては明瞭でも、それらは有機的に結びつくわけではなく曖昧な総体としての「夢(=楽曲全体)」を構成しているといえることができる。

4. おわりに

このように、映画音楽における沈黙した映像から音を聴き出すという手法は、「夢」としてあらわれる沈黙した映像からコンサートピースを作曲するというプロセスに重なるものである。このとき、武満の関心は「夢」がもつ物語全体にではなく、ひとつひとつの細部のモンタージュ的な映像、すなわち「夢の破片」にある。それぞれの映像は、ある対象が撮られた短い断片であって明晰なものであり、それらがある種偶然に並べられた際に結果として曖昧な総体としての全体、つまりは「夢」＝楽曲全体として構築される。そこでは、構造的に「音楽」を作っていくことよりも、雄弁な映像を損ねることのない適切な効果音を選ぶように、音の質感すなわち音色のありようやその微細な変化を主眼において創作をすることで、全体構造よりも細部である音の素材的側面（音色とその変容）が前景化する。

こうした音色へ注目した創作は、認知科学等を応用したスペクトル楽派にも通ずるものである。とはいえ、物理現象としての音の詳細な解析に加えて、それを聴者がどのように受容するかをもとにした彼らの方法と、武満の方法は原理の異なると考えられる。いずれにしても、スペクトル楽派など同時代の音の素材性に着目した創作活動との比較検討を行う必要がある。また本稿では、武満のモチーフの用法を通じて、あるいは映画音楽における映像と音の関係を通じて、彼の音色へのアプローチを確認した。今後はさらに、音色に注目する武満がどのような操作をおこなっていたのかを、個別作品の管弦楽法の分析を通じて検討したい。

註

(1) スペクトル楽派とは、ある音の波形や周波数変化、倍音を含む構成成分の解析結果や音響合成の結果などを作曲の素材に用いた作曲家たちを総称する呼称。フランスの IRCAM とそこで学んだ作曲家たちによって展開されている。(柿沼敏江『〈無調〉の誕生——ドミナントなき時代の音楽のゆくえ』音楽之友社、2020年、232-234頁。)

(2) 佐野光司「序論——日本語で語る音楽の軌跡」『武満徹——音の河のゆくえ』平凡社、2000年、

23 頁。

- (3) 田之頭一知「1960年代の武満徹の映画音楽から——沈黙との関係をめぐって」『芸術 大阪芸術大学紀要』2011年、34号、37-47頁。
- (4) バート・ピーター『武満徹の音楽』（小野光子訳）音楽之友社、2000年、107頁。
- (5) たとえば、土本典昭監督の『水俣の囃・物語』（1981）では、さきにコンサートピースとしてアルトフルートとギターのための《海へ》（1981）の第1曲「夜」を作曲した。1981年のトロントでの初演後、第2曲と第3曲を書き足し、アルトフルート、ハープ、弦楽オーケストラの編成に編曲するとともに弦楽オーケストラ編成に編曲した《ア・ウェイ・ア・ローン》（1980）とあわせて、同映画の音楽を書き上げた。（小野光子『武満徹——ある作曲家の肖像』音楽之友社、2016年、268-269頁。）
- (6) 武満徹『武満徹著作集2』新潮社、2000年、241頁。
- (7) 武満徹『夢と数——音楽の語法』リプロポート、1987年、7頁。本講演は、1984年4月30日に「夢と数」というタイトルで、5月1日に「自然」というタイトルで池袋の「Studio 200」において実施され、同書はその講演録として出版された。武満は自身の管弦楽作品の分析を踏まえ、作曲の経緯や着想、音高組織等について解説した。
- (8) 小鍛冶邦隆「ダブル・レゾナンス」『武満徹——音の河のゆくえ』平凡社、2000、57頁。
- (9) 前掲註（8）、57頁。
- (10) 菅野将典、「武満徹における「2」と「水」の美学——空間語法と時間語法の観点から」『東京藝術大学音楽学部紀要』2012年、第38集、1-16頁。
- (11) 原屋『武満徹のピアノ曲』アルテスパブリッシング、2022年、268頁。
- (12) 前掲註（11）、296頁。
- (13) 前掲註（7）、8頁。
- (14) 前掲註（11）、279頁。
- (15) 前掲註（11）、279頁。
- (16) Takemitsu, Toru, *A flock descends into the pentagonal garden*, Paris, Edition Salabert, 1978.
- (17) 武満徹『武満徹著作集3』新潮社、2000年、454頁。
- (18) 前掲註（6）、155頁、初出は1980年。
- (19) 前掲註（17）、220頁、初出は1993年。
- (20) 柴田康太郎『（修士論文）武満徹の映画におけるサウンドデザイン——音楽と効果音の連続性をめぐって』2010年、26頁。
- (21) 武満徹『武満徹著作集1』新潮社、2000年、200頁、初出は1971年。
- (22) 前掲註（3）、46-47頁。

武満徹の「音色」をめぐる創作プロセスの考察

- (23) Junkerman, John, *Dream Window: Reflections on the Japanese Garden*, Smithsonian Institute video, 1992. 編成 小学館出版局『武満徹全集』編集室『武満徹全集 第4巻 映画音楽2』小学館、2002年、214頁。
- (24) 武満徹『夢窓』日本ショット株式会社、1988年。
- (25) 武満徹『武満徹著作集5』新潮社、2000年、441-442頁。