武満徹の音楽における〈間〉再考——音楽の生成母胎としての〈隔たり〉

大阪芸術大学　芸術計画学科　教授　田之頭 一知

第2次世界大戦後、日本の前衛音楽家たちは、日本の現代音楽を打ち立てようと模索していたが、その際、彼らにとって大きな霊感源の一つとなっていたのが、日本の伝統音楽ないし邦楽器であり、総じて東洋的な響きであった。彼らは日本の響きと西欧の音を融合させることで、独自の音の世界を築き上げようとしていたのである。例えば黛敏郎（1929–1997）は、その交響曲《涅槃》（1958）において、仏教寺院の梵鐘の響きや声明をオーケストラに融合させようと試みている。とはいえ、言うまでもなくこのことは、両者の音楽や響きの根底に横たわる原理的次元の突合せの上に試みられなければならない。この点に特に意識を振り向けた作曲家が、武満徹（1930–1996）であると言えるだろう。彼は日本音楽における音のあり方に着目し、西洋音楽のリズムに相当するものを邦楽の〈間（ま）〉に見いだし、その間を沈黙と関連づけることによって、みずからの創作活動を展開していったと言ってよい側面を持つ。もっとも、邦楽における間の概念と本質的な関係を持ち、なおかつその概念を支えているのは、日本の建築物における空間の捉え方である。そこでの空間的な拡がりは、西洋のように壁によって切り分けられ、個別空間として構築されるのではなく、襖や障子による空間の分節によってもたらされる。それゆえ、日本における空間的な間は、可動的・可変的であって固定されることはない。その点で、間は動的空間の生成母胎なのであり、拡がりを具体的に形成し、それを意味づけてゆく母細胞と言ってよいものである。

この拡がりの具体的（および意味的）分節化の母胎としての間、という有りようが、間の時間的把握にも染み込んでおり、この観点から音楽を眺めた場合、当然のことながら、鳴り響く音の時間的推移を分節してそれを音楽として成立させる生成母胎が間である、ということになる。とすれば、間の本質は差異化にあり、また、差異を生み出す〈隔たり〉にあることになろう。武満の音楽は、そのような時間的観点から見た間が持つ働きを内に取り込んでいると言うことができる。彼の創作活動は、自律的な音楽であるコンサート用音楽と、映像に付随する音楽である映画音楽の2 つのタイプに大別され、両者はそれぞれ独自の領域を形成して対等な関係にあると言うことができるが、本稿では紙幅の関係から、〈隔たり〉としての間を活かした事例を、彼のコンサート用音楽である《海へ *Toward the Sea*》を取り上げて考察することにする。この曲は「夜 The Night」「白鯨 Moby Dick」「鱈岬 Cape Cod」の3部分からなる演奏時間約12分の作品で、いわば3つのヴァージョンが存在するが、ここではアルト・フルートとギターによる最初のヴァージョン（1981）を見てみることにしたい。

さて、《海へ》を〈隔たり〉という観点から眺めた場合、その隔たりはまずもって、作品タイトル「海へ（toward the sea）」という言葉に示されている。すなわち、「～へ（toward）」という語によって、この作品のフルートとギターの響きがともに「海」へ向かって動いてゆくという方向性が語られるのである。それゆえ、そこには到達すべきところからの〈隔たり〉が含意されている。裏を返せば、目指すべき「海」と楽曲の響きの間に介在する〈隔たり〉が、楽曲の運動を引き起こすことになる。その際、この曲で着目しなければならないのが、周知のように「SEA モチーフ」の存在である。このモチーフは、狭義には「Es（＝S）－E－A」すなわち「変ホーホーイ」の 3 音から構成され、広義には音程関係の組合せとして「短2度（半音）＋完全4度」からなる音型を言う。もっとも、《海へ》においては、治郎丸などが指摘するように、SEA モチーフが最初から完全なかたちで登場するわけではない。まず、冒頭部のギターパートの6連32分音符による「イー変ローイー変ホーイー変ホ」が、「短 2 度・完全 4 度」からなるモチーフの変化形と位置づけられ、次に、例えば曲の中ほどにおいて、フルートパートに「ローハート（－変ニ）」のかたちで、またギターパートでは「嬰トーイーニ」というかたちで、フレーズの中に潜り込んで姿を見せる。これは言葉を換えれば、この音楽が向かうべき目的地が「海」であるとして、この音楽に伏在している SEA モチーフが生成細胞、母細胞となって、みずからを「海」としての音楽へと形成してゆくということである。そこで、この音楽の最終到達地点を見てみるならば、バートが指摘しているように、まずギターに「トー嬰トー嬰ハ」という SEA モチーフが現われ、次いでそれを受け継いでフルートに同じ SEA モチーフが姿を見せ、それに直結するかたちで「変ロ・変ニ・ヘ・変イ」からなる響き（調性的に言えば、変ロ短調／変ニ長調の七の和音）が、この音楽が辿り着く場所として姿を見せる。とするならば、響きの上ではこの七の和音が、辿り着くべき「海」を表象していることになろう。母細胞としての SEA モチーフは、みずから調的な響きの海へと流れ込み、また、そのような響きとしての海へと生成していったのである。その際、重要な役割を果たしていると思われるのが、曲中で数回、1.5 秒から 3 秒ほどの長さで指示されている休止（沈黙）の部分である。言うまでもなくこの休止（沈黙）は、〈間〉として曲を分節しつつ、楽曲の響きが SEA モチーフの変容によって生成されてゆく根本的な動きを準備する。たしかに《海へ》においては、この〈間〉がさほど強調されているわけではないが、むしろそれだからこそ、秘められたかたちでこの音楽の響きを紡ぎ出していると言えるだろう。目的とすべき或る調的な響きへと SEA モチーフがみずからを生成しつつ音楽を形成して流れてゆく——その源泉としてこの休止（沈黙）は作用していると言えよう。言葉を換えれば、或る響きが鳴り響いているとき、沈黙した響きとして潜在的に鳴り響いている「海」（七の和音としての）との〈隔たり〉こそが、すなわち、こう言ってよければ、「鳴り響く SEA モチーフ」と「沈黙した海の和音」の間に横たわる〈隔たり〉こそが、〈間〉として位置づけられるべきものなのである。このように、武満徹の音楽の底流には、その音楽が向かうべき場所として思い描かれた調的な響きが沈黙の響きとして鳴り響いており、そこからの〈隔たり〉がまさしく沈黙の呼び声として、その音楽を支えまた動かしていると思われるのである。